



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS  
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS  
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

---

**Severino Mirandola Júnior**

**Teatro dos malditos: a poética rodrigueana**

**Passo Fundo, julho de 2005**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Severino Mirandola Júnior

Teatro dos malditos: a poética rodrigueana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo

2005

*A ti, pai, porque sobram as razões.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Mafalda Damin Mirandola e Rosana Claudia Mirandola, exemplos de constância, perseverança e força.

À Cristiane Dall'Agnol, fiel e compreensiva espectadora.

À Prof<sup>a</sup> Ms. Sandra Munero Predebon, de quem aprendi que a imaginação é mais importante do que o conhecimento.

Ao Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker, pela orientação sempre segura e tranqüila.

Ao Prof. Dr. Luís Augusto Fischer, pela relevante leitura acompanhada de precisas considerações.

À Prof<sup>a</sup> Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa, pela tolerância em relação a raciocínios erráticos e por dividir sua erudição.

Aos professores e funcionários do Mestrado em Letras da Universidade de Passo Fundo, por apontarem caminhos e pelos imprescindíveis conselhos.

À Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Erechim, pelo apoio e estímulo recebidos.

Aos professores e funcionários da Escola de Educação Básica e do Departamento de Lingüística, Letras e Artes da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – Campus de Erechim, sempre dispostos a ajudar.

Aos meus colegas do Mestrado em Letras, companheiros constantes durante a árdua jornada.

Aos meus amigos, por serem meus amigos.

Muito obrigado.

*De repente eu descobri o Teatro. Fui ver, com uns outros, um vaudeville. Durante os três atos houve ali uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: eu. Depois da morte do meu irmão, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e me envergonhava. E, no teatro, para não rir, comecei a pensar em Roberto e na nudez da autópsia. No segundo ato eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro, eu imaginei uma igreja. De repente o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrarem laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do vaudeville eu levava comigo um projeto dramático definitivo. Acabara de tocar no mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobri: a peça para rir, com esta determinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica.*

Nelson Rodrigues

## RESUMO

Este trabalho consiste na análise dos textos teatrais *A mulher sem pecado* (1941), *Álbum de família* (1946) e *Toda nudez será castigada* (1965), de Nelson Rodrigues. Procuramos identificar como o dramaturgo construiu e desconstruiu as relações interpessoais e quais foram os elementos comuns utilizados para a constituição da família rodrigueana. Isolamos, assim, alguns denominadores básicos que operam nos textos selecionados. São três eixos que, junto a seus desdobramentos naturais, perpassam com alguma nitidez a obra dramática de Nelson Rodrigues: a traição, o antagonismo e a exploração. A pesquisa foi desenvolvida de forma bibliográfica e os procedimentos abarcaram leitura, fichamento e síntese de textos; análise de dados e informações e sistematização de idéias. O resultado é a produção de um novo texto, onde reconstruímos os argumentos dos autores analisados; apropriamo-nos de idéias de outrem, devidamente citado, e posicionamo-nos criticamente.

Palavras-chave: análise, teatro, traição, antagonismo, exploração.

## ABSTRACT

This paper analyzes the theatrical texts of Nelson Rodrigues *A mulher sem pecado* (1941), *Álbum de família* (1946) and *Toda nudez será castigada* (1965). We tried to identify the way this dramatist built and disbuilt the interpersonal relations and which common elements were used to constitute de *rodriguean* family. Doing this, we extracted some basic denominators that operate in these texts. There are three axis that, together with their natural unfolding, pass with some clearness the dramatic work of Nelson Rodrigues: treason, antagonism and exploration. This research was developed in a bibliographical way, whose procedures included reading, cataloguing and synthesis of texts; analysis of data and information and systematisation of ideas. The result is the production of a new text, where we rebuilt the arguments of the authors we had analysed; we made use of the idea of others, properly cited, and we made a criticism.

Key words: analysis, theatre, treason, antagonism, exploration.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 ARTE E SOCIEDADE</b>	<b>21</b>
<b>2 A MULHER SEM PECADO</b>	<b>33</b>
2.1 SÍNTESE DO ARGUMENTO	34
2.2 A TRAIÇÃO	36
2.3 O ANTAGONISMO	39
2.4 A EXPLORAÇÃO	41
<b>3 ÁLBUM DE FAMÍLIA</b>	<b>44</b>
3.1 SÍNTESE DO ARGUMENTO	45
3.2 A TRAIÇÃO	47
3.3 O ANTAGONISMO	51
3.4 A EXPLORAÇÃO	54
<b>4 TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA</b>	<b>57</b>
4.1 SÍNTESE DO ARGUMENTO	59

4.2 A TRAIÇÃO	60
4.3 O ANTAGONISMO	65
4.4 A EXPLORAÇÃO	69
<b>5 A POÉTICA RODRIGUEANA</b>	<b>73</b>
5.1 AS MÁSCARAS DA TRAIÇÃO	74
5.1.1 O código sexual da família rodrigueana	75
5.1.2 Estrangeiros entre si	76
5.1.3 A intocabilidade violada	79
5.2 OS CONJUNTOS ANTAGÔNICOS	81
5.2.1 Os temas clássicos desagregados	83
5.3 POR SEXO, POR DINHEIRO OU POR AMBOS	86
5.4 OS LEITORES-ESPECTADORES	87
5.4.1 O sentimento de inquietude	89
5.4.2 Os entimemas rodrigueanos	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação procura valorizar um tipo de trabalho nem sempre considerado com a devida importância, no âmbito da arte literária: a análise de textos teatrais.

Tendo em vista que o texto é um signo que faz parte da encenação teatral, cremos na importância de tecer algumas considerações iniciais sobre o fazer teatral e sua complexidade. No caso das montagens orientadas para o mercado da arte, o estudo de um texto dramático, encenado ou não, não é tarefa considerada como de primeira instância e, para compreendermos tal fato, o próprio conceito de mercado da arte precisa ser analisado.

A discussão sobre a atividade teatral, tendo em vista a dinâmica capitalista, não é recente e muito menos inovadora. A esse respeito, Fernando Peixoto afirma que

En general, el teatro subsiste en el mundo actual como actividad económica anacrónica. Incluso en las sociedades más industrializadas, el teatro es una mercancía artesanal que está desprovista de sentido si se la analiza dentro del esquema normal de la producción capitalista. En un país subdesarrollado, esta contradicción llega al absurdo: se trata de una mercancía sin consumidor y por lo tanto, pierde casi todas las características de una mercancía. (1969, p. 97).

O tema é bastante complexo e adquire contornos específicos e mais sutis em países periféricos, dependentes. Notamos que as explicações sobre a atividade teatral se originam de premissas nem sempre válidas e revelam um tipo de enfoque que, extrapolando um estudo

específico do teatro, distorce os parâmetros essenciais que definem o próprio modo de produção capitalista.

Estamos nos referindo às análises que abordam o tema capitalismo centrando-se na problemática do mercado, como se neste, e não nas relações de produção, repousasse o eixo definidor do sistema. O que ocorre é que a mecânica de trocas em si não basta para definir todo um sistema social que tem implicações mais amplas, como a estruturação em classes, a posse dos meios de produção, a apropriação da força de trabalho, dentre outras.

Tais referências se justificam em nosso trabalho porque este tipo de enfoque, centrado na discussão do mercado, tem-se estendido também aos estudos sobre a produção teatral brasileira, destacando-se aqueles desenvolvidos por Augusto Boal (1991), além das considerações de Márcio Souza (1998) sobre os organismos de Estado e as artes cênicas.

Partimos do princípio de que a produção artística, incluindo-se aí o teatro, se insere na dinâmica capitalista, já que se constitui num tipo de atividade cujas relações de produção se dão nesta mesma dinâmica. O chamado teatro empresarial nada mais é do que uma estrutura onde alguns detêm os meios de produção e se apropriam da força de trabalho dos demais, sendo esta sua característica fundamental.

A confecção artesanal indicada para muitos dos níveis de produção teatral, dos quais a criação da personagem é o exemplo mais utilizado, tem sugerido a possibilidade do produto teatral escapar à condição de mercadoria. No processo de criação da personagem, por exemplo, é comum o ator acompanhar todo o processo de produção e não se afastar do produto final. De acordo com o nosso ponto de vista, esta explicação peca não só pela ingenuidade como também pela falta de aprofundamento do conceito de fetiche da mercadoria<sup>1</sup>, já que o processo de fetichização advém não somente da extrema divisão técnica

---

<sup>1</sup> Segundo Karl Marx (1969), a mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, ocultando a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total.

e social do trabalho e da conseqüente setorização no transcurso do processo produtivo, mas também de outros fatores, aos quais não faremos referências, já que nossos objetivos específicos repousam na análise de três textos teatrais.

Detendo-nos ainda no trabalho do ator durante a criação do produto-personagem, veremos que ele não escapa à condição de mercadoria, por dois motivos fundamentais. Em primeiro lugar, o próprio poder de decisão concentrado nas mãos do diretor é que define os contornos básicos da personagem. Em segundo, e mais importante, deve-se levar em conta que o possível produto do ator, sua personagem, ao encontrar-se dentro do contexto de toda a peça (que possui contornos maiores, permeados por uma visão que nem sempre está consciente para o ator) adquire características e valores que escapam ao controle dele próprio.

Levando em conta tais afirmações, devemos esclarecer que a expressão “teatro orientado para o mercado da arte”, ou simplesmente “para o mercado”, presente neste trabalho, não significa uma super valorização do mercado enquanto determinante exclusivo ou fundamental da configuração assumida pela referida atividade artística. Longe de enfatizar o mercado e de reivindicar sua eliminação como necessária à arte, proposta defendida não raras vezes pela Escola de Frankfurt, consideramos a arte orientada para o mercado como resultante de um universo econômico, social e politicamente específico, marcado por relações de produção singulares e que, estas sim, determinam a configuração assumida pela arte. O próprio teatro dito marginal constitui um setor do mercado que seus produtores supõem, por vezes, negar. Vejamos como se configuram tais relações de poder dentro do tema específico da nossa proposta, ou seja, no nível da leitura do texto.

No teatro surge uma divisão técnica do trabalho que, apesar de não determinar uma ruptura acabada entre trabalhador-ator e produto-personagem e de não impor a falta integral de controle do processo de produção, determina uma instância de alienação, de ruptura entre ator, diretor e produção. Neste quadro, a análise de texto constitui um dado fundamental,

inserindo-se como tarefa específica na dinâmica de produção. Deixando de lado outros aspectos que interferem no problema e que comportariam outro escopo, podemos dizer que o texto perde sua autonomia diante de interesses imediatos. Não notamos a preocupação, por parte dos principais responsáveis pelas montagens teatrais, com um trabalho específico com o texto. Com vistas a uma montagem financeiramente rentável, objetivo expresso claramente ou não no projeto de trabalho, o texto (selecionado pelo diretor, pelo produtor ou através de uma conjugação entre os dois) é analisado pelo diretor, sem interferências expressivas dos demais elementos requeridos pelo empreendimento, ao menos no conjunto do trabalho. Se o cenógrafo, o figurinista, o diretor musical, o especialista em trabalho corporal e interpretativo, o programador de efeitos especiais ou visuais interferem numa instância superior àquela reservada aos atores, tal fato não lhes concede uma participação efetiva no trabalho como um todo, tarefa costumeiramente reservada apenas ao diretor. Assim, na análise do texto, cada elemento deve recolher subsídios para a sua tarefa particular, que serão submetidos à visão que estabelece o projeto do espetáculo, ou seja, à visão do diretor, a quem cabe a análise do texto em seu sentido mais amplo.

Sobre as possíveis objeções com relação à unidade que defendemos entre concepção do diretor e mercado da arte, acrescentamos que o mercado da arte comporta diversas opções de linguagem, todas subjetivas, inclusive aquela referente à crítica de espetáculos.

La petulancia del crítico se debe a que en las formas de la sociedad competitiva, en la que todo ser es ser accidental, ser para otra cosa, el crítico mismo se mide exclusivamente por su éxito en el mercado y es, por tanto, él mismo, un producto del mercado. [...] El privilegio de que disfrutan por lo que hace a la información y a la posibilidad de tomar posición les permite enunciar sus opiniones como si fueran la objetividad misma. Pero se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento. Los críticos ayudan también a tejer el velo. (ADORNO, 1970, p. 207-208).

Até aqui, demonstramos rapidamente dois dos aspectos que consideramos fundamentais para a análise do texto teatral. Primeiro, a submissão da análise ao espaço do

teatro enquanto atividade capitalista. Segundo, a limitação da análise aos moldes da concepção do diretor, efetuando-se a tarefa dentro das margens de uma divisão técnica do trabalho teatral. Talvez decorra daí o fato de não se desenvolver um trabalho específico com o texto, obedecendo-se a um pragmatismo na sua exploração ao mesmo tempo em que o estudo e a discussão textual figuram, aos responsáveis pela montagem de espetáculos, como práticas irrelevantes e estritamente acadêmicas. Convém acrescentar que o pragmatismo permite inferir o que se pretende com o teatro, além do lucro. É salutar e bem-vinda a concepção de que o teatro é muito mais do que um mero centro aglutinador de debates. O teatro é um meio pelo qual se realizam experiências sensíveis e ideológicas que emergem graças ao espetáculo. Em resumo, o teatro é o local em que se manipulam as emoções.

Cabe ressaltar que a proposta de não utilizar o texto como mero figurante para a implantação da concepção do diretor, além de incentivar práticas de estudo mais fecundas e enriquecedoras, não representa algo incompatível com o teatro de mercado. Ou seja, tais procedimentos, se eliminados ocasionalmente numa determinada montagem, não dimensionam um outro estatuto para o trabalho daí resultante. O que queremos dizer é que a abordagem textual ocorre, em suas linhas gerais, sob a forma que traçamos e em decorrência de fatores extrateatrais. Uma modificação, restrita a este plano, pode ocorrer, ainda que isso não se traduza na perda do estatuto de mercadoria para o produto acabado. No entanto, se enfocássemos a produção de um teatro questionador e revolucionário e discutíssemos sua necessidade, poderíamos afirmar que tal modificação se faria necessária. Utilizamos os termos questionador e revolucionário de acordo com as reflexões desenvolvidas por Walter Benjamin (1970), que assim define aquele teatro, também chamado de teatro de tendência, produzido a partir de um projeto político de luta contra a opressão social do homem.

É importante destacar que, no trabalho teatral, vigora um mito de comunidade, dividido entre o misticismo e a marginalidade, que contribui para camuflar as relações de

produção vigentes. Em alguns casos, o mito chega a ser bastante evidente e, a título de exemplo, poderíamos citar aqueles casos em que os atores mais mal pagos pela produção (seja pela inexperiência ou pela falta de qualificação) estão imbuídos tanto do mito da comunidade quanto do mito de participar de uma montagem. A possibilidade de ingressar com igualdade na comunidade mitificada faz com que tais atores sejam submetidos às piores condições de trabalho oferecidas.

O mito da comunidade aparece, não raras vezes, no teatro dito marginal ou experimental, e é considerado como algo revolucionário em si. Não existe um proprietário dos meios de produção que interfira diretamente no trabalho. Não existe um diretor limitado pelo produtor, pelo financiador ou por ambos. Não há, sequer, salários ou ajudas de custo. Ainda assim, tal quadro não significa por si só uma saída do rigor capitalista. A arte resultante não estará desprovida, de forma automática, do caráter de mercadoria. É exatamente o modo de produção capitalista que torna possível esta opção. A proposta só poderá ser revolucionária quando for ainda mais longe.

Um outro aspecto que tem sido usado no espetáculo teatral, inclusive com a proposta revolucionária, é a participação ativa do público na peça, seja trabalhando ao lado dos atores no palco, seja em participações esporádicas da platéia. Émile Copferman já discutiu a questão e demonstrou o equívoco que a proposta encerra.

Naturalmente, uno puede preguntarse si actuar en dicho teatro no equivaldrá a consentir en no actuar fuera de él; el teatro se transformaría así en una especie de canal de frustraciones y sublimaciones. [...] Se recae así en lo que se está produciendo, ya, con una eficacia perfeccionada por siglos de práctica: la antigua forma dramática. El espectador participa de la acción, agota su capacidad de actividad hasta el desenlace, con una sola diferencia: que la escena ya no sería exclusividad de los actores sino de los espectadores actores con los mismos títulos de los actores espectadores. Todo se desarrolla de todos modos a partir de un enorme sí: el arte sería maravilloso sí los espectadores llegaran realmente a participar; sí los actores improvisaran verdaderamente; sí los actores y los espectadores unidos llegaran a producir juntos algo diferente de una partida, excelente e no una sesión de videncia colectiva. Si los hombres alienados llegaran a ser libres. (1969, p. 23).

Evidentemente, um teatro dito revolucionário não pode esperar como ideal esta espécie de participação.

Após tais considerações, esclarecemos que optamos por realizar a análise de textos dramáticos de Nelson Rodrigues tendo em vista que o autor representou, para influente parcela de nossos intelectuais, a primeira manifestação, no teatro brasileiro, do espírito moderno que se afirmara nas outras artes a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. As características vanguardistas de sua obra dramática permitiram-lhe divulgar o epíteto que construiu para si próprio, de “autor desagradável”, correspondendo, no entanto, à expectativa dos que queriam ver surgir no Brasil um dramaturgo vanguardista. As paixões que motivavam a aceitação ou a censura de suas obras eram, de certa forma, resultados do questionamento feito pelo autor sobre conteúdos constantemente reprimidos numa cultura patriarcal. Ainda hoje, Nelson Rodrigues destaca-se no conjunto dos dramaturgos brasileiros pelo ineditismo e pela originalidade na abordagem de temas contundentes, relacionados não só aos padrões da moral e do sexo, mas também aos limites e paradoxos mais cruéis a que se expõem os indivíduos em meio a crises éticas. Elegemos, igualmente, a obra de Nelson Rodrigues porque o próprio autor reconheceu estar incluído numa rede de relações que legitimava sua obra e garantia a produção, a circulação e o reconhecimento de bens culturais na sociedade brasileira. Tal reconhecimento indica que o dramaturgo estava ciente de que as circunstâncias artísticas e políticas poderiam influenciar decisivamente em qualquer proposta estética, de forma que o variado recorte ideológico na composição de seu teatro foi decisivo para fundar grupos de admiradores ou de detratores de sua obra.

Com a análise textual, tentamos evidenciar elementos básicos, características próprias, denominadores comuns que estão presentes no texto de Nelson Rodrigues e que, de alguma forma, articulam as ações que se desenvolvem no decorrer das peças. Fizemos a análise de três textos teatrais, através dos quais acreditamos ser possível desnudar o que acusamos existir

nesta etapa da discussão. Seleccionamos para a nossa análise as peças *A mulher sem pecado* (1941), *Álbum de família* (1946) e *Toda nudez será castigada* (1965).

É importante destacar que, frente ao inevitável arbítrio que qualquer escolha compreende, o ato de pinçarmos três das dezessete peças de Nelson Rodrigues atende, em parte, ao nosso desejo de contemplar uma peça pertencente a cada divisão da obra rodrigueana. Escolhemos *A mulher sem pecado* dentre as peças psicológicas, *Álbum de família* dentre as peças míticas e *Toda nudez será castigada* dentre as tragédias cariocas. A classificação das peças teatrais de Nelson Rodrigues foi feita por Sabato Magaldi<sup>2</sup> e, devemos ressaltar, levamos em conta, também, o critério cronológico para facilitar o conhecimento e a compreensão do autor. Evidente está que quaisquer tentativas de classificação de objetos literários possuem cunho didático, já que as características da obra rodrigueana não aparecem de forma alguma isoladas, mas absorvem elementos umas das outras, interagem entre si, assimilam particularidades, numa espécie de osmose literária que

poucos dramaturgos revelam [...] [com] um imaginário tão coeso e original, e com um espectro tão amplo de preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas. (MAGALDI, 1981, p. 09).

A formulação da hipótese de trabalho desta dissertação surgiu da tentativa de vincular a produção dramaturgical de Nelson Rodrigues, compreendida na sua íntegra entre 1941 e 1978, a um conceito operativo de crítica em progresso. Como processo de representação literária, a obra do autor foi sistematicamente construída com personagens obsessivas, mórbidas, irônicas, com o foco direcionado à hipocrisia burguesa, como experiência individual e coletiva, de cunho existencial, sociológico e cultural. A hipótese, portanto, que

---

<sup>2</sup> Organizador da obra teatral de Nelson Rodrigues, a pedido do próprio, cujo trabalho resultou na edição dos quatro volumes *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, onde as peças foram reunidas em grandes blocos e obedeceram ao seguinte plano de publicação: Peças psicológicas, Peças míticas, Tragédias cariocas I e Tragédias cariocas II.

fundamenta o trabalho pode ser, sinteticamente, assim definida: a obra dramatúrgica de Nelson Rodrigues é articulada, nos elementos estéticos que a compõem, por alguns elementos básicos e comuns, que lhe conferem um perfil capaz de atender tanto ao mercado da arte quanto a projetos revolucionários.

A metodologia que norteia a elaboração do trabalho está estruturada numa interação entre a análise de conteúdo voltada para a abordagem histórico-social e a confrontação com a fortuna crítica pré-selecionada. Isso implica uma definição de *corpus* oriunda desta mesma interação, para que se mantenha uma unidade paradigmática na própria estruturação do texto dissertativo. Roland Barthes propõe, a respeito do *corpus*, que ele é uma bela idéia apenas se nos condicionarmos a ler nele o corpo, o nosso corpo. O autor define o *corpus* como um “conjunto de textos retidos para o estudo”. (BARTHES, 1982, p. 171). Tal proposta pressupõe que se mantenha com o conjunto uma relação amorosa, sem a qual “o *corpus* não é mais que um simples imaginário científico”. (BARTHES, 1982, p. 171). Há portanto, levando-se em conta as colocações de Barthes, dois pólos em questão: a retenção do texto/objeto para fins de estudo e a necessidade de amar o objeto retido, tanto em suas figuras de enunciação quanto em sua estrutura.

Já Jurgen Habermas estabelece a ação comunicativa como “um processo interativo de transmissão e renovação do saber cultural, do ponto de vista da intercompreensão e da formação da identidade pessoal”. (HABERMAS, 1987, p. 89). Neste caso, o termo comunicação é tomado em seu sentido mais amplo. Não se refere à pesquisa científica apenas como definição de um *corpus*, mas também à estruturação das relações de comunicação que este poderá estabelecer. Em uma analogia com Roland Barthes, poderíamos afirmar que a relação pesquisa/delimitação do *corpus* depende de como se possa utilizá-lo de forma a acentuar nele a prática amorosa, à qual já o submetemos previamente em pensamento.

