

VIVIANE ARAUJO ALVES DA COSTA PEREIRA

A INCOMUNICABILIDADE NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

ASSIS
2007

VIVIANE ARAUJO ALVES DA COSTA PEREIRA

A INCOMUNICABILIDADE NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP para a obtenção do título
de Mestre em Letras (Área de conhecimento:
Literatura e vida social)

ORIENTADOR: Dr. José Carlos Zamboni

ASSIS
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

P436i Pereira, Viviane Araujo Alves da Costa
A incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues /
Viviane Araujo Alves da Costa Pereira. Assis, 2007
117 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Incomunicabilidade. 2. Rodrigues, Nelson, 1912-
1980. 3. Teatro brasileiro. I. Título.

CDD 869.92

VIVIANE ARAUJO ALVES DA COSTA PEREIRA

A INCOMUNICABILIDADE NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

Banca examinadora:

Presidente: Dr. José Carlos Zamboni

Membros: Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

Dr. Sérgio Augusto Zanoto

ASSIS
2007

Para Luiza, meu momento de eternidade.

Agradecimentos

Agradecer a todos que, de alguma forma, participaram deste trabalho é um prazer, experimentado com dupla satisfação: concluir um ciclo de quatro anos de estudo sobre