Roland Barthes (1982) propõe etapas sequenciais que vão desde aquele perturbador momento de isolamento inicial do pesquisador até a interação com o leitor. Tal processo está centrado em uma mediação constante, que o transformará em ação comunicativa coerente com os objetivos e premissas de uma dissertação.

Através da escolha, solidificamos nosso amor em relação ao objeto eleito. E nos parece que, na ausência deste sentimento, o objeto escolhido não é mais do que um fantasma sem referentes. A comunicabilidade é uma categoria estrutural desta escolha. A estruturação de um conjunto de textos só é possível se estabelecida, mesmo que hipoteticamente, sua condição de comunicabilidade. Decorre daí a conclusão de que selecionar um *corpus* é selecionar um meio de comunicação para transmitir idéias.

O texto a seguir apresenta seus tópicos principais divididos em cinco capítulos, além das considerações finais, cuja ordem de exposição é a seguinte: no primeiro capítulo, nos propomos a revisar as linhas teóricas que norteiam as abordagens analíticas de acordo com a perspectiva histórico-social, uma vez que, dadas suas características de produto, qualquer obra de arte possui vestígios que nos permitem tanto identificar a época em que surgiu quanto desvendar alguns fatores contextuais que implicaram decisivamente em sua produção.

No segundo, no terceiro e no quarto capítulo, realizamos a análise das peças *A mulher sem pecado*, *Álbum de família* e *Toda nudez será castigada*, respectivamente, para identificarmos, em primeira instância, os elementos básicos que perpassam os textos.

E, no quinto capítulo, refletimos sobre os denominadores comuns que, de alguma forma, constituem e articulam o enredo das peças, além de verificarmos seus possíveis desdobramentos.

Alertamos, desde já, que algumas constatações poderão soar como excessivamente parciais. De fato, neste trabalho não pretendemos, em momento algum, a imparcialidade. Se assim o fosse, como poderíamos ter escolhido Nelson Rodrigues para de suas obras registrar

nada mais do que algumas impressões? Gostaríamos de responder sem paixão a qualquer pergunta sobre o caráter impressionista das análises a seguir, mas isso desmentiria nossas posições marcadamente assumidas aqui. Se a parcialidade afeta a postura crítica, devemos lembrar que ser parcial é também ser parte de um todo, e reconhecer-nos é relevar o lado passional desse todo, lado que muitas vezes permanece à margem, distinguido, mas injustamente preterido. Contudo, ser passional não exclui ter método e bibliografia. O distanciamento crítico implica sempre uma certa aproximação em busca dos menores detalhes. Sermos metódicos não nos despersonaliza e aquilo que falamos aqui só prevalece como verdade se chegarmos àquele ponto em que nos afastamos a fim de tomarmos novo impulso.

## **1 ARTE E SOCIEDADE**

Antes de analisarmos as peças de Nelson Rodrigues que selecionamos, é necessário tecer algumas considerações gerais sobre as linhas teóricas que norteiam as propostas de análise histórico-social, já que a discussão se insere dentro de um tema mais amplo: arte e sociedade.

Toda a obra de arte, tendo em vista sua construção material, é uma produção. Enquanto produto, a obra de arte traduz a época em que foi produzida. Analisando a obra pronta, podemos descobrir ou ao menos perceber os vestígios da época em que surgiu. As técnicas de produção usadas pelos homens são transformadas pelo jogo social, através dos tempos. As formas de ver e analisar o mundo e as formas de explicar o cotidiano também se transformam. A obra de arte, contendo em si tais elementos, traz a própria época histórico-social em seu bojo. Os teóricos que analisaram essa questão posicionaram-se de diversas formas a respeito do assunto. Nosso objetivo, entretanto, não é o de proceder a uma análise estética ou formal, usando sumariamente tais materiais. Por outro lado, não pensamos num exame meramente conteudístico.

Um estudo que, de início, se propõe a uma análise histórica e social da obra de arte sugere o abandono do idealismo romântico, o qual procura dar à arte um estatuto de elevada autonomia que leva sua análise ao desastre, ou, pelo menos, ao constrangimento. Vide Gaëtan Picon (1969) que, ao desenvolver uma análise nos moldes mais tradicionais das correntes

idealistas<sup>3</sup>, termina seu texto deixando certa dose de remorso aos artistas, ao afirmar que “quem passa sua vida esculpindo estátuas, vê-se censurado por esquecer os homens”. (PICON, 1969, p. 231). É claro que podemos, em parte, compensar plenamente tal remorso, já que a arte tem o mérito de escapar ao destino.

Notamos, ainda, que dentro do idealismo, que Jean-Jacques Rousseau tão bem representou, já se fazia perceber a inserção da arte no contexto social. Embora com o objetivo de apregoar exatamente a volta da arte ao seu estado natural, de pureza, Jean-Jacques Rousseau denunciava que “a necessidade ergueu os tronos, a ciência e as artes os consolidaram”. (apud ADORNO; HOCKHEIMER, 1978, p. 101).

Contraopondo-se ao saudosismo elitista e romântico, e com o desenvolvimento de uma crescente complexidade social, surgiram novos rumos para a problematização do conceito de arte e da própria cultura de um modo geral, que deram origem a estudos nos parâmetros da sociologia da cultura.

Uma das considerações mais tradicionais a respeito da relação entre a arte e a sociedade, de acordo com a estética marxista, é a teoria do reflexo. O texto de Georg Lukács (1970) desperta um interesse particular porque procura discutir a estética marxista combatendo as simplificações, o imediatismo, o realismo social de caráter ingênuo.

Em primeiro lugar, é importante frisar o caráter não compartimentado da ciência, ponto de vista defendido pelo marxismo e situado por Georg Lukács, para estabelecer uma certa analogia entre a ciência e a arte, na forma de encarar o homem. Ou seja, as obras de arte, como tradutoras da luta do homem para se realizar integralmente, guardam uma afinidade com a preocupação do marxismo que é a realização do homem neste sentido mais amplo. Assim, a história da ciência e da arte, bem como a história do homem, é condicionada pelo curso de toda a história da produção social, no seu conjunto. É verdade que a arte e a ciência

---

<sup>3</sup> Cujas concepções vêm no cultivo da arte algo de privilegiado, que coloca os dotados na esfera do espírito.

mantêm autonomia, enquanto campos particulares do desenvolvimento humano, mas sua história estará sempre vinculada intimamente à história da produção social.

Por isso, Georg Lukács sustenta que a existência e a essência, a gênese e a eficácia da arte “só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema”. (1970, p. 15). Tanto a história marxista da arte quanto a estética marxista fazem parte do materialismo dialético em áreas específicas, com leis próprias e princípios exclusivos em cada um dos casos. A literatura e a arte, num dado momento histórico, aparecem como superestruturas de uma formação social específica, existindo uma relação de causa-efeito não unívoca, mas dialética e dinâmica entre a base material da sociedade em questão e a sua instância superestrutural, embora o princípio diretor do desenvolvimento histórico seja a base econômica vigente.

No capitalismo, arte e ciência, enquanto integrantes da superestrutura deste modo de produção, aparecem reificadas, como ocorre com as categorias do ser econômico, as formas reais de tal ser, as relações inter-humanas e a relação sociedade-natureza. A verdadeira essência da relação entre os homens é ocultada, emergindo um mundo deformado nas suas efetivas conexões. A verdadeira arte, cuja essência na sociedade capitalista é a *humanitas*, deve expressar o repúdio violento a esta opressão e deformação do homem. Independente da subjetividade do artista, a grande arte expressará sempre a luta humana fundamental, contrária às crenças de seu dilaceramento numa sociedade que é adversa ao próprio homem. A obra, sob este aspecto, possui autonomia frente ao seu autor e não constitui uma reprodução fiel das já citadas condições adversas. Não apenas no atual sistema capitalista, mas em quaisquer modos de produção já testados e existentes, a verdadeira arte não era aquela que reproduzia as dificuldades, cujo fundamento estava na base material da sociedade, mas sim aquela que as expressava, evidenciando a essência deste conflito.

Estas constatações nos conduzem à teoria do reflexo, tese fundamental do marxismo, que esclarece que “qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas idéias, nas representações, nas sensações etc, dos homens”. (LUKÁCS, 1970, p. 28). Mas esta realidade que a arte dita autêntica deve refletir não pode ser vista como a superfície imediatamente perceptível do mundo exterior, como afirma o naturalismo, o realismo socialista ou o marxismo vulgar. A verdadeira arte não é a reprodução fiel, muito menos um jogo arbitrário de formas desvinculadas do real. Segundo Georg Lukács, “à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio em última instância) com as formas abstratas”. (1970, p. 30). A partir da percepção da essência e da representação do tipo (solução para a dialética essência-fenômeno), surge a arte realista, que remete ao processo histórico-social como seu fiel reflexo. O artista assume nas suas obras o processo social universal e o torna sensível, experimentalmente acessível. Ele investiga a direção e o ritmo dos processos, definindo o seu caráter. O verdadeiro artista não é o produtor de obras de tendência ou de tese, modalidade artística que limita e bloqueia o desenvolvimento da própria obra. Não cabe a ele fornecer ao fruidor a solução dos conflitos históricos que descreve.

Evidentemente as considerações de Georg Lukács, aqui esboçadas, apesar de não estarem centradas no problema que abordamos, permitem conferir um estatuto dialético à obra de arte, ou seja, ao mesmo tempo em que a arte é de sua época, ela ultrapassa o seu momento histórico através da *humanitas*, adquirindo universalidade. Entendemos que a exposição de Georg Lukács possui validade para comprovar o caráter histórico da obra. Suas posições podem ser consideradas limitadas, na medida que ele se abstém de uma análise profunda de alguns pontos fundamentais relativos à questão, como a reificação da obra; a sua inscrição no espaço estreito do consumo; a sua utilização de classe e a sua peculiaridade enquanto

processo de produção específico, vinculado ao quadro geral da produção social. No caso do teatro, por exemplo, a forma como se produz a obra é um fator fundamental para sua transformação em mercadoria, ao lado de injunções correlatas, como a especificidade do texto e dos meios de produção usados.

Além de Georg Lukács, há outras contribuições valiosas na busca das relações entre arte e sociedade. Vale notar que os trabalhos da chamada sociologia da cultura não apresentam homogeneidade. Há diferentes posições e pode-se dizer que tais trabalhos se colocam numa linha que vai desde uma preocupação sociológica básica<sup>4</sup> até uma vertente oposta, na qual a ênfase excessiva na busca da especificidade da obra de arte levou as reflexões a um formalismo que novamente abandonou os eixos da inserção sociológica.

De acordo com o nosso ponto de vista, os trabalhos de Theodor Adorno (1978) e Max Horkheimer (1978), com o intuito de reforçar o conceito de arte como produção social e, conseqüentemente, preocupados com o pseudonivelamento (inclusive artístico), fruto da sociedade de massa, não escapam a uma visão da arte como fonte de estudo da sociedade. Esta proposta é a mesma colocada de início em um de seus escritos, onde afirmam que “a arte será tomada como objeto de uma investigação que nela desvende uma inconsciente historiografia da sociedade”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 105). Certamente as reflexões não decorrem num nível tão simplista, já que os autores chegam a sugerir até mesmo um momento de tensão no ato da criação de imagens que, entretanto, não é analisado mais profundamente.

Os estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer tornam-se de extrema importância, segundo pensamos, mais como elementos de denúncia a toda uma vertente tradicional dos estudos da arte, do que como apresentação de propostas alternativas. Procuram mostrar a insuficiência de um sociologismo que permeia insatisfatoriamente os estudos encaixados sob

---

<sup>4</sup> Aquela que encara as obras de arte apenas como fontes para um estudo sociológico.

o rótulo da sociologia da cultura e voltados para a arte, como podemos deduzir a partir das seguintes colocações: “mesmo nesse campo da Sociologia da Arte, prevaleceram durante muito tempo métodos comparativamente primitivos; por exemplo, os sociólogos limitavam-se a analisar a origem do artista, suas concepções políticas e sociais”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 105).

Ademais, suas contribuições, talvez excessivamente marcadas pelo exílio e pelo ressentimento, deixam transparecer uma atitude apocalíptica, entendido o termo de acordo com a carga semântica que lhe atribuiu Umberto Eco (1998), apresentando a busca pelo refúgio como a única alternativa para a arte.

O luto e o horror, inerentes a essas obras [da arte moderna] não correspondem a experiências vividas por um sujeito que se separe da realidade ou se revolte contra ela por motivos racionalmente compreendidos mas, outrossim, são o reflexo de uma consciência excluída da sociedade, relegada para um mundo de figuras disformes e aberrantes. (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 119).

Embora de difícil assimilação para o grande público, tais obras cumprem a função proposta pelos autores, ou seja, permanecem como fonte de estudos sociológicos, pois,

na medida que estas últimas obras de arte ainda representam a comunicação, elas denunciam as formas dominantes do comércio humano como instrumentos de destruição e a unidade orgânica como imagem ilusória da desintegração. (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 110).

Ainda no âmbito da sociologia da cultura, Pierre Francastel (1973), numa proposta de construção de uma sociologia da arte, procura, inicialmente, definir a especificidade do objeto e do pensamento estético, pois, segundo ele, fica evidente que

é absolutamente impossível confrontar entre si disciplinas como a História, a Sociologia e a História da Arte reduzidas a uma espécie de herbário, se não se conseguir primeiramente elucidar a natureza do fato artístico em suas relações com a sociedade. (1973, p. 03).

Seu estudo constitui uma séria e importante contribuição para a análise do pensamento estético, mais especificamente em sua forma plástica, uma vez que procura retirar todo o significado metafórico que circunda o conceito de arte. Nesse sentido, afirma que “o pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados. Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo”. (FRANCASTEL, 1973, p. 04). Notamos que o autor, embora confirme para a arte o atributo de signo, não deixa de perceber a possibilidade do pensamento estético como uma forma específica de reflexão que se manifesta sob uma linguagem particular.

É interessante ressaltar que ele denuncia exatamente o conceito de metáfora aplicado à arte<sup>5</sup> como uma das fontes de toda a vertente de estudos que tende a ver nos produtos artísticos apenas objetos de outras informações, externas a eles próprios.

Se as obras que constituem o produto da atividade propriamente estética das sociedades constituíssem tão somente uma espécie de duplo dos outros produtos de nossa conduta, seria legítimo reter esses trabalhos apenas como uma fonte de informação complementar. (FRANCASTEL, 1973, p. 04).

A alternativa de Pierre Francastel, entretanto, não consegue escapar a uma visão idealista da história da arte, ainda que não encare a obra de arte apenas como uma forma, com autonomia absoluta. Tanto que, ao analisar as artes da Itália no final do século XVI, chega a sugerir uma visão cíclica no desenvolvimento dos estilos. Mesmo sem adotá-la explicitamente, Francastel deixa transparecer que a própria teoria dos ciclos compara-se à vida das formas, na tradicional visão de Friedrich Nietzsche, segundo a qual as formas dotadas de autonomia, certas, constantes, dão origem aos ciclos ininterruptos do nascimento, da vida, da morte e do renascimento.

---

<sup>5</sup> A sua característica de reprodução.

Uma contribuição valiosa para os estudos da estética e que não abandona sumariamente o papel social da criação artística, ainda que sua excessiva formalização dificulte o acesso do leitor, é a obra de Claude Lévi-Strauss, principalmente em seu texto denominado *Introduction à l'Oeuvre de Marcel Mauss*.

Operando com o conceito de significante flutuante, como fonte da arte, para situar a produção artística na ordem do simbólico e como uma raiz de conhecimento sintético e totalizador, Claude Lévi-Strauss complementa seu estudo na análise social da produção artística. O fundamental conceito de significante flutuante, trabalhado pelo autor e incorporado à estética, permite inferir à obra de arte uma forma de operação específica e oriunda, conseqüentemente, de uma análise também específica. Existe, portanto, para a estética, um objeto de análise que lhe é próprio, dotado de características que o diferenciam dos demais produtos humanos.

É neste significante flutuante que se enraizaram a invenção mítica e a criação artística; e é ao fato de que ele não cessou de acompanhar a aventura histórica do homem que é devida a universalidade dos produtos da arte e do mito por oposição ao caráter transitório do conhecimento científico. (MERQUIOR, 1975, p. 19).

Seu trabalho não se detém na percepção da singularidade da forma artística, pois, para Claude Lévi-Strauss, a arte é um produto localizado histórica e socialmente. Dessa forma, o autor tenta compreender como é atribuído, socialmente, a alguns indivíduos o desempenho de papéis que, dentro da ordem simbólica, dão origem aos produtos artísticos.

Se levarmos em consideração que nenhuma sociedade consegue preencher plenamente os sistemas simbólicos e, portanto, não consegue oferecer a todos os indivíduos, e no mesmo grau, seus meios de construção, facilmente chegaremos à conclusão que ocorre em todas as organizações sociais uma presença constante de pessoas em posição periférica, cuja função é elaborar sínteses simbólicas imaginárias, socialmente reconhecidas ou não. Claude Lévi-

Strauss confere à arte, portanto, o papel de projeção, no nível do imaginário, de simbolizações sintetizadoras, irrealizáveis ou, no mínimo, inconciliáveis no plano social concreto e coletivo. Assim, “o imaginário toma a seu cargo as insuficiências da sociedade, suprindo-se seja através da elaboração de um objeto estético, seja por meio das condutas mágicas”. (MERQUIOR, 1975, p. 21).

Ressaltamos, entretanto, que a aproximação que o autor estabelece entre arte e magia não esgota sua visão da estética. Em outro estudo, *O pensamento selvagem*, Claude Lévi-Strauss retoma o tema e busca analisar justamente o modo de operação da arte, quando a aproxima também do procedimento científico. E aqui aparece sua valiosa contribuição, no sentido de denunciar toda a estética psicologista, que busca explicar e impor critérios de valor ao produto artístico, em virtude da possível capacidade intuitiva ou irracional do produto. A arte, para o autor, contém uma dimensão inteligente “ainda que ela esteja fortemente motivada por condicionamentos de ordem emocional”. (MERQUIOR, 1975, p. 22).

Ao nos debruçarmos especificamente no campo do teatro, pensamos ser necessário, também, tecer algumas considerações sobre realidade verdadeira e realidade ficcional, a fim de deixar claramente delimitados os campos que compreendem cada uma destas realidades.

Em seu processo criador, o dramaturgo toma da realidade que o rodeia os elementos necessários para a elaboração tanto da trama quanto das personagens, como afirma Eric Bentley: “Se a matéria prima da trama são os acontecimentos e em especial os feitos violentos, a matéria prima das personagens é a gente, e em particular o que consideramos seus impulsos mais elementares”. (1981, p. 44).

Eric Bentley esclarece que o que acontece nesta espécie de trânsito entre uma realidade e outra é a manipulação, por parte do dramaturgo, dos elementos da realidade verdadeira para transformá-los em realidade ficcional.

Neste processo, a pessoa humana, com todas as características inerentes a sua natureza e a sua personalidade, adquire um novo perfil, próprio do fazer teatral e da realidade ficcional, em que o dramaturgo caracteriza a personagem através da construção de sua identidade. Desta forma, a distingue e a diferencia daquele ou daquela que lhe serviu de referente e que ficou para trás, na realidade verdadeira, para localizá-la agora numa nova dimensão, própria, única, a da realidade ficcional, correspondente ao âmbito teatral.

Quando o dramaturgo constrói a identidade própria da personagem, ele está criando uma série de elementos que lhe são particulares, os quais vão confirmar, junto com as demais características físicas e psíquicas, a concepção que o autor resolveu lhe atribuir. Assim, a personagem adquire relevância dentro do universo dramático da ação, graças aos traços que a distinguem e que lhe foram atribuídos pelo dramaturgo no processo de construção de sua identidade.

A personagem se movimentará num contexto, num espaço e num tempo e se relacionará com outras personagens através de circunstâncias e situações dramáticas previamente estabelecidas e determinadas pelo autor e que obedecem ao que poderíamos chamar de plano mestre do dramaturgo. Este, no processo de criação estética, se afasta dos esquemas da realidade objetiva e constrói outras realidades diferentes, distintas daquela. Ou seja, o autor se apropria de pequenas parcelas da realidade e as manipula, desenvolvendo-as dentro do campo da ficção. Da mesma maneira, ele se apropria de seres do mundo real e os converte em personagens. Isso faz com que a personagem, além dos outros elementos do drama, como o espaço e o tempo, cobre um caráter de auto-referenciação, já que, ao pertencer a um universo ficcional, único e distinto daquele de sua origem, passa a se constituir em seu próprio referente.

A personagem se constitui, portanto, numa espécie de ponte que liga o leitor a um conjunto de significações que constituem a finalidade do relato como signo, a partir da

perspectiva única da ficção. Ainda que a personagem seja construída a partir das concepções do autor, ela segue sendo uma figura de ficção, uma criação, um produto do intelecto dos seres humanos, uma espécie de ente de papel.

Em relação à análise de peças, constatamos que a crítica teatral tradicional geralmente parte da concepção de um universo crítico prévio, no qual subscreve a obra dramática. O resultado obtido é uma crítica vã, baseada na especulação sem fundamentos sólidos e desvinculada da epistemologia do feito teatral e que não se concentra na análise exaustiva da estrutura dramática, tampouco se apóia no uso de ferramentas de investigação que surgem da própria essência e natureza do teatro.

O pensamento crítico teatral contemporâneo sofre, portanto, de uma série de carências que nascem, em princípio, do fato de que as abordagens são feitas desde a perspectiva da metateatralidade. Quem não maneja os elementos, os recursos e os instrumentos de análise necessários para se aprofundar na estrutura dramática tende a suprir esta carência transladando recursos de análise próprios à literatura, de forma automática, mecânica e funcional. É necessário levar em consideração que, embora a epistemologia da literatura e a do teatro tenham muitos elementos comuns, o teatro não é somente literatura, já que possui características que lhe dão especificidade. Logo, as ferramentas de análise e as perspectivas de abordagem da peça teatral estão inscritas em seu próprio e respectivo campo.

Um enfoque crítico teatral precisa considerar, portanto, algumas características próprias do teatro, tais como a função dramática das ações, a maneira pela qual o dramaturgo as organiza, a construção da tensão dramática, as variações situacionais e suas relações e o modo como o leitor-espectador recebe as informações. Desta maneira, consideramos que há um campo de investigação e análise teatral, no qual o conhecimento dos componentes que regem a estrutura dramática da obra teatral é ferramenta fundamental e permite uma análise

integral da teatralidade que forma a estrutura dramática, sem desvios a outros âmbitos estranhos ao fazer teatral.

Estas considerações nos fazem crer que é necessário elaborar um método que possa suprir as carências e que parta de uma perspectiva epistemologicamente teatral, que dê conta da própria natureza do teatro e que possa, por sua vez, servir como instrumento idôneo para a análise crítica contemporânea da dramaturgia. Seria uma espécie de análise intrateatral, que nos possibilitaria desvendar com maior clareza a estrutura interna da obra e as complexas redes que formam os intrincados labirintos dramáticos. Teríamos, assim, a possibilidade de encontrar a maneira particular pela qual o dramaturgo concebe sua obra.

Do ponto de vista teórico, com uma análise crítica intrateatral, poderíamos visualizar uma nova realidade, com a qual alcançaríamos altos níveis de profundidade e originalidade nas análises. Ainda que o objeto de estudo continuasse o mesmo, poderíamos extrair da obra teatral novas concepções que enriqueceriam qualquer abordagem crítica.

## 2 A MULHER SEM PECADO

Quando Nelson Rodrigues escreveu *A mulher sem pecado*, em 1941, o teatro brasileiro desconhecia qualquer outro estilo que não fosse a comédia, exaustivamente encenada tanto pelo teatro de revista, quanto pelas companhias de Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina de Moraes, todos comediantes e que dominavam o dito teatro sério do Rio de Janeiro.

De acordo com Ruy Castro (1992), Nelson Rodrigues resolveu escrever teatro por questões financeiras. Causa estranheza, portanto, o fato de *A mulher sem pecado* não ser uma comédia, pois, certamente, lhe renderia algum dinheiro com a compra por parte de alguma companhia.

Nelson gostava de contar que começara “A mulher sem pecado” como uma chanchada, mas que, em poucas páginas, a história daquele marido paraplégico e ciumento adquirira uma tintura dramática que ele não previra. [...] A própria leitura do texto demonstra isso – embora, hoje, “A mulher em pecado” pudesse ser encenada como chanchada, sem nenhum prejuízo. Seja como for, era um tenebroso drama para seu tempo, e Nelson achou melhor cercar-se de opiniões “respeitáveis” antes de sair oferecendo o texto à praça. (CASTRO, 1992, p. 152-153).

Mesmo tendo angariado opiniões favoráveis de autores e críticos respeitáveis, como Henrique Pongetti e Carlos Drummond de Andrade, nenhuma companhia de teatro se interessou pela montagem de *A mulher sem pecado*. O texto ficou guardado por mais de um ano, até que, através de seu irmão Mário Filho, conseguiu uma audiência com o gaúcho Manoel Vargas Neto, sobrinho de Getúlio Vargas e com indiscutível influência no Serviço

Nacional de Teatro (SNT), do Ministério da Educação. Mário Filho era amigo pessoal de Manoel Vargas Neto, e este não titubeou em recomendar ao presidente do SNT a montagem da peça. Em 09 de dezembro de 1942, *A mulher sem pecado* foi encenada pela Comédia Brasileira, um grupo subsidiado pelo SNT, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro.

*A mulher sem pecado* ficou em cartaz durante duas semanas e não entusiasmou a platéia ou os críticos. Aliás, críticos como Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, e Bandeira Duarte, de *O Globo*, odiaram a peça e fizeram questão de deixar isso claro em suas respectivas colunas. Porém, uma respeitável intervenção de Manuel Bandeira, enaltecendo as qualidades do autor e do texto, veio ao encontro dos anseios de Nelson Rodrigues. Além disso, Álvaro Lins, o mais importante crítico literário do país na época, elogiou a peça e estimulou o público a assistir ao espetáculo, por meio de sua coluna no *Correio da Manhã*. O dramaturgo Nelson Rodrigues começava a sair do anonimato.

Conforme Sábato Magaldi, “a matéria de *A mulher sem pecado* [...] não se constitui de especial transcendência. Está-se próximo do *fait divers*, do quase anedótico.” (1981a, p. 10). De fato, Nelson Rodrigues utiliza na peça elementos tradicionais do folhetim, como a pista falsa, o suspense e a surpresa final.

## 2.1 SÍNTESE DO ARGUMENTO

A peça *A mulher sem pecado* se constitui a partir do ciúme doentio de Olegário, o protagonista. Este, para testar a fidelidade de sua esposa, Lídia, resolve se passar por paralítico e se entreva numa cadeira de rodas. Faz de Umberto, o motorista da casa, seu espião, a quem confia a missão de acompanhar todos os passos de Lídia e, prontamente, relatar qualquer ato suspeito. Umberto, por sua vez, não hesita em enganar Olegário, dando-lhe falsas informações e fomentando a desconfiança do patrão em relação à Lídia, já que

recebe dinheiro sempre que relata atitudes estranhas da mulher. Olegário oprime Lúdia, a acusa constantemente de infiel e não poupa ameaças.

Além de Umberto, Joel, funcionário da empresa de Olegário, também fornece informações, aspirando à promoção prometida pelo patrão. As informações de Joel transtornam Olegário, já que tratam sobre a juventude de Lúdia, quando esta ainda morava no bairro do Grajaú. Segundo Joel, a esposa de Olegário tinha fama de namorar muitos homens, o que lhe valeu, inclusive, um apelido difamatório, conhecido por todos os funcionários de Olegário que, constantemente, faziam troça a respeito disso.

Na casa de Olegário moram, além dele, de Lúdia e dos empregados, D. Márcia, mãe de Lúdia, D. Aninha, mãe de Olegário e o irmão de criação de Lúdia, Maurício, de quem Olegário também desconfia. Numa conversa com Maurício, Olegário sugere a possibilidade dos irmãos manterem um relacionamento que iria muito além da mera condição fraterna, que Maurício prontamente nega e defende a fidelidade da irmã.

Outro aspecto interessante é que Umberto engana o patrão não só em relação às informações sobre Lúdia, mas também sobre sua condição. Certa vez, ao ser acusado por D. Márcia de estar mantendo relações sexuais com Inézia, criada da casa, o motorista é demitido por Olegário, já que tais atos do empregado feriam a moral da família. Para manter o emprego, Umberto mente a Olegário que é impotente desde a infância, em função de um acidente. Para o patrão, este fato representa que Umberto não se constitui em ameaça, principalmente à Lúdia.

De qualquer forma, Lúdia é inocente. Quando Olegário se convence de que a esposa jamais o traiu e resolve confessar que nunca foi paralítico, recebe uma carta de Lúdia, dando-lhe ciência de que, esgotada, resolveu fugir com Umberto. Olegário apanha um revólver e o coloca na cabeça, enquanto lembra das palavras de Lúdia que rejeitam qualquer perdão e dão adeus.

## 2.2 A TRAIÇÃO

Olegário é obsessivo a tal ponto, em relação à possível traição de sua esposa, que chega a subornar pessoas para saber de todos os passos de Lídia. Tal comportamento o coloca no limite entre a sanidade e a loucura, dando ao leitor a impressão de que, a qualquer momento, ele se “desligará em definitivo do mundo”. (MAGALDI, 1981a, p. 10). A Olegário só interessa uma coisa: saber se está sendo traído. E não poupa esforços para descobrir. Interpela Lídia com perguntas e desconfianças a todo momento, chega a tentar controlar o que a esposa pensa ou imagina.

Olegário – Agora vou-lhe fazer uma pergunta à queima-roupa. Você me responde – terá coragem?

Lídia – Conforme. Sei lá se essa pergunta... Enfim...

Olegário (*enigmático*) – Você...

Lídia (*desafiante*) – Ande. Está com medo?

Olegário – O que quero dizer é simples até demais. Eu admito que você não fez nada. Que não pecou... ainda.

Lídia (*irônica*) – Ainda? Que mais?

Olegário (*noutro tom*) – Admitamos que não houve nada – até agora. Mas... e a sua imaginação?

Lídia (*espantada*) – O que é que você quer dizer com isso?

Olegário – Quero dizer o seguinte: seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre – seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez! (RODRIGUES, 1981a, p. 56).

Olegário é mórbido, no sentido de ser doentio, amargo e entristecido. Por várias vezes, apela a sua falsa paralisia para comover Lídia e não se conforma com o fato de que o passado da esposa não lhe pertença, como podemos verificar na seguinte passagem:

Olegário – Está bem. (*outro tom*) Você é mulher de um parálítico.

Lídia (*numa explosão*) – Você não devia falar tanto na sua paralisia! Isso é quase – quase uma chantagem! Você me lança no rosto, todos os dias, essa paralisia! E eu não posso reagir!

Olegário (*admirado*) – Como não pode reagir? Reaja, ora essa!

Lídia (*exaltada*) – Não posso! Seria o cúmulo que eu quisesse ficar em igualdade de condições com você – eu sã, você doente. Não me faça dizer coisas que eu não quero! Não me obrigue a ser cruel! Pelo amor que você tem... (RODRIGUES, 1981a, p. 58).

E também nesta:

Olegário (*com rancor e com voz surda*) – V-8! V-8, sim! Não adianta olhar para mim dessa maneira. (*com escárnio*) V-8! No Grajaú era assim que todo o mundo chamava você. Ou vai dizer que não?

Lídia (*desesperada*) – Você está vendo? É por isso que eu evito vir aqui! Para não ouvir o que você me diz! Para não agüentar seus ciúmes!

Olegário (*com insistência cruel*) – Mas chamavam ou não chamavam você de V-8?

Lídia (*sem lhe dar atenção às palavras*) – Engraçado, você não era assim!

Olegário (*obcecado*) – V-8! (RODRIGUES, 1981a, p. 65).

O protagonista monta uma rede de informações sobre Lídia. Os empregados da casa, Inézia e Umberto, e Joel, funcionário da firma de Olegário, são constantemente cobrados pelo patrão sobre eventuais atitudes suspeitas de Lídia. O próprio irmão adotivo de Lídia, Maurício, é vítima dos ciúmes de Olegário.

Mulher – A mulher de um doente irremediável é assediada a todo momento e em toda a parte. Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização. Esse seu falso cunhado...

Olegário – Maurício...

Mulher (*apaixonando-se*) – Um homem que passa todo o tempo fechado num quarto, acaba pensando em mulheres, muitas mulheres; ou, então, pensando numa única mulher. Ele está num quarto pegado ao de Lídia, Olegário!

Olegário (*sombrio*) – Eu expulso Maurício daqui. Expulso. E se ela se opuser...

Mulher – Os dois brincaram juntos em criança! Acontecem coisas terríveis entre meninos e meninas. Você pode imaginar o quê! As crianças têm curiosidade, instintos incríveis! (RODRIGUES, 1981a, p. 85).

Umberto, por sua vez, trai a confiança de Olegário, a quem mente sobre sua impotência. Ora, como motorista da casa e impotente, ninguém seria mais perfeito para acompanhar Lídia a todos os locais e manter o patrão devidamente informado. Ocorre que Umberto inventa a história da impotência e assedia Lídia constantemente.

Lídia – Miserável! Bandido! (*Passa as costas da mão na boca, numa expressão de supremo asco.*)

Umberto – Bandido, porque beijei a senhora?

Lídia – Não fica nem mais um minuto nesta casa. Saia já! (*olha a escada*)

Umberto – Não adianta olhar para a escada. A senhora não foge. Se correr irei atrás. (*cobre a passagem para a escada*)

Lídia – Cínico! (RODRIGUES, 1981a, p. 88).

A obsessão de Olegário em saber se estava ou não sendo traído, sua busca por qualquer evidência que demonstrasse a infidelidade da esposa, seu comportamento agressivo e inconstante, levam Lídia ao esgotamento. Cansada e ciente de que o marido jamais mudaria, decide atirar-se nos braços de Umberto, com quem foge. Olegário fica sabendo por meio de uma carta, deixada pela esposa.

(*Sai Inézia. Olegário abre a carta. Começa a ler.*)

Voz de Lídia (*microfone*) – Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero mais o seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais... (RODRIGUES, 1981a, p. 103).

Enfim, Lídia consuma a traição que o marido tanto temia. E a ironia reside no fato de que foi o próprio Olegário quem a empurrou para Umberto, o outro vértice da traição e que representou para Lídia a possibilidade de libertação daquele sistema opressor.

Para Olegário, resta cruzar aquela fronteira que separa a sanidade da loucura e que, por tantas vezes, perpassa a imaginação do protagonista. Ao apanhar o revólver e colocá-lo na cabeça, Olegário ganha os contornos que já haviam definido “os heróis de Eurípedes, Aristófanos, Shakespeare, Molière e tantos derramados da dramaturgia”. (MAGALDI, 1981a, p. 10).

### 2.3 O ANTAGONISMO

Os conjuntos antagônicos expressos em *A mulher sem pecado* são, basicamente, dois: o primeiro representado por Olegário, que detém o poder econômico e, assim, manipula seus empregados e sua família (além de ser manipulado por eles); o outro representado pelas demais personagens da peça, dependentes tanto econômica quanto emocionalmente de Olegário. Os conjuntos estabelecem entre si uma relação de oposição, seja pela construção das personagens ou pelo desenrolar das ações dramáticas.

Olegário é uma personagem cujo temperamento beira o absolutismo. Ele é incapaz de aceitar qualquer coisa que, de alguma forma, possa contradizer suas convicções iniciais. Não hesita em lembrar a todos que o cercam de sua condição social e financeira superior e humilha constantemente a esposa, por sua vez frustrada e oprimida.

Lídia (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutra tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!

Olegário (*sem olhar para a mulher*) – Diga só uma coisa. Você não teve sempre “tudo” de mim, tudo?

Lídia (*amarga*) – O que é que você chama “tudo”? (*noutra tom*) Já sei. “Tudo” para você são móveis, casa, automóvel, uma vitrola de 25 contos, cinema, dinheiro!

Olegário (*sombrio*) – Muitas mulheres com muito menos seriam felicíssimas!

Lídia (*amargurada, repetindo*) – “Tudo”! Você se esquece que eu tive “tudo” – como você diz – tudo, menos marido. É o que muitas não têm – muitas – marido!

Olegário (*irônico*) – Então você nunca teve marido?

Lídia (*veemente*) – Não tive, não senhor! Quer dizer, “quase” não tive! Só no princípio... Depois, os seus negócios!... (*acusadora*) Lá um dia, você se lembrava que tinha mulher.

Olegário – Tirei você da Aldeia Campista. (RODRIGUES, 1981a, p. 69).

Há na peça, também, um contraponto introspectivo que representa uma voz interior, uma espécie de consciência de Olegário, que o faz ponderar, refletir e tomar decisões.

Olegário (*sozinho, impulsionando a cadeira*) – Tem descaramento esse malandro... (*Mudança de luz.*)

Voz interior (*microfone*) – E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura?

Olegário – Homem manco.

Voz interior (*microfone*) – Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: Serei um louco?

Olegário – Mas será que esse imbecil pensa que Lídia quer alguma coisa com ele?

Voz interior (*microfone*) – Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer.

Olegário – Ah! (RODRIGUES, 1981a, p. 51).

Lídia é filha de D. Márcia, uma ex-lavadeira. Bela, casou-se ainda jovem com Olegário, viúvo e bem colocado financeiramente. É vítima dos ciúmes dele a partir do momento em que o protagonista decide fingir uma paralisia, como meio de testar a fidelidade da esposa. Ela, por sua vez, busca a libertação nos braços de Umberto, o motorista da casa que nunca escondeu o desejo pela patroa. Mais do que consumir a traição, Lídia foge do sistema opressor imposto por Olegário, tornando-se, ao mesmo tempo, vítima e causadora do destino do marido. Ao confessar para a mãe de Olegário, D. Aninha, seu desejo de ver o marido morto, Lídia desnuda seu inconsciente. Cabe lembrar que D. Aninha é incapaz de entendê-la, já que está condenada a uma espécie de loucura, não emite sons e passa o resto de seus dias sentada, enrolando um pano e dependendo dos outros. Com o desabafo, Lídia percebe que já não agüenta mais, porém sua timidez fala mais alto e a faz pedir perdão por tudo o que disse.

Lídia – Vamos! Vamos! Tenho mais o que fazer! (*a idiota rejeita a comida*) Quer ou não quer? Largo tudo e vou-me embora! Anda, sua velha (*trincando as palavras, cara a cara*) É a mãe, é o filho! (*grita*) Velha maluca! (*circula em torno da cadeira, depois de pousar o prato em cima do móvel*) (*baixo e feroz*) Quem devia estar aqui era teu filho... meu marido... Enrolando esse paninho... Estou que não posso ouvir nada no meio da rua... Nem ver um nome feio desenhado no muro... (*recua, num grito, apertando a cabeça entre as mãos*) Foi ele! Foi teu filho que me pôs nesse estado! (*rápida, numa alegria selvagem, aproximando-se da velha*) Umberto me beijou! A mim! Tua nora! E me disse um nome, uma palavra que me arrepiou... (*estende as mãos*) E ainda me arrepiou! (*crispa-se. Passa a mão no próprio busto*) Maluca! Vou-te deixar morrer de fome e de sede! (*de novo, aberta a cabeça entre as mãos*) Meu marido mete na minha cabeça tudo o que não presta! O dia inteiro em cima de mim: “olha a cinta”... “Você não pode andar sem cinta”... E até já perguntou se eu, em criança... (*violenta*) Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (*sonhando*) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De smoking e morto! (*em desespero, como que justificando-se*) Não sou eu a única mulher que já desejou a morte do marido. (*ri, com sofrimento*) Tantas desejam, mesmo as que são felizes... (*baixa a voz, com espanto*) Há momentos em que qualquer uma sonha com a morte do marido... (*baixo, outra vez*) Escuta aqui, sua cretina! Quando leio no jornal a palavra “seviciada” – eu fecho os olhos... (*com volúpia*) Queria que me seviciassem num lugar deserto... Muitos... (*grita, num remorso atroz*) Não, é mentira... (*noutro tom*) Umberto me chamou de cínica e eu... Eu gostei... (*baixo e aterrorizada*) Quem

sabe se eu não sou? Não! Não! Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram! (*recua, aterrorizada e estaca. Súbito, corre para a louca; cai de joelhos, soluça, abraçada às pernas da doida*) Perdão! Perdão! (*súbito, ergue-se. Corre, soluçando.*) (RODRIGUES, 1981a, p. 100).

Lídia, legítima representante do conjunto antagônico oprimido, é pressionada pelo marido, por Umberto, pelas circunstâncias e pelo próprio desejo. Suas contradições interiores confundem-se entre o desejo da carne e o desejo da alma. Lídia opta pela fuga. Ao abandonar Olegário, sela o destino trágico do marido. Seu desejo de vê-lo morto, expresso em meio à turbulência de confissões feitas à sogra, será realizado.

## 2.4 A EXPLORAÇÃO

Na peça *A mulher sem pecado*, verificamos a existência de alguém com poder econômico e, por isso, capaz de explorar seus dependentes. Olegário representa tal indivíduo, sem escrúpulos, disposto a usar de qualquer meio para descobrir se Lídia o está traindo.

A empregada da casa, Inézia, é uma das pessoas a quem Olegário paga por informações sobre a esposa. Embora Inézia sinta, por alguns instantes, uma espécie de remorso por estar enganando a patroa, sabe que precisa do dinheiro extra que Olegário lhe oferece por desviar correspondências e prestar informações.

Olegário (*interrompendo*) – Mas... quê? Ela recebeu alguma carta?

Inézia (*tirando do avental*) – Só um telegrama.

Olegário (*curioso*) – Um telegrama. Deixe ver.

Inézia (*entregando o telegrama*) – Se D. Lídia souber!...

Olegário (*abre o telegrama e o lê com certa ansiedade. Ainda olhos fitos no papel*) – Souber, como? Só se você disser. Você ou Umberto. Mas não caia nessa asneira!

Inézia (*com precipitação*) – Deus me livre! Eu não! (*noutro tom*) Mas, às vezes, fico assim...

Olegário – Fica assim... (*noutro tom*) Não pago mais a você para fazer essas coisas? Pode ir. Não, espere... Espere um pouco. (RODRIGUES, 1981a, p. 46).

Umberto, o motorista da casa, é outro dos que são explorados economicamente por Olegário. A ele é atribuída a missão de acompanhar Lídia por todos os lugares e ficar atento a qualquer aproximação suspeita.

Umberto (*entra. É moço, meio sinistro, com uniforme de chofer*) – Me chamou, doutor? Eu já vinha pra cá...  
 Olegário (*embolsando o telegrama*) – O que é que há? A senhora saiu, aonde foi?  
 Umberto (*mascando qualquer coisa*) – Saiu depois do almoço. Mais ou menos umas duas horas. Voltou às cinco horas.  
 Olegário (*irritado*) – Que diabo é isso que você está mastigando? Que mania!  
 Umberto (*parando de mastigar*) – Nada. Um palito de fósforo.  
 Olegário – E você viu o quê? (*com desconfiança*) Eu acho que você me esconde as coisas! Eu pago para obter informações! (*noutro tom*) Ela foi aonde? (RODRIGUES, 1981a, p. 46-47).

Além dos empregados da casa, Olegário explora também seus funcionários do escritório. Joel, por exemplo, fornece ao patrão detalhes sobre o passado de Lídia, que conheceu graças a Sampaio, seu colega de escritório e ex-vizinho de Lídia na época em que ela era solteira e morava no bairro do Grajaú. Joel está interessado em ser promovido e a chance aparece quando decide ser informante de Olegário.

Olegário (*sombrio, voltando-se para Joel*) – Agora uma coisa, Joel. Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?  
 Joel – Estou. Eu sei, doutor.  
 Olegário (*categórico*) – Portanto, não se lembre de dizer que eu mandei você saber isso ou aquilo. Se você andar comentando, não será negócio para você, compreende?  
 Joel – Eu sei, doutor Olegário.  
 Olegário (*aproximando-se*) – O que é que você tinha pedido? Passar para o lugar do Sampaio, não é?  
 Joel (*vacilante*) – Eu estava querendo. Ou a caixa? O senhor é quem sabe. Isso é com o senhor.  
 Olegário (*pensativo*) – Vai para o lugar do Sampaio.  
 Joel (*animado*) – Obrigado, muito obrigado! (RODRIGUES, 1981a, p. 62).

É interessante ressaltar que Olegário nunca deixou de humilhar Lídia, como que reforçando seu papel de provedor indispensável e único da família. Quando afirma que tirou a

esposa da Aldeia Campista e sempre deu dinheiro à família dela, deixa claro que a mulher está em dívida emocional e financeira para com ele.

Olegário – Tirei você da Aldeia Campista.  
 Lídia (*veemente*) – Você não me provocou? Agora, meu filho, vá ouvindo!  
 Olegário (*sem ouvir a mulher*) – Trouxe sua mãe para cá, seu irmão..  
 Lídia – E eu?  
 Olegário (*taciturno*) – Dei dinheiro à sua família! (RODRIGUES, 1981a, p. 70).

Olegário usa de sua influência até mesmo para dar veracidade a sua paralisia. O médico que atesta ser irreversível o caso de Olegário na verdade o faz por pressão do protagonista, a quem deve dinheiro.

Maurício (*aterrado*) – Nunca foi paralítico... Então esses sete meses na cadeira..  
 Olegário – Farsa, simulação... Um médico, bêbedo, irresponsável, que me devia dinheiro, disse a todo mundo – inclusive à minha mulher – que eu era um caso perdido... Que não ficaria bom nunca... Compreendeu? (RODRIGUES, 1981a, p. 102).

A exploração foi um artifício usado por Olegário para ter certeza que sua mulher, Lídia, não o estava traindo. Ao submeter todos pelo poder econômico, Olegário deixa claro que não pouparia esforços para descobrir todos os passos da esposa. Os que aceitaram passivamente tal situação o fizeram por pura ambição. Inézia ganhava um extra que certamente fazia diferença no seu soldo mensal, Joel foi promovido e D. Márcia ficava alheia aos rompantes do genro benfeitor. Lídia não agüentou. Fugiu com Umberto, outro dos informantes do patrão. A Olegário nada mais restava. O dinheiro já não representava mais nada. A morte foi a solução encontrada.

### 3 ÁLBUM DE FAMÍLIA

Entre 1941, ano de *A mulher sem pecado*, e 1946, quando Nelson Rodrigues escreveu *Álbum de Família*, houve a antológica *Vestido de noiva*, criada em 1943 e que, definitivamente, marcou sua reputação de autor dramático. Teatros lotados, direção épica de Ziembinski e cenários estonteantes de Santa Rosa deram a *Vestido de noiva* a consagração merecida. Platéias cariocas e paulistas aplaudiam efusivamente aquelas personagens que vasculhavam o subconsciente numa espécie de vertigem proporcionada pela profundidade psicológica.

Nelson Rodrigues, então, escreveu *Álbum de família*, um texto que se “dirigiria para o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram na origem das nossas forças vitais.” (MAGALDI, 1981b, p. 14). Ao submetê-lo à Censura Federal, no início de 1946, o autor levou o general Eurico Gaspar Dutra a um de seus primeiros atos como presidente do Brasil: proibir, em todo o país, a representação da peça *Álbum de família*. A alegação era que o texto recomendava o incesto e motivava o crime. Segundo Ruy Castro, os censores não fizeram “nenhuma referência ao lesbianismo – o que a peça também tinha.” (1992, p. 196).

Tal proibição agitou os círculos intelectuais do país, opondo os que defendiam a liberação daquela que era considerada a maior peça já escrita no Brasil e aqueles que viam em *Álbum de família* um perigoso exemplo que incitaria pais e filhos a quebrarem qualquer código sexual familiar e, de maneira alucinada como as personagens, fariam da própria

família objeto de satisfação dos mais mórbidos desejos sexuais. Nelson Rodrigues liderou uma ostensiva campanha contra a proibição e, segundo Ruy Castro, repetia exaustivamente que não entendia a censura do texto, pois “*Álbum de família* é uma peça bíblica. Então teriam que censurar também a Bíblia, que está varada de incestos.” (1992, p. 197).

Mas todas as tentativas de sensibilizar a Censura Federal foram infrutíferas. *Álbum de família* estreou no palco apenas em 1967. Platéias adultas aguardaram mais de 20 anos para pagar ingresso e assisti-la, embora qualquer leitor pudesse ter acesso ao texto já em 1946, uma vez que Nelson Rodrigues o publicou em livro, dando mostras de que ele próprio não acreditava que sua peça passasse pelos censores.

### 3.1 SÍNTESE DO ARGUMENTO

*Álbum de família* é uma peça que, embora situe os acontecimentos em tempo e espaço definidos, representa uma tragédia que “é atemporal e poderia transcorrer sem nenhum prejuízo, em outro lugar.” (MAGALDI, 1981b, p. 14-15). As ações se desenrolam na fazenda de Jonas, primo e marido de Senhorinha, com quem tem quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Glória e Nonô. A filha, de 15 anos, estudava num internato e mantinha uma relação lésbica com a colega de quarto Teresa, fato que motivara a expulsão de ambas do colégio interno e o retorno de Glória à casa dos pais. Tal retorno precipitou os acontecimentos, a exemplo do que acontece com protagonistas famosos, como Agamenon e Hamlet.

Senhorinha, por sua vez, se encarrega de incrementar a dramaticidade da peça quando mantém uma relação incestuosa com o filho Nonô, que enlouquece após o contato amoroso com a mãe, foge para o mato existente nas imediações da fazenda e ronda, nu, a casa dos pais, gritando e uivando desesperadamente. Jonas nota a traição da esposa, ao ver um homem esgueirar-se para fora do quarto de Senhorinha e, ainda que não o tenha identificado, se

propõe a uma vingança permanente: passa a deflorar meninas de 12 a 16 anos debaixo do mesmo teto em que vive com Senhorinha.

Jonas é inescrupuloso e não hesita em aceitar a oferta de jovens garotas que lhe fazem os moradores das redondezas, interessados em ganhar algum dinheiro com a entrega da virgindade das filhas e netas. Durante toda a peça, inclusive, Totinha, uma menina engravidada por Jonas, grita insistentemente de um dos quartos da casa, vindo a falecer nas dores do parto antes da chegada de qualquer socorro médico. E ela não é a única vítima fatal da insanidade de Jonas. Ele próprio não esconde que já tinha visto o corpo de outra, de 15 anos, no caixão e que se parecia com Glória, sua filha. Aliás, Jonas confessa a Senhorinha que seu impulso por meninas aflorou quando reparou no crescimento de Glória.

Guilherme, outro dos filhos do casal, nutre uma paixão proibida pela irmã, transferindo o “impulso incestuoso da mãe para [...] Glória.” (MAGALDI, 1981b, p. 17). Abandona o seminário, onde vivia, para levar a notícia da expulsão de Glória aos pais e sugere que a irmã passe a viver com ele, contrapondo-se à vontade de Jonas que quer a filha em sua própria casa. É interessante ressaltar que Guilherme, quando estava no seminário, feriu-se e tal ferimento, podemos inferir, foi a automutilação, caracterizada pela castração voluntária.

No retorno para casa, Glória se encontra com Guilherme e ambos se refugiam da chuva no interior de uma igreja da localidade. Enquanto conversam, o irmão confessa sua atração por ela e propõe que ambos se suicidem, atirando-se entre vagões de um trem, como prova de amor eterno. Glória repudia as intenções de Guilherme e este, não vendo outra saída para evitar que a garota fique com o pai, dispara um tiro fatal em Glória e se mata sozinho entre os vagões de um trem.

Edmundo, por sua vez, era casado com Heloísa, de quem se separou. Também retorna para casa, aguçando os conflitos com Jonas, uma vez que é apaixonado pela sua mãe,

Senhorinha. Heloísa, em determinada ocasião, confessou a Senhorinha que Edmundo, durante o período em que estavam casados, jamais tocou nela, impedido pela imagem materna. Ao saber da relação que Senhorinha teve com Nonô, Edmundo se suicida na frente da mãe.

Cabe destacar, também, que Senhorinha e Glória nutrem ódio mútuo e ambas deixam isso claro durante a peça. Glória dá a entender, em diversas circunstâncias, que se sente atraída pelo pai e Senhorinha não esconde sua satisfação ao saber da morte da filha.

Além das personagens centrais, há as secundárias, como Tia Rute, irmã de Senhorinha e que também mora na casa da fazenda. Colabora com Jonas, conseguindo para ele as meninas e desenvolve um amor doentio pelo cunhado. Aparece também Teresa, que só participa no início da peça, como parceira e amante de Glória. Há o fotógrafo, cujo trabalho é registrar os momentos marcantes para o álbum da família e o *speaker*, que comenta, com extremo mau gosto e erroneamente, os fatos da peça, numa espécie de opinião pública que julga pelas aparências.

*Álbum de família* se desenrola em torno de paixões proibidas e violência contra o corpo e contra a alma. Guilherme mata Glória e se suicida, enquanto Edmundo tira a própria vida diante da mãe. Senhorinha, por sua vez, exausta diante das humilhações do marido e disposta a dar novo rumo a sua vida, atira duas vezes em Jonas, que cai mortalmente ferido. O patriarca chama por Glória, sua última palavra.

Senhorinha está livre para ir ao encontro de Nonô, seu filho. Talvez o único e verdadeiro amor de sua vida.

### 3.2 A TRAIÇÃO

*Álbum de família* nos mostra que a continuidade da vida se dá a partir da sublimação de impulsos autênticos. De acordo com Sábato Magaldi, “a História e a Civilização traem

inapelavelmente a inteireza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos ou sublimados em outros valores.” (1981b, p. 20). Na peça, a traição é a forma pela qual as personagens dão vazão aos seus sentimentos reais, aos seus impulsos naturais. A existência ganha contornos dramáticos quando as traições são reveladas e o desfecho só é possível a partir disso.

Logo no início da peça, Teresa, em total entrega ao sentimento que nutre pela colega de quarto, Glória, sela um pacto de amor eterno que resistirá, supostamente, a tudo. Teresa e Glória juram que jamais trairão seus sentimentos, embora Glória saiba que seu verdadeiro amor não é Teresa, mas o próprio pai, Jonas. Glória trai seu próprio sentimento, além da amiga Teresa.

Teresa – Então, quero ver. Mas, depressa, que a irmã pode vir.

Glória (*erguendo a cabeça*) – Juro que...

Teresa (*retificando*) – Juro por Deus...

Glória – Juro por Deus...

Teresa - ...que não me casarei nunca...

Glória - ...que não me casarei nunca...

Teresa - ...que serei fiel a você até à morte.

Glória - ...que serei fiel a você até à morte.

(*Pausa. As duas se olham. Teresa encosta o nariz no rosto de Glória, amassa o nariz no rosto de Glória.*)

Teresa – E que nem namora.

Glória – E que nem namoro.

Teresa (*apaixonada*) – Também juro por Deus que não me casarei nunca, que só amarei você, e que nenhum homem me beijará.

Glória (*menos trágica*) – Só quero ver. (RODRIGUES, 1981b, p. 56-57).

Senhorinha deixa claro que, ao trair Jonas com o filho Nonô, descobriu seu verdadeiro amor, e não hesita em confirmar à irmã, Rute, sua paixão incestuosa.

Tia Rute (*na janela, olhando para fora*) – É Nonô, outra vez!

(*Com angústia, D. Senhorinha vai, também espiar, enquanto Tia Rute, com crueldade bem perceptível, continua falando.*)

Tia Rute – Eu conheço o grito dele. Aliás, não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha!

D. Senhorinha (*com sofrimento*) – Vergonha de quê?

Tia Rute – De ter um filho assim – você acha pouco?

D. Senhorinha (*com sofrimento*) – Uma infelicidade, ora, como outra qualquer!

Tia Rute (*castigando a irmã*) – Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!

D. Senhorinha (*dolorosa*) – Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!  
 Tia Rute – Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido!  
 D. Senhorinha – Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (*sempre dolorosa*) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...  
 (*Já saíram da janela. D. Senhorinha, triste, digna, altiva, com uma dor bastante sóbria, procurando sempre ficar de costas para a irmã. Tia Rute com uma crueldade que não pode esconder.*)  
 Tia Rute (*sardônica*) – E... DESPIDA, naturalmente.  
 D. Senhorinha (*abstrata*) – O meu consolo é que ele não se esquece da família. Quase todos os dias vem gritar perto daqui, como se chamasse alguém...  
 Tia Rute (*perversa*) – Você, talvez?  
 D. Senhorinha (*com certa violência*) – Nonô, quando era bom, gostava de mim, tinha adoração por mim. (*abstrata outra vez*) É saudade que ele tem – SAUDADE! (*taciturna*) Saudade da casa...  
 Tia Rute (*veemente*) – Da casa o quê! Ele nunca gostou disso aqui, nunca pôde passar meia hora numa sala, num quarto. Vivia lá fora!  
 D. Senhorinha – Seria tão bom que fosse saudade, de mim, só de mim – de mais ninguém! (RODRIGUES, 1981b, p. 58-59).

Jonas trai Senhorinha como forma de vingança. Submete a esposa a uma vingança planejada, cruel e conta com o apoio da cunhada Rute. Deflora meninas, sem se importar quem são, de onde vêm ou se têm algum tipo de relacionamento com outras pessoas.

Tia Rute (*misteriosamente*) – Tenho outra. Você conhece.  
 Jonas (*interessado*) – Já veio aqui?  
 Tia Rute (*excitada*) – Veio, sim – naquele dia! Até você olhou muito para ela – eu notei!  
 Jonas (*estica as pernas, sensualmente*) – Como é, mais ou menos?  
 Tia Rute – Os homens andam assim atrás dela – se você visse!... (*indicando o quarto da mulher grávida*) Só uma coisa: não é como essa – estreita! Tem mais cadeiras, mas deixa – não faz mal. Se eu fosse homem, nem discutia. (*confidencial*) Vi tomando banho na lagoinha!  
 Jonas (*com certa decepção*) – Grande de cadeiras – mas... demais, grande demais?  
 Tia Rute (*admirativa*) – Um corpo, meu filho! (*com mímica*) O peito, tudo!  
 Jonas – Casada? Se for, não interessa!  
 Tia Rute – Casada o quê! Só noiva, mas o noivo... (*com desprezo absoluto*) Agora: é desbocada como você não faz a menor idéia. Diz cada nome! E aos berros, na frente de todo mundo.  
 Jonas (*sombrio de desejo*) – Diz nome... Idade?  
 Tia Rute (*mudando de tom*) – Novinha – 16 anos. Depois é dessas mulheres que dão em homem. Bate no noivo; aliás, dizem que ele gosta. (RODRIGUES, 1981b, p. 61).

Rute, por sua vez, além de auxiliar Jonas na desenfreada vingança, trai a irmã, Senhorinha, com o cunhado, de forma carnal, e, a partir daí, sente uma irresistível atração por ele.

Tia Rute – E eu tenho culpa – tenho?

Jonas (*cruel*) – A própria muda, com todo o estrabismo, eu quis!

Tia Rute – Você uma vez também me quis!

Jonas (*implacável*) – Eu estava bêbado, completamente bêbado!

Tia Rute (*recuando*) – Eu sei o que vocês querem – que eu me mate! que eu me atire na lagoinha. (*histórica*) Mas se eu morrer, vou lançar uma maldição para vocês todos, para toda a família! (RODRIGUES, 1981b, p. 83).

Glória, ao se encontrar com Guilherme, relata o que sente pelo pai, Jonas. Exterioriza o sentimento, traindo a promessa feita a Teresa, no colégio interno.

Glória (*transportada*) – Papai, não. Quando eu era menina, não gostava de estudar catecismo... Só comecei a gostar – me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está ali, só que menor – claro! (*desfigurada pela emoção*) Fiquei tão impressionada com a SEMELHANÇA!

Guilherme – Onde é que você viu semelhança?

Glória (*fechada no seu êxtase*) – Colecionava estampas... O dia mais feliz da minha vida foi quando fiz a primeira comunhão – até tirei retrato!

Guilherme (*rindo bestialmente*) – Se a Irmã soubesse!... Se visse você falando assim... IA VER QUE O CASO DA MENINA NÃO TINHA A MENOR IMPORTÂNCIA junto desse!

Glória (*desesperada*) – É uma coisa tão pura, tão bonita, o que eu sinto por papai, que a Irmã nunca compreenderia. Nem você, nem mamãe, nem ninguém!

Guilherme (*bestial*) – Tem certeza?

Glória (*caindo em si, mudando de tom*) – Não, não tenho certeza. Mas pode ser o que for, não faz mal. Não me interessa nem a opinião dos outros, nem a minha própria!

Guilherme – Eu tenho que salvar você – DE QUALQUER MANEIRA!

Glória – E mesmo que tudo seja verdade... Que papai tenha pisado a mulher... Que faça isso ou aquilo com mamãe... Que seja o demônio em pessoa. (*declina sua exaltação; doce, outra vez*) Mesmo assim, eu gosto dele, adoro! (RODRIGUES, 1981b, p. 92-93).

A ex-esposa de Edmundo, Heloísa, confessa a Senhorinha que, embora casada por três anos com o filho dela, jamais foi tocada. Para Edmundo, só existia uma mulher: sua própria mãe. Ele só conseguiria se realizar sexualmente com ela. Heloísa é traída pela imagem que Edmundo faz da própria mãe.

Heloísa (*evocativa*) – Uma vez, Edmundo me disse: “só poderei me realizar sexualmente com essa mulher”. Até achei interessante a maneira de dizer: “...realizar sexualmente”.

D. Senhorinha (*nostálgica*) – Ele tinha uns termos assim!

Heloísa (*exaltando-se progressivamente*) – Uma noite, não pôde mais: me contou o segredo, o nome da mulher, tudo!

D. Senhorinha (*exaltando-se também*) – Mentira – isso ele não podia contar! (*vacilante na escolha dos termos*) Era SEGREDO.

Heloísa (*rápida e cruel*) – SEGREDO DE FAMÍLIA!

D. Senhorinha (*recuando com medo*) – Não! Não!

Heloísa (*exultante*) – Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém! (RODRIGUES, 1981b, p. 111-112).

A traição é implacável com todas as personagens da peça que cederam aos seus encantos. A morte, pelas mãos de outro ou pelas próprias parece ser o destino de quem ousou quebrar qualquer pacto moral ou efetivo que porventura tenha feito. As personagens entregam-se inocentemente, como Glória; timidamente, como Edmundo; às custas da condição humana, como Nonô; ou ainda conscientemente, como Senhorinha. E é Senhorinha quem escapa do destino fatal, já que a ela cumpre o papel de viver lucidamente sua tragédia. Ciente dos fatos e dos sentimentos humanos que passam por ela, sentencia Jonas à morte. Dois tiros asseguram que nada poderia desviá-la de cumprir seu papel. É superior à vida e à morte, pois sabe que está definitivamente marcada pelo amor de Nonô.

### 3.3 O ANTAGONISMO

Em *Álbum de família*, vamos notar que o antagonismo se dá entre dois núcleos: um formado pelo patriarca Jonas e o outro formado por Senhorinha. Jonas, ao decidir se vingar da esposa, constitui um grupo que lhe apóia e lhe admira, ao passo que outro grupo se forma em torno de Senhorinha.

Podemos destacar que Glória pertence ao núcleo de Jonas, já que odeia a mãe e nutre pelo pai uma paixão incestuosa. Tia Rute também está incluída entre as pessoas que apóiam Jonas, motivada pelos ciúmes que sente da irmã e pela atração ao cunhado. Já Edmundo, entregue totalmente ao amor pela mãe, está no núcleo de Senhorinha, assim como Nonô, o filho com quem Senhorinha manteve uma relação incestuosa. Guilherme, por sua vez, luta contra o pai, Jonas, visto como uma ameaça ao seu propósito de viver com a irmã Glória.

Os núcleos estão em constante combate, medindo forças durante toda a peça. Tia Rute, ávida por humilhar Senhorinha, não hesita em lembrar que, embora fossem irmãs, nunca receberam tratamento igual. Vejamos a seguinte passagem:

D. Senhorinha (*humilhando-se um pouco*) – Rute, você é minha irmã.  
 Tia Rute (*cortante*) – Não interessa.  
 D. Senhorinha (*entre autoritária e suplicante*) – Quando mamãe morreu, ela pediu que você tomasse conta de mim. Como minha irmã mais velha. Você prometeu, Rute, jurou!  
 Tia Rute (*dura*) – E então?  
 D. Senhorinha (*suplicante*) – Mande essa mulher, essa menina, de volta. Deus pode lhe castigar!  
 Tia Rute – Tanto faz. (RODRIGUES, 1981b, p. 65-66).

Ou ainda esta:

Tia Rute (*para D. Senhorinha*) – Quem lhe pediu opinião?  
 D. Senhorinha – Rute, lembre-se de mamãe...  
 Tia Rute (*agressiva*) – Mamãe o quê... (*mudando de tom*) Eu prometi, jurei à mamãe... (*cínica*) Mas o que é que tem? Ela não gostou nunca de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir a você tomar banho, enxugava as suas costas! Quero que você me diga: POR QUE É QUE ELA NUNCA SE LEMBROU DE ASSISTIR AOS MEUS BANHOS?  
 D. Senhorinha (*chocadíssima*) – Você não está regulando bem!  
 Tia Rute (*num crescendo*) – Ela, papai, todo mundo!... Ninguém gostou de mim, nunca!... Uma vez em Belo Horizonte, eu saí com você... (RODRIGUES, 1981b, p. 81).

Guilherme, ao dar ciência a todos de que Glória foi expulsa do internato, deixa claro que Jonas não pode mais ter contato algum com a filha. Num rompante, acusa o pai de indecente, vendo em Jonas seu opositor na batalha pelo amor de Glória.

Guilherme – Agora é o seguinte: eu vim na frente, Glória chega a qualquer momento, hoje ou amanhã, não sei. Eu queria combinar justamente uma coisa. ELA NÃO VEM PARA AQUI!  
 Jonas – Não vem para aqui – como?... por quê?  
 Guilherme (*veemente*) – Porque esta casa é indigna – PORQUE VOCÊ NÃO PODE TER CONTATO NEM COM SUA PRÓPRIA FILHA! (*exaltadíssimo*) Você mancha, você emporcalha tudo – a casa, os móveis, as parede, tudo! (RODRIGUES, 1981b, p. 85).

Guilherme, ainda, trava com Glória uma discussão que simboliza a rivalidade dos dois núcleos. Rechaça veementemente a defesa que Glória faz do pai e, ao assassiná-la, antecipa o desfecho da batalha entre o núcleo de Senhorinha e o de Jonas.

Glória (*querendo se evadir*) – Papai que não vem!  
 Guilherme – Que é que tem papai? NUM LUGAR DECENTE, PAPAÍ ESTARIA NUMA JAULA. Papai até já matou gente!  
 Glória – Mentira sua!  
 Guilherme – Matou, sim. Matou... uma mulher que havia aí – MUDA – estrábica!  
 Glória – Não acredito!  
 Guilherme (*rindo como um demônio*) – Ela apanhou gravidez! Na época de ter filho, veio-se arrastando, gemendo... Papai, então, pisou o ventre da mulher. (*exultante*)  
 Pisou a criança, mulher, tudo!  
 Glória (*encostada no altar*) – Continue inventando, continue! (RODRIGUES, 1981b, p. 91).

Edmundo estabelece oposição a Jonas, por amor a Senhorinha. Separa-se da esposa, Heloísa, e propõe à mãe uma fuga da fazenda, de forma a libertá-la da humilhação de Jonas e, ao mesmo tempo, dar vazão ao sentimento que sempre nutriu pela progenitora.

Edmundo – Mãe, você tem que sair daqui!  
 D. Senhorinha – Ah, se fosse possível!  
 Edmundo – Precisa deixar esse homem! (*tomando entre as suas as mãos maternas*) A gente podia ir para um lugar onde não tivesse nenhum conhecido. Tem lugar assim!  
 D. Senhorinha – Ele iria atrás! Não por amor, mas por maldade.  
 Edmundo (*lento, num tom especial*) – Só se a gente, se eu...  
 (*Os dois se olham; D. Senhorinha parece compreender.*)  
 D. Senhorinha (*dominada pelo medo*) – Não, Edmundo! Assim não quero!  
 Edmundo – Talvez fosse ESSE o único meio! (RODRIGUES, 1981b, p. 100-101).

Rute decide abandonar a fazenda. Glória é assassinada por Guilherme. Jonas tomba morto após os tiros de Senhorinha. Os núcleos antagônicos ganham seus contornos finais. No outro lado, Guilherme e Edmundo se suicidam e restam Senhorinha e Nonô. Pertencem ao mesmo núcleo e compartilham o mesmo sentimento. E agora estão livres para vivê-lo.

### 3.4 A EXPLORAÇÃO

Verificamos, em *Álbum de família*, a existência de Jonas, personagem economicamente poderosa e disposta a explorar sexual e economicamente outras personagens.

Tia Rute, sempre solícita às exigências do cunhado, vive na fazenda e é a principal agenciadora daqueles que desejam entregar suas filhas ou netas ao apetite sexual de Jonas. O motivo é sempre o mesmo: dinheiro, proteção econômica. Jonas representa uma possibilidade de ascensão às pessoas que possuem a mercadoria que ele procura: jovens, principalmente virgens, para serem defloradas.

Jonas – E ela?

Tia Rute (*ávida*) – Que é que tem?

Jonas – Quer?

Tia Rute – Claro! Todo mundo está de acordo – o avô – não tem mãe, nem pai –, o noivo. (*abaixa a voz*) Prometi que você protegia a família. Ela me disse que você era homem – HOMEM! E depois, o orgulho, a vaidade. Sabe como é mulher! (RODRIGUES, 1981b, p. 62).

Jonas dedica a Rute um respeito especial, já que a cunhada parece ser a única pessoa que reconhece nele a postura benfeitora. Considera os filhos homens ingratos e ignora qualquer possibilidade de respeitar a esposa, Senhorinha, já que está dedicado a vingar sua traição.

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

Tia Rute (*apaixonadamente*) – TUDO!

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

D. Senhorinha (*hirta*) – Não toque em Nonô!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jonas (*gritando*) – Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (*fora de si*) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família! (RODRIGUES, 1981b, p. 64-65).

Está na fazenda, também, a menina Totinha, grávida de Jonas e que sofre dores lancinantes, gemendo e gritando a todo instante. A falta de um médico ou de assistência adequada ocasiona a morte da garota, outra das exploradas por Jonas.

Jonas – Verdadeira menina – ousada aqui (*indica o quadril*) sem desejo absolutamente nenhum; apenas curiosa...

(*Edmundo deixa o quarto da mulher, que recomeça a gemer e a chamar Jonas.*)

Mulher (*já com dispnéia*) – “Seu” Jonas... “seu” Jonas!

(*Jonas, numa decisão súbita, encaminha-se para o quarto.*)

Jonas (*simulando bom humor*) – Que é que há, Totinha?

Totinha (*com dispnéia*) – Eu acho que desta vez, “seu” Jonas – VOU...

Jonas (*tentando sempre o bom humor*) – Que o quê, Totinha! Vai, não!

Totinha (*num rancor de agonizante*) – Eu não tinha precisão de estar aqui... (*pára, sufocada*) ...sofrendo...

Jonas – Não diga isso!

Totinha - ...mas o culpado é o senhor!

Jonas – Assim, você piora!

Totinha (*num esforço supremo para articular uma frase completa*) – “Seu” Jonas, escreva DEUS HÁ-DE LHE CASTIGAR!

(*Jonas, com o pé ou coisa que o valha, fecha violentamente a porta. D. Senhorinha e Edmundo estavam virados para o quarto, atentos ao diálogo.*) (RODRIGUES, 1981b, p. 97).

Jonas decide iniciar o seu plano de vingança contra Senhorinha quando flagra um vulto saindo do quarto do casal. Senhorinha, para proteger o filho Nonô, mente para Jonas, dizendo que o homem era Teotônio, o jornalista que chefiava a redação do jornal *Arauto de Golgonhas*. Jonas, sem pestanejar, mata o jornalista, alegando legítima defesa da honra. A partir daí, começa a exploração da vingança, legando a Senhorinha não apenas o

constrangimento da humilhação pública, mas também o remorso pela morte do inocente Teotônio. Senhorinha é explorada por Jonas e, principalmente, pela própria consciência.

Jonas – O jornalista! O redator-chefe do “Arauto de Golgonhas”!... O sujeito que tinha uma corcunda que diziam que era artificial... (*Jonas dominado pela dor*) Se fosse outro, mas logo esse! Esse eu não queria!

D. Senhorinha – Você nunca me teve amor!

Jonas (*exaltado*) – Tive, sim. Até aquela noite; depois, não. Amor ou coisa parecida!

D. Senhorinha – Edmundo, ele me obrigou a chamar Teotônio no dia seguinte (*com profundo espanto*) e o matou dentro do meu quarto! Como se fosse um cachorro!

Jonas – Matei.

D. Senhorinha – Depois, começou o meu inferno. (*para Edmundo*) Todo dia, na frente de outras pessoas, seu pai batia nas minhas cadeiras – dizia – FÊMEA! (RODRIGUES, 1981b, p. 105).

O poder de Jonas é imenso. Há menção a várias meninas que, após serem exploradas sexualmente por Jonas, morreram grávidas. Apesar disso, não há sequer um indício de que Jonas tenha sofrido qualquer sanção por parte da polícia ou do poder público. O assassinato de Teotônio é outro exemplo de que Jonas está acima da lei. Nenhum inquérito policial. Jonas parece intocável e sua sede de vingança não é saciada por nada. Até que a oprimida Senhorinha resolve colocar um ponto final na rede de exploração. E o coloca, definitivamente, por meio de dois tiros.

#### 4 TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

O palco do Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, ilumina-se na noite de 21 de junho de 1965 para mais uma estréia. A platéia, ansiosa, aguarda pela montagem de Ziembinski daquela que seria considerada pelo próprio autor, Nelson Rodrigues, uma de suas melhores peças<sup>6</sup>. *Toda nudez será castigada* é produzida por Aluizio Leite Garcia e Joffre Rodrigues, com cenário e figurinos de Napoleão Moniz Freire. Consta que diversas atrizes recusaram o papel da prostituta Geni, repugnadas pela atitude de desnudar os seios, até que Cleyde Yáconis corajosamente resolveu enfrentar os costumes que regiam a sociedade brasileira e a crítica, representando com desfaçatez mais uma personagem oriunda do submundo carioca, tantas vezes abordado na obra de Nelson Rodrigues.

Encerrada a encenação, é a vez da crítica teatral, pela voz de Yan Michalski, entrar em cena. Classificando a peça como gratuita e adjetivando o texto de defeituoso e as personagens de incoerentes, o crítico vocifera no Jornal do Brasil toda a sua indignação com aquela caricatura de costumes, ainda que reconheça o mérito do autor como grande renovador da linguagem teatral brasileira:

[...] O autor parece estar essencialmente movido por um desafio lançado a si mesmo: “Até onde saberei ir na minha tarefa de surpreender o burguês com novos detalhes escabrosos?” Para corresponder a este desafio, ele não hesita em desprezar, por momentos, a coerência das personagens, a lógica do desenvolvimento da ação, e

---

<sup>6</sup> 30 jun. 1967, em entrevista a Hélio Pelegrino para o Ciclo Teatro Brasileiro do Museu da Imagem e do Som.

outros elementos da mesma importância. É claro que não nos referimos propriamente aos palavrões [...] mas sim aos detalhes propositada e requintadamente escabrosos não exigidos pela ação, e que em nada contribuem para o esclarecimento desta ação. (MICHALSKI, <[http://www.nelsonrodrigues.com.br/home\\_canal.asp?cod\\_canal=166](http://www.nelsonrodrigues.com.br/home_canal.asp?cod_canal=166)>).

Insatisfeito, recorre à psicanálise para auxiliá-lo, e elenca uma série de patologias que constituiriam o universo psicológico das personagens, classificando-as de anormais e mórbidas, inumanas e monstruosas:

[...] De qualquer modo, parece-nos que as características tão nitidamente mórbidas e anormais da totalidade das personagens diminuem consideravelmente o alcance humano da obra. É verdade que alguns dos maiores escritores dramáticos da literatura universal deixaram obras imortais protagonizadas por personagens monstruosos e claramente patológicos; mas estes personagens eram mostrados em oposição a outros, mais sadios e normais, e esta posição servia frequentemente de ponto de partida para a estruturação do próprio conflito central do drama. Na peça de Nelson Rodrigues, toda humanidade é composta de psicopatas e obcecados [...] (MICHALSKI, <[http://www.nelsonrodrigues.com.br/home\\_canal.asp?cod\\_canal=166](http://www.nelsonrodrigues.com.br/home_canal.asp?cod_canal=166)>).

Uma prosaica consulta ao Dicionário da Língua Portuguesa Houaiss nos esclarece que obsessão é uma “idéia fixa” e, se quisermos maior especificidade técnica, “a obsessão é uma idéia, emoção ou impulso que repetitivamente e insistentemente entra à força na consciência, apesar de indesejável.” (KAPLAN; SADOCK, 1992, p. 26). Tal característica é perfeitamente visível em várias personagens da peça, senão em todas, fato que avaliza o diagnóstico do crítico, embora não determine que tal distúrbio seja monstruoso. E, sendo humano, nada mais plausível considerar que muitos espectadores possam ter reconhecido nas personagens atitudes que fazem parte de sua vida real. Seriam, então, essas pessoas também anormais, monstruosas, grotescas? E nós? Em nenhum momento de nossa existência nos defrontamos com uma idéia fixa, uma vontade imensa de fazer algo, mesmo que lutássemos para afastá-la de nossa consciência?

Cabe destacar que os produtores da peça imprimiram no programa de estréia a inscrição “Obsessão em 3 Atos”, logo após o título, antecipando-se, portanto, ao rótulo da

crítica. Já o autor, unanimemente classificado de polemista, era um notório provocador, especialmente quando o assunto girava em torno da crítica e do público, chegando a comparar os teóricos com cafetões responsáveis pela idiotização das peças teatrais<sup>7</sup>.

O fato é que *Toda nudez será castigada* é pontuada, em sua estréia, por aplausos em todas as cenas individuais, recebendo da platéia uma ovação de pé ao final e ganhando seis meses seguidos de cartaz no Teatro Serrador, além de uma excursão pelo Brasil.

As atrizes que recusaram o papel de Geni devem ter, definitivamente, se arrependido e, se a crítica torceu o nariz para a peça, o público a recebeu de braços abertos.

#### 4.1 SÍNTESE DO ARGUMENTO

*Toda nudez será castigada* inicia-se com o retorno de Herculano após uma viagem. Ao chegar, recebe de Nazaré, a criada negra, um embrulho deixado a ele pela segunda esposa, Geni. Logo identifica ser uma gravação, onde a voz de Geni narra em *flash-back* a história que será apresentada ao público.

Herculano é um homem poderoso que casou virgem e ficou viúvo, pois a esposa foi vitimada por um câncer. Em sua casa moram, além do filho Serginho, três tias solteironas e o irmão Patrício, cuja falência poderia ter sido evitada por Herculano, que nada fez.

O protagonista está preso à memória da ex-mulher e Patrício encontra em Geni, uma prostituta, a isca perfeita para montar uma armadilha e submeter seu irmão à exploração financeira. Desta forma, além de se vingar, Patrício arrancaria dinheiro com facilidade, já que Herculano não se mostrava mais tão propenso a sustentar o irmão e seus excessos. Herculano cai na armadilha e transforma-se em joguete nas mãos de Patrício, de Geni e do próprio filho,

---

<sup>7</sup> 15 maio 1952, em entrevista a Otto Lara Resende, publicada na Revista “O Comício”.

Serginho. Aliás, o filho dificulta de todas as formas a união de Herculano e Geni, não aceitando que seu pai sequer mantenha relações sexuais com outras mulheres.

Serginho é radical, mantém luto fechado pela morte da mãe e visita a tumba dela todos os dias. De acordo com Magaldi, “a explicação óbvia vem do complexo de Édipo exacerbado”. (1989, p. 34). Após uma bebedeira, Serginho briga, é preso e, na cadeia, é estuprado pelo ladrão boliviano.

Herculano é avisado de tudo isso por uma das tias, invade a delegacia e anuncia seu propósito de matar o ladrão boliviano que, àquela altura, já fora solto. Serginho, em recuperação no hospital, fala a Patrício que renega o pai e matará Geni. Seduz a madrasta, como forma de vingança. Trai o pai e engana Geni, enquanto prepara o desfecho de seu plano: fugir para o exterior com o ladrão boliviano.

Ao concretizar isso, leva Geni ao suicídio, cometido momentos após a gravação da fita que Herculano recebe no início da peça. Herculano, indefeso e desamparado frente a tantas armadilhas, ouve atônito a voz metálica de Geni. A fita chega ao fim. Patrício está satisfeito com a vingança, Serginho partiu para uma nova vida ao lado do ladrão boliviano e Geni está morta. Na mente de Herculano ecoam as palavras de Geni que o amaldiçoam.

#### 4.2 A TRAIÇÃO

Herculano ganhou de Nelson Rodrigues “a tessitura dos inocentes, dos ingênuos, dos indefesos em face das armadilhas do dia-a-dia”. (MAGALDI, 1989, p. 31). Tais armadilhas consistiram exatamente em traições por parte de quase todos os que o cercavam. Geni, ressentida contra a vida, não tem escrúpulos e prepara o terreno para a vingança de Patrício, a quem o irmão representa o principal responsável pela sua derrocada econômica. E há Serginho, que quer se vingar do pai e das circunstâncias que determinaram seu destino.

Herculano, enquanto pai, provedor da família e amante, é a vítima de todos e toma ciência disso quando recebe a gravação de Geni, que esclarece tudo.

Geni – Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (*Com triunfante crueldade*) (*Violenta*) Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. (*Dilacerada*) (*Ressentida e séria*) Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa.

(*Patrício lê o jornal. Tias começam a falar.*) (RODRIGUES, 1989, p. 161).

Geni passa a relatar tudo o que se passou. O plano de Patrício, as intenções escusas e as armadilhas contra Herculano. A narrativa em *flash-back* expõe as feridas da família. Herculano passa a conhecer realmente o irmão Patrício, principal articulador da farsa.

Tia nº 2 – Você não gosta de Herculano!

Tia nº 3 – Odeia o irmão!

(*Patrício abandona o jornal. Ergue-se.*)

Patrício (*com evidente ironia*) – Mas odiar sem motivo? Ele nunca me fez nada! Só na minha falência é que Herculano podia ter evitado tudo com um gesto, com uma palavra. (*Incisivo*) Mas não fez o gesto, nem disse a palavra. E eu fui pra cucuia! (*Ofegante*) Mas são águas passadas! (RODRIGUES, 1989, p. 162).

Patrício arquiteta um plano para se vingar de Herculano e conseguir dinheiro. Procura a prostituta Geni, que deve seduzir o viúvo.

Patrício – Gasto, como? Não te disse que ele é uma semivirgindade? Não sabe nada. Geni, você pode ensinar a ele o diabo! O diabo! O meu papel é trazer o Herculano aqui. Não sei como, nem sei se é possível trazer o bicho aqui, tem que ser aqui. O local precisa ser escrachado.

Geni – E o que é que eu ganho com isso?

Patrício – Calma, calma! Te prometo quê. Mas olha. Me dá aquela fotografia, que você tirou nua. Aquela.

Geni – Pra quê?

Patrício – O seguinte. Como quem não quer nada, eu deixo lá. (*Geni apanha a fotografia.*)

Geni – Só tenho essa cópia.

Patrício (*depois de olhar e guardando*) – Devolvo, só quero ver a reação.

Geni – Mas vem cá. Teu irmão é pão-duro como você?

Patrício – Eu não sou pão-duro. Da família, quem tem menos sou eu. Perdi tudo, na falência. Mas olha. Se o Herculano vier, você, aos pouquinhos, pode fazer a tua independência. (RODRIGUES, 1989, p. 166).

Herculano hesita em visitar uma mulher no prostíbulo, mas, depois de uma bebedeira, cai na armadilha e vai procurar Geni, com quem fica por 72 horas. Geni acaba desenvolvendo uma atração por Herculano e, ao confessar a Patrício sua fraqueza, ele a manipula mais uma vez para seguir com o plano. O propósito de Patrício é fazer com que Herculano se case com Geni, conforme podemos verificar abaixo:

Patrício (*maravilhado*) – Tiro e queda! Eu sabia, tinha a certeza! É a obscenidade do casto. Escuta.  
 Geni (*desesperada e chorando*) – Patrício, tarei, tarei!  
 Patrício – Quem tarou por ti foi ele. Você faz o seguinte. O seguinte.  
 Geni (*furiosa*) – Não dá palpite! (*Mudando de tom*) O que você devia é pagar o que me deve, em vez de estar aí. (RODRIGUES, 1989, p. 179).

E também na seguinte passagem:

Patrício – Daí o seguinte. Quando ele aparecer – vai aparecer na certa. O casto não resiste. Quero ser mico de circo – você não recebe. Esnoba.  
 Geni – Deixa de piada. Eu gosto dele.  
 Patrício – Sua cretina!  
 Geni – Teu irmão é macho. Não é como esses que. Macho.  
 Patrício – Ó sua besta! Tem que usar a cabeça. Você é mulher da zona. Põe isso (*aponta para a cabeça*). Herculano é o sujeito que nunca, nunca. De mês em mês, quando a mulher era viva, fazia o papai e mamãe, de luz apagada. Sujeito religioso.  
 Geni – Mas eu estou maluca por esse cara!  
 Patrício – Sei, sei. (*Mais vivamente*) Por isso mesmo. Você tem que se valorizar. Senão o cara te chuta. Será que você não percebe?  
 Geni – Agora eu descobri que tenho nojo de você. Nojo! E vê se não me dá mais palpite!  
 Patrício (*gritando*) – Você diz. Diz. (*Muda de tom*) Só toca em mim casando! Só casando. Diz isso à besta do Herculano. (*Põe-se a chorar*) Só casando! (RODRIGUES, 1989, p. 181-182).

Herculano cede às tentações de Geni e está pronto para casar, mas Serginho, seu filho único, não aceita que o pai traia a memória da mãe falecida. Serginho não suporta que o pai mantenha qualquer contato com outra mulher, fazendo-o prometer que jamais se casará. Herculano trai sua promessa ao filho, cuja vingança será seduzir a madrasta.

Serginho – O senhor vai repetir aquele juramento, aquele. Jura, jura que nunca mais se casará!

Herculano (*aterrado*) – Juro o que você quiser!

Serginho – O que eu quiser, não. Papai, quem tem que querer é o senhor.

Herculano – Mas levante! Serginho, Serginho!

Serginho (*chorando*) – O senhor não jurou!

Herculano – Juro!

Serginho – E que nunca mais terá mulher, mesmo sem casar?

Herculano – Meu filho, ouve.

Serginho (*fanático*) – Quero o juramento!

Herculano – Ouve, Serginho. O sexo pode ser uma coisa nobre, linda, meu filho.

Serginho – O senhor nunca falou assim! (RODRIGUES, 1989, p. 189-190).

A alternativa encontrada por Herculano é mandar Serginho para o exterior, de forma que, assim, poderia seguir sua vida com Geni até as coisas acalmarem. Mas as tias impõem forte restrição ao fato de Serginho ser afastado da família, já que representam o coro familiar e são as responsáveis pela rígida educação moral do sobrinho. Herculano busca o apoio do médico da família e do padre. Enquanto o médico concorda que a viagem fará bem a Serginho, o padre, notadamente influenciado pelas tias, procura tirar tal idéia da cabeça de Herculano, argumentando que Serginho não está preparado para a solidão. Alheio à discussão, Serginho flagra Herculano com Geni, bebe, envolve-se numa briga e acaba numa cela de delegacia, onde é violado pelo ladrão boliviano.

Patrício, mais uma vez, entra em cena e convence Serginho de que o casamento do pai é uma excelente oportunidade para o sobrinho se vingar, já que Serginho culpa Herculano e Geni pelo que lhe aconteceu na cadeia.

Serginho – Só agora eu vejo que não gostei nunca do meu pai. Mesmo antes de mamãe morrer. Sempre odiei e não sabia.

Patrício – Mas ouve, Serginho. Na nossa família, eu sou um bicho, me tratam como um bicho. Mas chegou a nossa hora. (*Respira fundo*) O que você vai fazer com seu pai é muito pior que a morte.

Serginho – O que é que é pior do que a morte?

Patrício – Ouve, Serginho, ouve a minha idéia. Passei a noite em claro, só pensando o seguinte: - teu pai se casar com a Geni.

Serginho – Com uma prostituta?

Patrício – Pois teu pai vai ser o marido e a prostituta vai ser a esposa!

Serginho – Esposa, como minha mãe?

Patrício – Esse casamento é preciso, sabe por quê? Porque você vai cornear seu pai. Compreendeu agora?

Serginho – Tenho nojo dessa mulher!

Patrício – Mas é tudo calculado. Entende? Não é prazer, nem desejo, mas vingança! E é você que vai exigir o casamento!

Serginho – Não! Não!

Patrício (*enlouquecido*) – Sou eu que estou mandando! (*Cai de tom*) Ouve o resto. Os dois se casam. Um dia, há uma ceia na família. Todo mundo presente. Teu pai numa cabeceira e você na outra. E você, então, diz isso, apenas uma palavra basta: - “Cabrão”. Só, nada mais!

(*Os dois se olham. Silêncio. Patrício apanha o retrato.*) (RODRIGUES, 1989, p. 222-223).

Serginho aceita a proposta de Patrício. Vai levar adiante seu plano de humilhar o pai e a madrasta, para satisfazer sua ânsia vingadora. Ainda no hospital, onde se recupera dos abusos sofridos pelo ladrão boliviano, seduz Geni e a transforma em joguete, a exemplo do que Patrício fez com Herculano.

Serginho – Eu não estou traindo meu pai! Prostituta não trai! (*Num berro*) O que é você, hem, sim, você?

Geni (*atônita*) – Eu?

Serginho – Você não é prostituta? (*Com a voz estrangulada*) Diz!

Geni – Sou.

Serginho (*possesso*) – O quê? O quê?

Geni (*numa explosão*) – Prostituta!

(*Serginho, com triunfante crueldade, põe-se a berrar.*)

Serginho – Então, vai-te embora! Sai daqui! Sai daqui!

Geni (*desesperada*) – E não volto nunca mais?

Serginho (*baixo e ofegante*) – Volta casada. Casa com meu pai e volta. Como esposa. (*Berrando novamente*) Tem que ser a mulher do meu pai, a esposa (*baixo novamente*) e minha madrasta. (RODRIGUES, 1989, p. 227-228).

O plano de Patrício se desenvolve com naturalidade. Herculano e Geni se casam, as tias, persuadidas por Serginho, aceitam a nova integrante da família e a traição do filho e da madrasta se consuma. Geni, aliás, sente-se cada vez mais apaixonada por Serginho, relegando o marido Herculano a segundo plano. A madrasta sente pelo enteado uma espécie de “amor puro da adolescência, que nunca teve. A ele pode entregar-se inteira, tornando-o ao mesmo tempo homem. Sente que se transformou [...]” (MAGALDI, 1989, p. 33).

Serginho – Sabe que eu fico besta contigo? Parece mentira mas você me trai.

Geni – Não diz isso nem brincando. Não há mulher mais fiel do que eu.

Serginho – Você não me trai com meu pai?

Geni (*veemente*) – Isso não é trair. Traído é o velho! De mais a mais, quem é o culpado?

Serginho – Ora, Geni.

Geni – Foi você ou não foi? Você quis o casamento. Eu queria fugir. Te disse: - vamos fugir. Você não quis. Recusou. E eu topei casar, porque, como tua madrastra, ia ficar junto de ti. Mesmo que a gente brigasse, eu estaria a teu lado, sempre.

Serginho (*frívolo*) – Deixa de conversa! Você não dorme com o velho? Então, eu também posso trair, ora que piada!

Geni (*já sofrida*) – Serginho, não diz isso nem brincando. Você sabe que eu sou ciumenta. Não nego. (*Sem transição*) Que mancha é essa aqui? Esse sangue pisado? (RODRIGUES, 1989, p. 232).

Geni ignorava que Serginho estava preparando a fuga com o ladrão boliviano. É Patrício quem lhe dá ciência dos fatos, aos quais Geni reage com o desespero dos amantes traídos.

Patrício – É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua-de-mel. Serginho não voltará mais, nunca mais.

(*Geni enche o palco com seus uivos.*)

Geni – Não! Não! Não! (RODRIGUES, 1989, p. 237).

O terceiro e último ato se aproxima do final, assim como o depoimento de Geni na gravação deixada a Herculano. Este, por sua vez, tomou conhecimento de toda a rede de traições que se formou em torno dele e ouve impassível a maldição lançada por Geni a todos os membros da família. Os sons de fita invertida indicam que a gravação acabou. Talvez Herculano tenha pensado em quanto tempo Geni levou para se suicidar, após ter terminado de falar.

#### 4.3 O ANTAGONISMO

Os pólos antagônicos em *Toda nudez será castigada* são formados, essencialmente, por Patrício e Herculano. O primeiro, motivado pelo desejo de se vingar do irmão, forma um conjunto que congrega Geni e Serginho, enquanto Herculano tem apenas as tias, que

compõem uma espécie de linha de defesa do sobrinho, influenciadas pelo papel de provedor da casa que ele desempenha.

Podemos salientar que Patrício coopta os integrantes do núcleo que irá antagonizar com Herculano, formando um conjunto poderoso que desencadeará a vingança planejada contra o irmão. Ao procurar Geni, dá mostras de que conhece as fraquezas de Herculano e de sua convicção em lutar contra o protagonista.

Patrício (*exaltando-se*) – Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! (*Triunfante*) Para mim, não há óbvio mais ululante!

Geni – Que conversa! Um sujeito cheio da gaita, não há de faltar mulher.

Patrício – Você parece burra! Eu não digo qualquer mulher. Quer saber de uma coisa? De cada mil mulheres, só uma não é chata sexual. Novecentas e noventa e nove são chatérrimas.

Geni – Quer dizer que eu não sou chata?

Patrício (*delirante*) – Na cama não! (*Muda de tom*) Eu sou lapidar. Para Herculano, que é um semivirgem – tem que ser mulher da zona! Como você! (*Radiante*) Estou ou não estou sendo lapidar? (RODRIGUES, 1989, p. 165-166).

Geni representa a isca ideal para capturar Herculano e Patrício sabe disso. Herculano, no núcleo oposto, é um viúvo casto que dedica sua vida ao trabalho e à memória da mulher, vitimada pelo câncer. Geni não tem nenhuma semelhança com a falecida e isso, segundo Patrício, a faria atraente aos olhos de Herculano, que jamais tivera outra parceira sexual.

Patrício – Onde é que eu estava? Ah, minha cunhada era feia pra burro. Mas eu noto que os buchos até que dão sorte. Ela foi a única mulher – a única – que o meu irmão conheceu, carnalmente falando.

Geni – Nem antes?

Patrício – A única até hoje! Como o Herculano, eu nunca vi. Nunca tomou um porre. Só tomou um, uma vez, e quase, quase. (RODRIGUES, 1989, p. 164-165).

Geni aceita a proposta de Patrício e colabora com o plano. É interessante notar que, ao longo do tempo, Geni parece desenvolver uma certa afeição por Herculano, de forma que a frieza vai dando lugar a um sentimento distinto daquele proposto pelo cunhado inescrupuloso. A gravação deixada por Geni confirma isso.

*(Escurece o palco. Ouve-se a voz gravada de Geni.)*

Geni – Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo. Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos. (RODRIGUES, 1989, p. 167).

As tias, por sua vez, desempenham um papel de protetoras de Herculano e a postura adotada por elas é a de sempre proteger Herculano e Serginho contra as vicissitudes do mundo exterior. Olham Patrício com desconfiança e não hesitam em repreendê-lo a todo o momento.

*(Ilumina-se palco lateral. As três tias, escutando na porta.)*

Tia nº 3 – Oh, meu Deus! Os dois trancados, há meia hora!

Tia nº 1 *(para a tia mais velha)* – Vai lá espiar! Vai, anda!

Tia nº 2 – Tenho medo!

Tia nº 3 – Ora!

Tia nº 1 *(ao mesmo tempo)* – De quê? Medo de quê?

Tia nº 2 *(no seu pânico)* – De Patrício. *(Muda de jeito)* Sonhei que Patrício matava Herculano. Foi um sonho que eu tive.

Tia nº 1 – Você com seus sonhos! *(Furiosa)* E pára de sonhar!

Tia nº 2 *(como uma débil mental)* – Não foi sonho, foi pesadelo!

Tia nº 1 *(enérgica)* – Olha aqui. Presta atenção. Nunca que Patrício teria coragem de levantar um dedo para Herculano. Patrício que se faça de tolo. Herculano dá-lhe na boca, assim!

Tia nº 2 – Eu não queria sonhar nunca mais. No sonho, só vejo parentes morrendo, e Herculano é quem morre mais.

Tia nº 1 *(sem ouvi-la)* – Patrício levou uísque. Diz que é bom para o coração. (RODRIGUES, 1989, p. 167).

A Tia nº 2 parece pressentir que algo está sendo tramado e que Herculano corre grande risco. A metáfora da morte aos poucos, conforme o sonho dela, realmente se concretiza, uma vez que Herculano perde o filho, a segunda esposa e fica, definitivamente, indefeso aos golpes de Patrício.

Serginho, que espera do pai uma atitude de repúdio a qualquer outra mulher, tendo em vista a memória de sua falecida mãe, rapidamente estabelece-se no núcleo antagônico a Herculano. Ao quebrar a promessa feita, o pai torna-se inimigo do filho, que, embora seja também seduzido pela cantilena de Patrício, vê na madrasta objeto e alvo de vingança.

Serginho antagoniza, portanto, com Herculano e se utiliza de Geni para alcançar seus propósitos. Geni se apaixona por Serginho e este nada mais quer do que ferir o pai. Ao sentir-se rejeitada e enganada, a mulher vê na morte seu último refúgio.

Outro aspecto interessante em relação aos núcleos antagônicos é o desempenho do padre e do médico. O primeiro, fundado na autoridade da religião, desaconselha Herculano a enviar Serginho para o exterior, argumentando que o menino não estaria preparado para tamanha solidão. Já o médico, amparado pela ciência, vê uma possível viagem de Serginho como elemento benéfico ao rapaz. É evidente o papel das tias neste caso, já que não podiam aceitar a idéia de Serginho ser afastado do convívio delas. Ao interpelarem o padre, deixam claras suas intenções e o incumbem de aconselhar Herculano a desistir da idéia.

Herculano – Padre Nicolau, eu vim aqui porque. Eu queria que o senhor me ajudasse. Preciso de sua ajuda.

Padre (*rápido e malicioso*) – É sobre uma viagem?

Herculano (*atônito*) – O senhor já sabe?

Padre – Parece.

Herculano – Então, minhas tias estiveram aqui?

Padre – Deixe as perguntas para mim.

Herculano (*sofrido*) – Padre, o senhor quer me ajudar?

Padre (*melífluo*) – Sou contra essa viagem.

Herculano – O senhor não concorda?

Padre (*com mais vivacidade*) – A troco de que soltar esse menino no mundo? Meu filho, você não percebe que não tem sentido? Você pode perder esse rapaz. Ele não está preparado para a solidão. Outra coisa: - a idéia da viagem é sua?

Herculano – Pois é. Não é minha. Do médico.

Padre (*mais incisivo*) – Ah, então, muito pior.

Herculano – Não entendi. Por que muito pior?

Padre – Esse médico não é um que tem atividade política?

Herculano – Socialista.

Padre – Socialista, comunista, trotsquista, tudo dá na mesma. Acredite: - só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva. O menino deve ficar com as tias. (RODRIGUES, 1989, p. 201-202).

Quando Herculano se casa com Geni, as tias adotam outra postura, negando o passado de Geni, que agora faz parte da família. Há uma inversão completa a respeito do juízo feito pelas tias em relação à mulher. O casamento com Herculano parece ter sido fator preponderante para a aceitação de Geni por parte das tias, que já não a viam como prostituta e

desregrada, mas como legítima integrante do círculo familiar, cheia de virtudes e acima de qualquer julgamento social.

Geni – Um mês depois, nós nos casamos, Herculano. Civil e religioso. Serginho foi um dos padrinhos. Na igreja, eu tinha vontade de gritar, gritar.  
(*Luz no palco. As três tias sentadas num banquinho.*)  
Tia nº 2 (*a medo*) – Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece uma mulher que (*pára, a medo*).  
Tia nº 1 (*autoritária e líder das outras*) – Mulher que o quê? (*Ameaçadora*) Eu não admito que na minha presença.  
Tia nº 2 (*apavorada*) – Estou falando baixo.  
Tia nº 1 (*ameaçadora*) – O que é que você ia dizer de Geni?  
Tia nº 3 – Geni agora é da família.  
Tia nº 2 (*tiritando de timidez*) – Mas eu ia elogiar Geni. (*Querendo agradar a outra*)  
A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona.  
Tia nº 1 – Você está louca?  
Tia nº 2 – Eu louca?  
Tia nº 1 (*acusadora*) – Sim, sim. Você é a mais velha de todas. (*Rápida e incisiva*)  
Sabe o que é arteriosclerose? (*Para a outra*) Não é, mana?  
Tia nº 3 – Está com arteriosclerose!  
Tia nº 1 – Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose!  
Tia nº 2 (*quase sem voz, apavorada*) – Não me internem! Eu não quero ser internada!  
Tia nº 1 (*incisiva*) – Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.  
Tia nº 3 – Virgem.  
Tia nº 2 (*doce, humilde e sofrida*) – Geni se casou virgem. (RODRIGUES, 1989, p. 230-231).

Ao formar seu conjunto antagônico, Patrício esperava destruir o irmão Herculano. Traça seu plano, engaja Geni e Serginho e espera o desenlace. Serginho foge e Geni se suicida. Herculano vê sua família ruir. Ouve, atônito, a voz gravada de Geni e se dá conta de todo o engodo. Patrício apenas assiste impassível à cena. Sua vingança está completa.

#### 4.4 A EXPLORAÇÃO

As ações desenvolvidas em *Toda nudez será castigada* são motivadas, basicamente, pelo desejo de ascensão econômica. Patrício resolve se vingar de Herculano, que não o salvou da falência. É ele quem conduz o fio narrativo, manipulando as personagens de acordo com

seus próprios objetivos. Herculano é o provedor econômico da família. Mantém a casa, onde vivem, além dele, do filho Serginho e do irmão Patrício, as três tias. Ao negar ajuda quando Patrício estava falindo, determinou sua própria derrocada. Patrício depende de Herculano mais do que nunca e, ao sentir que o irmão já não lhe dá dinheiro com tanta facilidade, propõe a Geni um plano que resultará em sucesso financeiro para ambos.

Patrício – Meu irmão está lá, cada vez mais viúvo. Mandou todos os ternos pra tinturaria. O único luto do Brasil.

Geni – E daí?

Patrício – Daí as minhas tias estão apavoradas. Eu tenho uma família só de tias. É tia por todo o canto. E elas têm medo de que, de repente, o mano meta uma bala na cabeça. Mandaram chamar o padre Nicolau que está com asma. Eu então, a título de piada, disse que conhecia uma senhora, etc. e tal.

Geni – Mas a mulher não era chata?

Patrício – Até que se prove que era chata! (*Muda de tom*) Herculano não pode morrer. Cada tostão que eu gasto depende dele. Ele me esculhamba mas solta a erva. (*Num apelo*) Geni, tu vais me salvar a pátria! (RODRIGUES, 1989, p. 165).

Geni se interessa pelo plano de Patrício, já que também precisa de dinheiro e, sem qualquer escrúpulo, procura se certificar sobre as garantias.

Geni – Mas vem cá. Teu irmão é pão-duro como você?

Patrício – Eu não sou pão-duro. Da família, quem tem menos sou eu. Perdi tudo, na falência. Mas olha. Se o Herculano vier, você, aos pouquinhos, pode fazer a tua independência.

Geni – Vou ser franca contigo.

Patrício – Deixa de ser mercenária, Geni.

Geni – Não senhor! Caridade eu não faço! (*Muda de tom*) Você precisa saber que eu estou comprando um apartamento. Na planta. Vai ter reajustamento, o diabo. Sabe quanto é a entrada? E tenho que dar dinheiro na semana que vem. O homem disse que não esperava nem um minuto. (RODRIGUES, 1989, p. 166).

Herculano é seduzido por Geni, ainda que tenha sucumbido, inicialmente, por causa de uma bebedeira. Mas o fato é que ele se interessa por Geni e ela, por sua vez, segue o plano de Patrício, dizendo a Herculano que só tocará em seu corpo novamente no papel de marido.

Geni (*furiosa*) – Se você não quer nada comigo, não é nada meu, mania de mandar em mim. O cara que teve antes de você também queria saber como é que eu caí na vida. Que merda!

Herculano (*desesperado*) – Tenho pena da tua alma!

(*Herculano fica, um momento, de costas para Geni. Então, lasciva, ela vem por trás dele. Apelo.*)

Geni – Vamos fazer um amorzinho bem gostoso? Depois, você vai embora, e eu durmo com uma nova, que chegou. Vamos fazer o amor? (*Geni colada a Herculano por trás, em cio*) Só essa vez e nunca mais!

Herculano (*sempre agarrado pelas costas e com a voz estrangulada*) – Será a última vez. Mas você não toca no nome da minha mulher. (*Herculano vira-se de frente para Geni. Beijam-se, furiosamente. E, então, sôfrego, ele vai tirando a gravata, a camisa. Ao mesmo tempo, Geni se transfigura. Recua.*)

Geni (*feroz*) – Está tirando a roupa? Não tira a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só toca em mim casando!

(*Geni dá gargalhadas de bruxa.*) (RODRIGUES, 1989, p. 184-185).

Herculano está, definitivamente, disposto a se casar com Geni, ainda que as tias desaprovem totalmente a decisão. Para Patrício, o casamento precisa acontecer logo, já que Herculano se mostra cada vez mais reticente em relação a emprestar dinheiro ao irmão. A exploração econômica a que Patrício quer submeter Herculano passa, obrigatoriamente, pelo casamento deste com Geni.

Herculano – Você foi dizer a meu filho.

Patrício – Pode até me bater, bate! Porque eu estou precisando de dinheiro. (*Fala sem parar, sôfrego, ofegante*) Herculano, eu comprei um automóvel de segunda mão, uma lata velha. Assinei umas letras, que o dono topou. Quem vai pagar é você!

Herculano – De mim não vê um vintém! Ande a pé! E olha!

Patrício (*interrompendo tumultuosamente*) – Eu não disse nada! Juro, quer que eu jure? Não fui eu! (*baixando a voz, sôfrego, implorante*) Vou te contar a verdade, a verdade! Imagine que as nossas tias, antes de mandarem a roupa para a lavanderia, examinam as tuas cuecas!

Herculano – Você está louco!

Patrício – Palavra de honra! Quero morrer leproso, se estou mentindo! (*Exultante*) E viram, pelas cuecas, que você é homem, o teu desejo pinga! (*Numa explosão selvagem*) Você é homem, homem, homem!

Herculano – Patrício, não me adianta nada quebrar tua cara!

Patrício (*no seu riso soluçante*) – Realmente, é meio engraçado, não é? Um homem acusado pelas cuecas!

Herculano – Vou te deixar morrer de fome! (RODRIGUES, 1989, p. 196).

Nem mesmo Serginho escapa das artimanhas de Patrício. Quando Serginho decide fugir com o ladrão boliviano, Patrício o interpela no aeroporto e ameaça fazer um escândalo se o sobrinho não lhe der algum dinheiro.

Geni – Está bem. Mas conta logo.

Patrício (*excitado*) – Sabe que, antes de partir, Serginho me deu uma nota alta, um cheque?

Geni (*embelezada*) – Serginho é bom, tão bom!

Patrício (*com alegre crueldade*) – Mas não foi por bondade. Ninguém é bom comigo. Foi medo. Eu ameacei de fazer escândalo no aeroporto.

Geni – Você está louco?

Patrício – Bêbado, sim, louco, não. (*Feroz e sem transição*) Louca é você, que não desconfiou de nada. Vou te contar uma e tu vai cair pra trás, dura. (*Feroz*) Serginho partiu com o ladrão boliviano!

(*Patrício começa a rir em crescendo.*)

Patrício – É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua-de-mel. Serginho não voltará mais, nunca mais. (RODRIGUES, 1989, p. 237).

Ao que parece, todos, de uma forma ou de outra, acabaram sendo explorados por Patrício. É ele quem leva Serginho a descobrir a relação de Herculano com Geni e sugere ao sobrinho que exija que o pai se case para, logo mais, traí-lo. É Patrício quem estimula Geni a participar do plano de enganar Herculano. E é ele, também, quem pede a Herculano que pague o automóvel de segunda mão que adquiriu. A Patrício coube o papel de uma figura inescrupulosa, demoníaca e exploradora. E tudo se cumpre em obediência aos desígnios dele.

## 5 A POÉTICA RODRIGUEANA

Nelson Rodrigues se utiliza das relações familiares e sociais (de um modo geral) e de temas básicos da dramaturgia ocidental de maneira, muitas vezes, insólita. Em sua obra teatral, a revelação dos mecanismos de articulação de conceitos, de máximas e de sentenças é fruto de um procedimento básico de análise, que estamos procurando demonstrar neste trabalho.

Há no teatro rodrigueano uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e valores de base tem sua aparente segurança abalada. Para os que violam as regras dessa estrutura, as saídas normalmente delineadas em suas peças são a morte ou a loucura, ou seja, uma exclusão determinada por esse mesmo sistema social. Entretanto, há também a instauração de um novo código sexual, que aponta para uma terceira possibilidade, alheia à estrutura social oficial.

Esta nova visão da sexualidade está construída sobre a inversão dos tabus de base do código sexual tradicional: incesto, adultério e virgindade. Tais alterações nos parecerão mais corrosivas se, como leitores-espectadores, pensarmos na impossibilidade de nos identificar como membros de uma comunidade sexual coesa, já que as regras comunitárias de troca e prazer são destruídas em cena. Com isso, esta comunidade passa a se ver não mais através do espelho das semelhanças doado pela estrutura social que a corporifica, mas por meio das diferenças ocultadas por esta mesma estrutura, agora abalada. E é sobretudo através da quebra

da tradição sexual que Nelson Rodrigues realiza este abalo, destruindo com um mesmo movimento tanto a univocidade da comunidade sexual, quanto os retratos, as máscaras e os lugares tradicionalmente aceitos e socialmente marcados.

Ao se ressaltar nosso interesse na quebra da estrutura sexual tradicional, o que estamos procurando determinar são as regras que permitem, combinando indivíduos determinados, construir os relacionamentos sexuais tidos como corretos e que serão gradualmente quebrados no teatro rodrigueano. Daí fazer-se necessária uma análise da articulação das relações interpessoais, tais como se apresentam de uma maneira geral na obra do autor.

Levando em conta as dezessete peças de Nelson Rodrigues, e aqui desconsideramos o esquete cômico escrito por ele no Sanatorinho Popular<sup>8</sup>, podemos estabelecer, como denominadores comuns básicos, a traição, o antagonismo e a exploração. Para abordá-los, vamos nos deter nas três peças selecionadas.

### 5.1 AS MÁSCARAS DA TRAIÇÃO

A traição, efetiva ou ideal, pode ser encarada sob os pontos de vista moral, sexual ou literário e vai estar presente, de uma maneira ou de outra, em todas as peças. Em *A mulher sem pecado*, Olegário, com afã demente, suborna pessoas com o intuito de saber se Lídia, sua esposa, o trai. O ciúme doentio de Olegário coordena toda a ação da peça e, quando ele se convence de que não é traído, Lídia, esgotada, foge com o motorista da casa. A traição sexual, o adultério, desdobra-se na peça num plano moral e há também a traição num plano literário, já que Olegário faz com que o público acredite, até o final, em sua falsa paralisia. Na peça *Álbum de família*, há várias traições. Em termos ideais, ou seja, de desejo, Jonas trai

---

<sup>8</sup> Nelson Rodrigues internou-se várias vezes no Sanatorinho Popular, em Campos do Jordão, em virtude da tuberculose. Foi lá que escreveu sua primeira peça (cinco anos antes de *A mulher sem pecado*), um esquete cômico, cujo texto e título se perderam.

Senhorinha com Glória, Edmundo trai Heloísa e Jonas com Senhorinha e Guilherme trai Jonas com Glória. Já em termos efetivos, Jonas trai Senhorinha com as meninas, que representam as variantes de Glória, e com Rute, Senhorinha trai Jonas com Nonô e Glória trai Teresa por não cumprir a promessa de se jogar com ela sob um trem. Em *Toda nudez será castigada*, Geni trai Herculano com Serginho, que, por sua vez, trai Geni com o ladrão boliviano e Patrício trai Herculano, ao confessar segredos a Serginho. Além disso, Herculano trai Serginho, ao quebrar a promessa que lhe havia feito.

### 5.1.1 O código sexual da família rodrigueana

A direção tomada pela sexualidade familiar na obra de Nelson Rodrigues pode ser pensada através das várias situações, corriqueiras em seu teatro, em que, por exemplo, o pai ama a filha, a irmã ama o irmão, a mãe ama o filho, o tio ama o sobrinho.

O que é socialmente transmitido como proibição aparece violado. Neste sentido, pensamos não somente no que se poderia chamar de incesto, mas também nas pessoas que por diferentes motivos são consideradas proibidas para relacionamento sexual, como, por exemplo, Serginho e o ladrão boliviano, em *Toda nudez será castigada*, por serem do mesmo sexo, ou Lídia e Umberto, em *A mulher sem pecado*, por serem de classes diferentes e pelo fato de que ela é casada.

Se, em termos lingüísticos, para a construção do texto se deve ter em mente uma série de regras que determinem ou não sua concretização, com referência às relações sexuais, dependendo da sociedade que estamos considerando, teremos igualmente regras determinadas para que tais relacionamentos sejam encarados como possíveis. Decorre daí a nossa afirmação de que há pessoas proibidas socialmente para o relacionamento sexual. E Nelson Rodrigues é mestre em burlar tais proibições.

Da mesma maneira que o relacionamento com pessoas do mesmo sexo ou de classes distintas é socialmente visto com reservas, também na estrutura familiar ele é regulado por normas rígidas. As relações de parentesco são estudadas no teatro rodrigueano, levando-se em conta, em primeiro lugar, que a família se configura num elemento disciplinador de impulsos e desejos e, em segundo lugar, que os tipos de transgressão refletidos em seu teatro apontam para conclusões específicas.

### 5.1.2 Estrangeiros entre si

Diversos aspectos nos apresentam uma ligação disciplinada entre a família e a sexualidade. Em várias das peças de Nelson Rodrigues, notamos uma espécie de coro familiar repressor que tanto pode ser de tias, quanto de outros membros.

Em *Toda nudez será castigada* nos é apresentado um coro de tias, de tamanha insignificância que nem sequer nome próprio possuem. São chamadas de Tia nº 1, Tia nº 2 e Tia nº 3 e suas falas também se imbricam, como se construíssem uma única fala. Vejamos a seguinte passagem:

Tia nº 1 – Vai depressa, chamar o padre Nicolau!  
 Patrício – É tarde pra chuchu!  
 Tia nº 2 – Padre não tem hora!  
 Tia nº 1 – Anda!  
 Patrício – Não se pode nem ler jornal.  
 Tia nº 3 – Ou você prefere que seu irmão morra?  
 Patrício – Padre não é médico!  
 Tia nº 1 – O que Herculano tem não é doença, é desgosto.  
 Tia nº 3 – Basta de morte na família!  
 Patrício – Mas titia! A senhora não achava bonito o viúvo que se mata? Viúvo que tem tanta saudade da mulher, que mete uma bala na cabeça?  
 Tia nº 3 – Não venha com seu deboche!  
 Tia nº 2 – Herculano é o chefe da família. Não pode morrer.  
 Patrício – Vou chamar o padre Nicolau!  
 Tia nº 1 – Diz que vai e continua sentado!  
 Tia nº 2 – Você não gosta de Herculano!  
 Tia nº 3 – Odeia o irmão! (RODRIGUES, 1990, p. 161-162).

As falas das tias parecem se constituir numa única, já que, embora não exista repetição literal, todas remetem a um mesmo significado, ou seja, a principal informação veiculada por ambas é a mesma. Poderíamos, até, afirmar que as falas exercem papel de eco umas das outras. Além disso, tais falas apontam para determinadas características da família, ou seja, há um excessivo pudor e um controle sobre seus membros que chega até à leitura de seus pensamentos.

*(Por alguns momentos, fica o suspense. Apaga-se a luz sobre Geni e Herculano. Aparece luz sobre uma das tias. Lá aparece Herculano.)*

Herculano – A bênção.

Tia (*taciturna*) – Te abençoe.

Herculano – Vai ter aquele cafezinho?

Tia (*com a voz grossa*) – Menino, o que é que você anda fazendo?

Herculano (*com um riso falso*) – Fazendo – como? Nada, por quê?

Tia (*plangente*) – Eu te conheço, longe! Desde garotinho, que eu sei. Sei quando você está mentindo! Você está mentindo!

Herculano (*perturbado*) – Eu não entendo, titia! A senhora me chama, eu venho. Peço um café e a senhora me recebe com quatro pedras?

Tia – Por que é que você ficou vermelho?

Herculano – Absolutamente!

Tia (*plangente*) – Vermelho, sim! Você me dá pena, Herculano! Ou você se esquece que tem um filho?

Herculano – Mas que foi que eu fiz? Ao menos me diga.

Tia (*incisiva*) – Olhe pra mim! Olhe!

Herculano – Pronto! (RODRIGUES, 1990, p. 194-195).

Toda a aura de pudor e repressão vai se ligar diretamente às tradições familiares, como a supervalorização da maternidade, a virgindade, o respeito ao pai e a negação do adultério, por exemplo, e à origem mesma do incesto.

Uma das situações onde se podem desenvolver atitudes incestuosas, segundo Robin Fox (1986), é numa família em que a vida sexual ocorre de maneira totalmente livre, por diversas razões, e não há pudor ou receio entre parentes, de forma que todos se tratem como estrangeiros entre si. Nas peças de Nelson Rodrigues há uma prisão de desejos e uma castidade, impostas pela família e metaforizadas freqüentemente através das partes das casas onde moram os diferentes indivíduos.

Uma das características da família, no teatro rodrigueano, está na criação de papéis determinados e não no estabelecimento de condições a partir das quais um indivíduo poderia tomar a seu cargo sua identidade. Um exemplo disso é a menina da peça *A mulher sem pecado*, na verdade uma personagem que só existe a partir da imaginação de Olegário e que representa Lídia quando jovem. A identidade vai estar diretamente determinada pelos papéis ocupados, como se pode notar na seguinte passagem, extraída de *A mulher sem pecado*:

Lídia (*nervosa*) – Quero saber de mim! Você não soube ser marido! Ainda hoje, eu quase não sei nada de amor. O que é que eu sei de amor?

Olegário (*sardônico*) – Você quer dizer que não sabe nada?

Lídia (*com veemência*) – Sei tão pouco! Era melhor que não soubesse nada!

Olegário (*mordaz*) – Afinal, você queria o quê?

Lídia – As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível!

Olegário (*cortante*) – Porque eu respeitava você!

Lídia – Ora!

Olegário – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!

Lídia – Ah, eu não compreendi, nunca, esse escrúpulo, esse limite! Eu pensando que o casamento era outra coisa – tão diferente – e quando acaba você foi sempre tão escrupuloso! Até me proibia de ler livros imorais. Tinha um cuidado comigo, meu Deus do céu! (*agressiva*) Tinha alguma coisa, eu – uma mulher casada – ler certos livros? (RODRIGUES, 1981a, p. 70).

Todo o esforço familiar parece concentrado na fixação de tais posições, na imposição de um sistema de tabus que se estende dos membros da família às partes da casa. Ao pensarmos na topografia de uma casa comum, veremos que os lugares reservados para a sexualidade são o quarto e o banheiro, enquanto os demais locais são considerados puros. A própria liberação dos instintos sexuais é descrita com um ato de acabar com as paredes, com os limites existentes na topografia sexual familiar. Guilherme, por exemplo, na peça *Álbum de família*, declara à Glória, sua irmã, que deseja fugir de casa, ir para um lugar que não tenha paredes, apenas chão de terra. Notamos o desejo de fuga para a terra, para o espaço sem limites, para uma sexualidade sem limites.

É lícito, portanto, afirmarmos que o teatro de Nelson Rodrigues estabelece uma posição diametralmente oposta à da família enquanto delimitadora de papéis e regras de relacionamento. A estrutura familiar tradicional proíbe que seus membros se sintam, se toquem ou se aproximem demasiadamente. David Cooper (1980) enumera uma série de interdições por parte da estrutura familiar aos seus membros e reserva às crianças o direito de uma aproximação mais efusiva dos seus pais, embora com demarcações específicas, que devem ser respeitadas, das zonas erógenas. No teatro de Nelson Rodrigues, tais demarcações ou interdições são burladas e transformadas.

### **5.1.3 A intocabilidade violada**

As relações interpessoais, de uma maneira geral, têm no teatro rodrigueano, como já falamos, alguns denominadores comuns básicos, como a traição, o antagonismo e a exploração. Nas relações de parentesco, tais denominadores se mantêm, acrescidos do incesto. Se pensarmos na estrutura familiar, tradicionalmente vamos lembrar atitudes de respeito aos pais, por parte dos filhos. Nas peças rodrigueanas, as atitudes exemplares dos filhos são substituídas por ódio, violência e desejo. Em *Toda nudez será castigada*, por exemplo, Serginho confessa o ódio sentido em relação a Herculano, seu pai. Em *Álbum de família*, Guilherme mata sua irmã Glória e Senhorinha mata seu marido Jonas, além de confessar que odeia Glória, sentimento recíproco desta que é sua própria filha. Ainda que as atitudes das personagens, por vezes, não cheguem a extremos, a relação sempre é conturbada, pontuada por animosidades e reações agressivas.

O sistema familiar constituído no teatro rodrigueano apresenta atitudes de excessiva proximidade entre os membros e há quebras de tabus, seja no sentido físico, quando a regra de intocabilidade entre familiares é violada, seja no sentido moral, quando há traição entre os

integrantes da estrutura familiar. Tais mudanças nas regras básicas para um relacionamento afetam todas as formas e os papéis constituídos pelos indivíduos do conjunto familiar. O tradicional lugar do pai passa a ser vulnerável e a mãe perde sua auréola e passa a ser objeto de desejo, como outro qualquer, da mesma forma que o filho ou a irmã. Serginho, por exemplo, em *Toda nudez será castigada*, torna-se amante da madrasta, enquanto Nonô, em *Álbum de Família*, atira pedras no pai, Jonas, e encarna o verdadeiro amor carnal de sua mãe, Senhorinha. Já Guilherme, na mesma peça, sente desejos incontroláveis pela irmã Glória, que, por sua vez, nutre uma paixão incestuosa pelo pai, Jonas.

O fim da estrutura familiar intocável e do tabu da proximidade entre os membros da família está diretamente ligado ao que será a base da estrutura familiar de Nelson Rodrigues: o incesto. Podemos encontrá-lo em todo o teatro rodrigueano, mas vamos enumerar apenas os casos encontrados nas peças que nos servem para análise neste trabalho, ainda que alguns residam apenas no desejo e não tenham sido concretizados: os irmãos de criação Maurício e Lídia, em *A mulher sem pecado*; os irmãos Guilherme e Glória, a mãe Senhorinha e o filho Nonô, Edmundo e a mãe, Senhorinha, Glória e o pai, Jonas, em *Álbum de família*; Serginho e a madrasta Geni e Serginho e seu pai Herculano, em *Toda nudez será castigada*. Como afirmamos, estas relações incestuosas incluem indistintamente aquelas desejadas e aquelas realizadas. Se tomarmos por base as diferenças de sexo e de geração, poderíamos reduzi-las a três espécies: o incesto entre indivíduos de sexo e de geração diferentes, o incesto entre indivíduos de geração diferente e de mesmo sexo e o incesto entre indivíduos de sexos diferentes e de mesma geração.

Segundo Robin Fox (1986), o incesto entre pai e filha é o mais freqüente, seguido pelo incesto entre irmão e irmã e, por último, aparece o incesto entre mãe e filho, o mais raro, conseqüentemente.

O fato de Nelson Rodrigues basear as relações familiares na quebra do tabu do incesto já apresenta um caráter altamente diferenciado, se levarmos em consideração o código sexual oficial, mas o dramaturgo vai ainda mais longe, pois torna efetivos apenas os incestos potencialmente mais reprimidos. Quanto mais forte é a interdição, mais forte é o impulso de realizar aquilo que é interdito. Talvez pela falta de oposição, de determinada sanção a um impulso difícil de vencer, como afirma Georges Bataille (1988), ainda que este não se realize, permanece latente, podendo ser desviado de seu objeto primeiro a outro elemento, como a morte, por exemplo, cuja presença constante nas peças rodrigueanas sugere uma alternativa à violência do desejo.

Notamos que, no teatro rodrigueano, o único filho que chega a concretizar o seu impulso incestuoso com a mãe é Nonô, em *Álbum de família*. É uma personagem que tem características que o aproximam do animalesco, de uma besta ferida, de um bicho doido. Está afastado de qualquer grupo humano e é incapaz, até mesmo, de emitir uma fala articulada.

## 5.2 OS CONJUNTOS ANTAGÔNICOS

Em *Toda nudez será castigada*, há exemplos expressivos de situações de antagonismo. Suas personagens e situações dramáticas estão construídas sobre uma relação primordial, a oposição entre dois conjuntos, sendo um deles constituído por indivíduos cuja proximidade do instintivo, do natural é relevante. São elementos colocados à margem da sociedade, como a prostituta Geni e o ladrão boliviano, além de Patrício, que não tem ocupação definida e é economicamente dependente de Herculano. São marcados pela vontade de ascensão social e pela utilização de linguagem própria, cheia de lugares-comuns e hábitos reconhecíveis. O outro conjunto está composto por elementos de ocupação definitiva, como Herculano e Serginho, cujo lugar na sociedade está bem marcado e é tradicional. Quanto às relações entre

estes dois conjuntos, veremos que só se efetuam com a mediação das tias para aproximar Herculano e Patrício e do próprio Patrício, que aproxima Herculano e Serginho de Geni. O relacionamento entre os dois conjuntos resultará em reações que vão da agressividade e da violência à curiosidade e à vontade de ver o exótico, o pitoresco. Em resumo, o contato entre os dois conjuntos estará sempre marcado pela incompatibilidade, pela rivalidade e pelo antagonismo.

Na peça *A mulher sem pecado*, a relação entre os dois conjuntos é estabelecida, sobretudo, por meio da influência que Olegário exerce sobre seu empregado, Umberto. Este, motorista da família, é constantemente interpelado pelo patrão, cuja obsessão em descobrir uma possível traição de Lídia, sua esposa, o mantém em permanente estado de alerta e vigilância. Umberto representa o grupo economicamente dependente de Olegário, capaz, inclusive, de inventar informações apenas para aumentar sua renda extra.

O antagonismo em *Álbum de família* se expressa de várias formas. Há o exemplo de Nonô, o filho enlouquecido que ronda, nu, a casa paterna, gritando e uivando. Nonô é visto por todos, exceto por sua mãe, Senhorinha, como um animal, um bicho que se refugia no mato e aparece para infernizar a vida das pessoas que moram na fazenda de Jonas. Aliás, Jonas e Senhorinha constituem dois pólos antagônicos na peça. Aquele, ao descobrir que Senhorinha, sua esposa, o traiu com Nonô, filho de ambos, decide vingar-se permanentemente da mulher, deflorando em sua própria casa meninas de 12 a 16 anos. Outro exemplo é o de Glória, filha de Jonas e Senhorinha, e sua amiga Teresa. Ambas são expulsas do internato onde estudam e vivem, após a descoberta de sua relação homossexual. Ao entregarem-se aos seus desejos, assumem o risco de serem marginalizadas, postas de lado da sociedade constituída no referido internato, o que de fato acontece.

### 5.2.1 Os temas clássicos desagregados

A temática das peças rodrigueanas aproxima-se muito a um enunciado típico do discurso jornalístico, o *fait-divers*. Levando-se em conta que o *fait-divers* é, de acordo com os apontamentos de Nilson Lage (1986), resultado de uma classificação do inclassificável, não tendo por objeto senão aquela parte do até então não nomeado, ou ainda aquela porção da realidade que se sustenta fora de todo o catálogo conhecido, e que, no teatro de Nelson Rodrigues, são tematizados elementos normalmente marginalizados, a proximidade temática entre o drama rodrigueano e o *fait-divers* nos parece evidente. O *fait-divers* se constitui de dois termos, ou seja, há o fato e o que é notável no fato, partindo daí para a relação de causalidade existente entre eles. Porém, tal causalidade sempre aparece perturbada, já que o *fait-divers* noticia prodígios, coincidências e situações onde há desproporcionalidade entre causa e efeito.

Fatos semelhantes encontram-se disseminados pelo teatro rodrigueano. Há casos em que o centro de interesse da causalidade que os rege é substituído pelo que têm de prodigioso, de inexplicável. De certa forma, é o que, conforme escreveu Roland Barthes (1972), implica como notícia um certo espanto, que nada mais é senão a perturbação da causalidade.

Em resumo, podemos explicar a utilização dos fatos impossíveis de classificar, do monstruoso, própria tanto ao *fait-divers* quanto ao teatro de Nelson Rodrigues, se pensarmos que em ambos os casos há a intenção de ironizar a relação de causalidade que os estrutura.

Assim, além de desestruturar os limites e a concepção interna do código sexual tradicional, o teatro rodrigueano dilui os princípios básicos de classificação, desclassificação e causalidade dos fatos, dos temas passíveis de tratamento literário. Daí Nelson Rodrigues retomar tradicionais temas da dramaturgia ocidental e desagregá-los. Um exemplo de tal procedimento pode ser encontrado em *Toda nudez será castigada*, onde dois conhecidos

triângulos são invertidos. Pensemos, inicialmente, na relação entre Hamlet, seu tio Cláudio e sua mãe Gertrudes, esposa de Cláudio. Além disso, retornemos ao relacionamento entre Hipólito, Fedra e Teseu. Em *Toda nudez será castigada*, há uma evolução destes triângulos. De início temos Patrício, cunhado de Herculano, se relacionando com a prostituta Geni, que, por sua vez, mantém uma relação com Herculano. Paralelamente, Herculano, Geni e qualquer outra pessoa, tendo em vista sua condição de prostituta, além de Geni, Herculano e a falecida esposa de Herculano. A peça evolui com base nestes dois últimos triângulos, já que o primeiro vai motivar em Herculano a idéia de se casar com Geni e tirá-la da prostituição, enquanto o segundo, ao contrário, deixa-o indeciso, já que tal atitude poderia ferir a memória de sua falecida esposa. O triângulo estabelecido entre Geni, Herculano e a esposa falecida terá, gradualmente, um dos vértices substituídos, já que a falecida será substituída pelo filho de Herculano, Serginho. O que ocorre depois será a duplicação deste triângulo que, tendo por base os mesmos elementos constitutivos, no caso Serginho, Geni e Herculano, apresentará relações diferentes entre eles. O que varia é a função de Serginho no triângulo, pois, por um lado, exerce a mesma função da mãe morta, exigindo a castidade paterna e, por outro, tomará para si a função de amante de Geni.

Se observarmos a relação de Serginho-mãe, Herculano e Geni, podemos estabelecer um paralelo com o triângulo shakespeariano formado pelo filho-pai, a mãe e o tio usurpador do lugar paterno. A diferença é que Hamlet, o filho que conversava com o fantasma paterno e procurava vingar sua morte arrancando do trono o tio assassino do pai, é substituído, em *Toda nudez será castigada*, por um filho que recebe visitas do fantasma materno, conversa com seu túmulo e toma o lugar da mãe, constituindo-se em empecilho ao relacionamento sexual paterno. Em relação ao triângulo formado por Serginho amante, Herculano e Geni, nos reportamos à relação entre Hipólito, Teseu e Fedra, cujas semelhanças ficam ainda mais evidentes. Tanto Serginho quanto Hipólito têm como característica básica a castidade e,

enquanto Serginho só conversa com as tias virgens e com o túmulo da mãe, Hipólito honra a virgem Diana e só com ela se relaciona. Geni e Fedra têm em comum a paixão pelos respectivos enteados e o suicídio. Já Teseu e Herculano não só compartilhavam da ignorância dos fatos, como são informados pelas esposas, depois de mortas. No caso de Fedra, por meio de um recado falso em forma de tabuleta e no caso de Geni através de uma gravação.

A inversão básica, em relação ao triângulo shakespeariano, está no fato do filho representar não mais a figura paterna, como Hamlet, mas a materna, no caso de Serginho. Há ainda um outro triângulo que se realiza nas situações finais da peça rodrigueana, que é formado por Serginho, Geni e o ladrão boliviano e consolida tal inversão. Serginho torna-se, definitivamente, uma figura feminina e justifica seu homossexualismo, denunciado na última cena pela gravação de Geni.

A diferença fundamental entre *Hipólito*, de Eurípedes e *Fedra*, de Racine de um lado e *Toda nudez será castigada* de outro, está na atuação do filho e enteado. Serginho é amante da madrasta e só depois a abandona para fugir com o ladrão boliviano, permanecendo vivo, enquanto Hipólito mantém-se casto e morre. Outra diferença está no fato de, em *Hipólito* e *Fedra*, as ações que as estruturam serem atribuídas a instâncias divinas, enquanto em *Toda nudez será castigada* as personagens não são nem libertadas de suas culpas, tampouco esquecidas as bases de suas ações, constituídas pela prostituição, pela exploração e pela traição.

É lícito afirmarmos, portanto, que a temática do teatro rodrigueano se encaminha fundamentalmente em duas direções. Uma estabelecida pelo parentesco com o *fait-divers*, desagregando os princípios básicos de classificação e causalidade que estruturam os temas oficiais e outra construída por elementos tradicionais da dramaturgia ocidental, embora transformados e/ou invertidos, tal como observamos no caso de Hamlet e Hipólito.

### 5.3 POR SEXO, POR DINHEIRO OU POR AMBOS

Com relação à exploração, vamos verificar seu aparecimento em duas direções: a sexual e a econômica. Ou estamos diante de alguém com poder econômico e, por isso, capaz de explorar sexualmente seus dependentes, ou diante de alguém ou de um grupo que nada possui e se lança à exploração sexual para, a partir dela, ascender economicamente. É o caso, por exemplo, de Joel que, na peça *A mulher sem pecado*, investiga, a mando de seu patrão Olegário, os seus colegas de trabalho para descobrir aquilo que falam de Lídia, esposa de Olegário. Apresenta uma série de acusações, embora sem provas, que vão desde supostos amantes até detalhes do passado da mulher, quando esta vivia no Grajaú, onde teria, hipoteticamente, fama de entregar-se facilmente aos rapazes do bairro. Joel, notoriamente, está interessado na promessa de promoção que recebeu de Olegário, caso descobrisse alguma coisa acerca de Lídia, o que se concretiza, uma vez que o patrão lhe oferece o cargo de um colega difamado e isso resulta em ascensão econômica para o difamador. A culpa de Olegário, que afinal aceita o fato de Lídia ser uma esposa fiel e dedicada, se manifesta como punição e solução. Olegário, arrependido de suas ofensas contra a esposa, decide pedir perdão, quando recebe uma carta de Lídia avisando-o que, cansada dos rompantes ciumentos do marido, fugira com Umberto, o motorista da família. Ao tomar ciência do fato, Olegário se suicida.

Herculano, em *Toda nudez será castigada*, constitui-se na única fonte de renda de Patrício, seu cunhado inescrupuloso que arquiteta o plano de aproximá-lo da prostituta Geni a fim de garantir a própria estabilidade econômica. Patrício não possui emprego fixo, vive na casa de Herculano, de quem recebe dinheiro e a quem explora constantemente.

Os casos de exploração em *Álbum de família* podem ser constatados se avaliarmos que os próprios pais ou responsáveis levavam suas filhas menores, com 12 anos ou pouco mais,

em troca de dinheiro, até Jonas, cujo único propósito era deflorá-las e, assim, dar vazão ao sentimento de vingança que nutria em relação a Senhorinha.

Avô – Trouxe minha neta. Sou homem de uma palavra só. Faz bem, “seu” Jonas, em não querer nada com o pessoal da Mariazinha Bexiga. Umas mulheres perebentas! Agora, minha neta – duvido! Me arresponsabilizo, tão limpinha, não tem uma ferida. A não ser uma vez que o calcanhar postemou, mas faz tempo.

*(O patriarca não quer sair de jeito nenhum.)*

Avô – Deus Nosso Senhor lhe dê muita saúde. Para D. Senhorinha, também. Se minha neta perder o respeito, o senhor não se avexe de me chamar. Dou de cinto!

*(Puxado por tia Rute, desaparece o patriarcal avô.)*

Jonas *(parece cair em transe; não se dirige a ninguém; volta tia Rute, sem que ele perceba)* – Gosto de menina sem-vergonha. Mulher, não; menina. De 14, 15 anos. Desbocada. *(com angústia)* Aliás, não sei por que mulher não pode dizer nome feio como nós, por que, ora essa? *(com absoluta dignidade, quase com sofrimento)* Numa conversa, durante a refeição; a Ceia do Senhor, pendurada na parede, e a dona da casa dizendo palavrões! (RODRIGUES, 1981b, p. 63-64).

As três direções principais (o antagonismo, a traição e a exploração) nas relações interpessoais do teatro rodrigueano apresentam um denominador comum claro: a violência. Violência que se estende por todas as situações dramáticas e se manifesta também no nível da relação peça-espectador, fazendo com que o público tenha seu rosto violado, ampliado e se transformado em máscara.

#### 5.4 OS LEITORES-ESPECTADORES

Nas peças de Nelson Rodrigues há um retorno ao que, conforme Octave Mannoni (1973) define, nos é geralmente ocultado, aquilo que somos tentados a dizer que é um outro, ou que só podemos ser nós num momento de fraqueza ou de absorção e isso faz com que os espectadores sejam levados a transferir suas peças à categoria de realidade. E é exatamente quando isso se concretiza, quando seu teatro não consolida defesas, mas desarma-as e liberta os outros, que a reação ao que motivou tal libertação se torna mais forte. Daí a reação agressiva que se teve diante de muitas de suas peças.

Neste sentido, o teatro rodrigueano procura apontar para os alicerces normalmente ocultados das relações interpessoais que, na verdade, se apresentam em sua obra como contra-relações. Já que, enquanto nos grupos sociais as regras básicas estão na comunicação e na circulação total e contínua de bens, na estrutura social que as peças rodrigueanas nos apresentam, as principais marcas estão no isolamento e na contínua busca de bens sem o objetivo de reparti-los ou trocá-los.

Ao tratarmos das peças de Nelson Rodrigues, não poderíamos deixar de pensar na recepção de suas obras. O leitor-espectador, entendido como indivíduo inserido em determinado contexto histórico, social e cultural, é um elemento fundamental para a concretização do feito teatral, já que sua presença implica desvendar conflitos de ordem psicológica, mitológica ou trágica, apresentados a ele pela estrutura dramática rodrigueana. Em geral, o ser humano interage na sociedade em que vive de acordo com os pressupostos básicos passados a ele pela tradição. Uma série de fatores condicionam e regem sua conduta e o subordinam à influências que atuam de maneira quase imperceptível. Entre os fatores aludidos se encontram aqueles de caráter sentimental, emocional, os relacionados com desejos e sonhos, os de ordem econômica ou material, e aqueles que de uma ou outra maneira se relacionam com capacidades e limitações físicas ou mentais, que determinam o normal desenvolvimento de sua vida em comunidade.

Nelson Rodrigues, no processo de elaboração de sua realidade ficcional, contempla alguns referentes que intranqüilizam os leitores-espectadores, além de construir enunciados a partir de entimemas, que sugerem aos leitores-espectadores constatações universais a partir de proposições duvidosas.

#### **5.4.1 O sentimento de intranqüilidade**

No teatro rodrigueano, há um rompimento de semelhanças, com conseqüente desmembramento das estruturas sociais tradicionalmente constituídas. Isso não ocorre exclusivamente no âmbito do código sexual. Ao espectador é retirada também a possibilidade de reconhecer, além dos limites e identidades de sua comunidade sexual, o repertório temático tradicional e os alicerces comunitários que sustentam o senso comum, a opinião pública.

A comunidade sexual se configura como tal a partir de marcas determinadas, como a identidade de fantasmas sexuais e a obediência a regras estritas no sistema de relacionamento erótico. Há especificação dos objetos de desejo, há definição de lugares e práticas sexuais permitidos ou proibidos e há restrições no que se refere a relacionamentos possíveis, de forma que os elementos envolvidos obedecem inconscientemente a regras institucionalizadas. Neste sentido, podemos pensar que aqueles que não respeitam limites comunitários vão se constituir em elementos marginalizados que, entretanto, não põem em perigo as margens do grupo historicamente estabelecido, já que, externos e limiares a ele, vão colaborar para manter a sua forma tradicional. Na verdade, para que aconteça uma definição, um traçado de fronteiras, são necessários os elementos que marcarão suas margens, ou seja, a concretização de uma comunidade socialmente aceita e tradicional se dá não somente com base no seu sistema de relação e na sua estrutura interna, mas também no que lhe é exterior, marginal.

Nas peças rodrigueanas, tais fronteiras definidoras são derrubadas. Enquanto na sociedade, para a manutenção dos limites comunitários, é necessária uma definição dos objetos sexuais, das pessoas e dos lugares permitidos para atividades eróticas, no teatro rodrigueano há um aparecimento de uniões entre elementos estigmatizados, práticas, lugares e pessoas proibidos e multiplicam-se os fantasmas e os objetos sexuais. Estamos diante de uma pluralidade de desejos e situações dramáticas onde, a todo instante, não importa o objeto, não

importa a situação, não importam os envolvidos, qualquer atitude pode vir a se transformar em uma ação pornográfica.

No momento em que a comunidade não tem a possibilidade de catalogar a lista de possíveis fantasmas ou objetos, por exemplo, desestrutura-se internamente e já não reconhece seus próprios limites, perdendo a nitidez das margens que a diferenciam do exterior. Ao espectador, frente às situações que se desenrolam no palco, é legado um sentimento de inquietude, já que as estruturas conhecidas e os limites tradicionais são constantemente adulterados. O espectador pode se sentir como um *voyeur*, embora não possa sentir prazer a partir de sua condição, já que não se coloca voluntariamente em tal posição, pelo contrário, esta é que lhe é imputada pelos elementos em cena.

#### 5.4.2 Os entimemas rodrigueanos

As peças de Nelson Rodrigues nos apresentam afirmações que partem de uma proposição geral dubitável para outra universal, que se apóia sobre aquela e, portanto, pode ser considerada mais duvidosa ainda. Tal procedimento é o mesmo do entimema ou silogismo retórico, onde não estão presentes todas as partes do silogismo filosófico, podendo estar ausentes uma das premissas ou a conclusão. O entimema, na verdade, será um dos procedimentos característicos na construção de enunciados do teatro rodrigueano. Poderíamos tomar, a título de exemplo, a seguinte passagem, extraída de *Toda nudez será castigada*:

Geni (*na sua cólera contida*) – Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vem em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. Há homens que gostam. (RODRIGUES, 1990, p. 193).

E esta, tomada de *A mulher sem pecado*:

Olegário – Homem manco.

Voz interior (*microfone*) – Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: Serei um louco?

Olegário – Mas será que esse imbecil pensa que Lúdia quer alguma coisa com ele?

Voz interior (*microfone*) – Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer. (RODRIGUES, 1981a, p. 51).

Ou ainda esta, da peça *Álbum de família*:

Speaker (*já na ausência do fotógrafo, enquanto Jonas e Senhorinha estão imóveis*) – Primeira página do álbum. 1900. 1 de janeiro: os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao do casamento. Ele, 25 anos. Ela, 15 rissonhas primaveras. Vejam a timidez da jovem nubente. Natural – trata-se da noiva que apenas começou a ser esposa. E isso sempre deixa a mulher meio assim. Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha – com perdão da palavra.

(*Desfaz-se a pose. Jonas quer abraçar Senhorinha que, confirmando o speaker, revela um pudor histórico.*)

Speaker (*extasiado*) – Tão bonito pudor em mulher! (RODRIGUES, 1981b, p. 55-56).

Sobre elas, poderíamos dizer que lhes falta uma parte do raciocínio. Nos dois primeiros exemplos, parte-se da conclusão e passa-se à premissa inicial, esquecendo-se da intermediária. Assim, quando Geni diz que há homens que gostam de apanhar, entendemos que Herculano, por ser homem, provavelmente se enquadre entre eles. E a voz interior de Olegário, ao afirmar que muitas mulheres achariam bonito amar um chofer, insinua que Lúdia se insere no grupo. No terceiro exemplo, o que há de notável não é a ausência de alguma parte do silogismo, que está completo, mas o fato de se tratar de um silogismo aparente, de um raciocínio formalmente terminado, cuja premissa básica, estabelecendo que as jovens noivas são naturalmente tímidas, não nos parece totalmente aceitável. Podemos, por exemplo, facilmente constatar o fato de que muitas jovens são noivas e não apresentam qualquer traço de timidez.

No entimema, um dos pontos fundamentais era o prazer que se proporcionava ao ouvinte, dando-lhe a ilusão de que, neste raciocínio incompleto, quem construía os argumentos ausentes era ele próprio. Segundo Roland Barthes, “devia-se explorar tal

ignorância (ausência) dando ao ouvinte a sensação de que ele a faz cessar por sua própria força mental” (1975, p. 117). Isso só era possível porque, na verdade, o que está ausente nada mais é do que uma premissa de domínio público. O ponto de partida do silogismo retórico está sempre no pensamento popular, naquilo que é publicamente aceito como certo. Com isso, reafirmava-se um saber conhecido, dando ao público, no entanto, a ilusão de que ele é que construía uma nova premissa. Tratava-se, em resumo, de uma maneira muito mais eficaz de reafirmar pressupostos e regras socialmente aceitas.

No teatro de Nelson Rodrigues, porém, o entimema não é utilizado simplesmente para reafirmar a opinião pública. Pelo contrário, há uma denúncia sobre os procedimentos de formação e reafirmação do senso comum, ou seja, o tipo de raciocínio truncado que precede a formação da opinião pública. Ao mostrar como este raciocínio incompleto permite às personagens uma formulação de pensamentos aparentemente absurdos, o autor dá ao público a possibilidade de enxergar como, sendo gerados da mesma maneira, seus pressupostos morais e opiniões podem esconder absurdos idênticos.

Desta forma, podemos aproximar os já citados raciocínios truncados e procedimentos das personagens à constante redefinição de elementos com funções já codificadas socialmente ou ao aproveitamento de máximas de uso corrente, só que com a inserção de uma restrição inusitada, o que causa um efeito cômico e coloca em dúvida o fundamental mesmo da máxima. Em alguns casos, a mera reiteração de um significado corriqueiro já marca o esvaziamento de tal significado, pois, ao contrariar a expectativa do ouvinte que está centrada em uma possível mudança com relação àquele sentido estabelecido, a desaponta, inicialmente, repetindo uma idéia bastante comum. Noutros casos, a analogia, a comparação ou a aproximação de dois elementos comumente considerados incompatíveis e até antagônicos ocasionam a quebra do limite rígido entre ambos e questionam a própria lógica que separa os elementos em conjuntos distintos.

Tais procedimentos estão submetidos, ao que parece, a um mesmo movimento, à revelação dos mecanismos de articulação de conceitos, de máximas, de sentenças. Utilizando-se destes mecanismos e articulações para emitir conceitos insólitos ou absurdos, Nelson Rodrigues permite ao espectador de suas peças uma visão da maneira pela qual são geradas as idéias que norteiam seu comportamento e a dúvida em relação à credibilidade destas mesmas idéias. Esta constatação é que nos levou a acreditar que, no teatro rodrigueano, são rompidas as possibilidades de reafirmação da linguagem sexual tradicional, dos temas recorrentes na dramaturgia ocidental e, em particular, na brasileira e do saber próprio à opinião pública.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Pompeu de Souza, Nelson Rodrigues contribuiu tão decisivamente com o teatro brasileiro que o fez elevar-se ao “nível das obras de arte que enterram suas raízes no chão universal da sobrevivência” (1990, p. 329), já que sua concepção criadora, sua construção única e sua composição literária ultrapassaram em muito a estética das comédias circunstanciais e dos dramalhões de tradição lusitana que imperavam no Brasil.

Neste trabalho procuramos identificar como o dramaturgo construiu e desconstruiu as relações interpessoais de uma maneira geral e quais os elementos comuns utilizados para a constituição da família rodrigueana. Assim, extraímos alguns denominadores básicos e procuramos verificar de que forma operaram nos textos selecionados.

Verificamos, em primeiro lugar, que a traição se apresenta como mecanismo básico e, sendo efetiva ou ideal, perturba as relações interpessoais, inverte tabus que sempre orientaram o código sexual tradicional e engana o próprio leitor-espectador. A traição pode ser percebida, portanto, através dos pontos de vista da moral, do sexo ou da composição literária. Nelson Rodrigues utiliza corriqueiramente a traição para determinar as várias situações que se configuram na família e na sociedade constituídas em sua obra. O que é socialmente transmitido como proibição aparece ficcionalmente violado, na forma do incesto e da quebra dos códigos sexuais tradicionais da família. O teatro rodrigueano burla as proibições estabelecidas pelas regras sociais de convivência, alterando as normas rígidas que

estabelecem tanto as noções de parentesco quanto a hierarquia determinada pela posição social que os indivíduos ocupam. A traição, como um dos elementos básicos da obra dramática de Nelson Rodrigues, aparece para revelar ao leitor-espectador o que há além das fronteiras enganosas que delimitam o que é permitido e o que é proibido.

Já o antagonismo, necessário para que se estabeleçam os conflitos no decorrer das ações, nos é apresentado por Nelson Rodrigues por meio de dois conjuntos: há aquele formado por pessoas cuja configuração física e psíquica está muito próxima do instintivo, do natural e que, em geral, estão alijadas da sociedade e não exercem qualquer papel de relevância política ou econômica. Elas não possuem ocupação definida, nem fazem questão disso: dependem economicamente de outras pessoas e se utilizam de artimanhas para conseguir o que desejam. Há uma oposição entre os componentes deste conjunto e aqueles que fazem parte do outro núcleo, cuja posição social é definida, em geral bem marcada e tradicionalmente reconhecida. O contato entre os dois pólos antagônicos, muitas vezes motivado pela curiosidade pelo exótico, resulta em violência, em situações de constante rivalidade e agressividade. Os conjuntos antagônicos expressos no teatro de Nelson Rodrigues são, invariavelmente, incompatíveis, de forma que um perecerá para que o outro triunfe.

A exploração, outro denominador comum nas peças rodrigueanas, aparece de duas formas: há a exploração sexual e há a exploração econômica. Verificamos que alguém desfruta de poder econômico e sofre constantes tentativas de exploração ou se utiliza deste poder para explorar sexualmente seus dependentes. E, ainda, há o indivíduo ou o grupo que nada possui e se lança à exploração sexual para, a partir dela, ascender economicamente.

Utilizando-se da traição, do antagonismo e da exploração, Nelson Rodrigues constitui um teatro que desestrutura tanto os temas tradicionais, recorrentes, quanto as bases para o inter-relacionamento. Sua obra abala os provérbios, as máximas e todos os pontos privilegiados em nosso sistema cultural. Ao deslocar as idéias fixas que mantêm as coisas nos

seus devidos lugares, o dramaturgo provoca um movimento que desarticula qualquer fixidez, de forma que poderíamos afastar o teatro rodrigueano do sistema aceito de nossa cultura, de nossa ordem tradicional e defini-lo de acordo com aquilo que Jean Duvignaud (1971) classificou de manifestação de violência onde se questiona a imagem aceita do ser humano, se dilacera com a aparente segurança das relações e se culmina na irreconciliação ou na constatação, freqüentemente insuportável, de uma realidade ocultada, mas que, certamente, nos pertence e nos compõe.

Tendo em vista que nosso trabalho foi composto a partir de análises de textos teatrais, caberia, também, lembrar que o processo de montagem de qualquer peça por parte de um diretor incorre em uma imposição de leitura que poderia esvaziar ou determinar a perda da autonomia do texto. Não queremos, aqui, indicar uma supervalorização do texto literário na prática teatral ou adotarmos uma visão meramente literária do fenômeno teatral. De certa forma, podemos dizer que o texto teatral constitui um signo autônomo cuja validade é a representação.

El texto dramático, en cuanto libro y signo impreso, es vehículo mediador primero: establece el circuito entre el emisor creador y receptor (lector o interpretes que acceden primero al texto por su lectura, quedando englobados en la idea de lectores unos y otros). El hecho teatral, juego escénico o representación – verdadero destino del texto dramático – amplía ese carácter a través de mediadores segundos: el conjunto de creadores del hecho escénico frente a la colectividad receptora que son los espectadores. (CASTAGNINO, 1974, p. 72).

A linguagem e a proposta cênica que o autor expõe no texto encerram elementos que definem sua proposta teatral enquanto dramaturgo, de forma a desautorizar qualquer transposição cênica arbitrária. E Nelson Rodrigues não economiza nas didascálias que devem guiar qualquer montagem de suas obras dramáticas. É bem verdade que, quando dissemos que a leitura do diretor pode implicar esvaziamento do texto, devemos lembrar que cabe ao diretor também a tarefa de recuperar, para o momento histórico e social em que vive, a leitura que

julgar mais adequada, sem que a sua individualidade como pessoa e artista, suas preocupações como ser humano, sua formação intelectual e suas limitações pessoais cessem de atuar.

As transformações por que passou a imagem pública de Nelson Rodrigues e a recepção de sua obra oferecem um campo fecundo à análise dos mecanismos que atuam na vida cultural brasileira. Cabe lembrarmos que Nelson Rodrigues representa, atualmente, um infalível sucesso de público, tanto nas versões de suas obras para os veículos de massa como nas adaptações e montagens teatrais. Seu declarado desprezo pelo grande público, chegando mesmo a se autodenominar “um autor desagradável”, talvez não fizesse sentido hoje, em que a produção cultural brasileira se movimenta com naturalidade em diferentes direções, tanto temáticas quanto estilísticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Crítica cultural y sociedad**. Trad. Manuel Sacristan. Barcelona: Ariel, 1970.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max (Org.). **Temas básicos da sociologia**. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. A retórica antiga. In: COHEN, Jean (Org.). **Pesquisas de retórica**. Trad. Leda Pinto Mafra Irurzun. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 115-126.

\_\_\_\_\_. **Barthes por Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Brecht: ensayos y conversaciones**. Montevideo: Arca, 1970.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1991.

\_\_\_\_\_. A universalização do saber versus a globalização dos sabidos. **Porto & Vírgula**. Porto Alegre, n. 39, p. 22-25, set./out. 2000.

\_\_\_\_\_. **Hamlet e o filho do padeiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. **Não quero prosa.** Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CASTAGNINO, Raúl Héctor. **Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo.** Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

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

CONFORTIN, Helena et al. **Trabalhos acadêmicos: da concepção à apresentação.** Erechim: EdiFAPES, 2005.

COOPER, David Graham. **A morte da família.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

COPFERMAN, Émile. **Un teatro revolucionario.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

DANTAS, Pedro. Álbum de família. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: Peças míticas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 337-342.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão.** Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminura, 1992.

DUVIGNAUD, Jean. **Le théâtre et après.** Tournai: Casterman, 1971.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados.** Trad. Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EURÍPEDES. **Medeia; Hipólito; As troianas.** Trad. Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FOX, Robin. **Parentesco e casamento: uma perspectiva antropológica**. Trad. José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, 1986.

HABERMAS, Jurgen. **Dialética e hermenêutica**. Trad. Álvaro L. M. Valls. Porto Alegre: L&PM, 1987.

KAPLAN, Harold I; SADOCK, Benjamin J. **Manual de Psiquiatria Clínica**. Rio de Janeiro: MEDSI, 1992.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 1: Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a. p. 07-38.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b. p. 13-48.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 4: Tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 07-49.

MANNONI, Octave. **Chaves para o imaginário**. Trad. Lúcia Maria Pondé Vassallo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

MARX, Karl. **O capital**. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MATURANA, Humberto Romesin; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos: autopoiese: a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MEDEIROS, João Bosco. **Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. **A estética de Lévi-Strauss**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MICHALSKI, Yan. **O Psicodrama de Nelson (Partes I e II)**. Disponível em: <[http://www.nelsonrodrigues.com.br/home\\_canal.asp?cod\\_canal=166](http://www.nelsonrodrigues.com.br/home_canal.asp?cod_canal=166)>. Acesso em: 20 jun. 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Así habló Zaratustra**. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Edimat, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Teatros y política**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Trad. Antonio Lazaro de Almeida Prado. São Paulo: Nacional; USP, 1969.

RACINE, Jean. **Fedra**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

RAUBER, Jaime José; SOARES, Marcio (Coord.). **Apresentação de trabalhos científicos: normas e orientações práticas**. 3. ed. Passo Fundo: UPF, 2003.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 1: Peças psicológicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 2: Peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 3: Tragédias cariocas I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 4:** Tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SCHMIDT, Siegfried; FINKE, Peter; VIEHOFF, Reinhold. **Ciência da literatura empírica.** Trad. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1980.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SOUZA, Pompeu de. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues, 4:** Tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 329-334.

WEFFORT, Francisco; SOUZA, Márcio (Org.). **Um olhar sobre a cultura brasileira.** Rio de Janeiro: Associação de Amigos da FUNARTE, 1998.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)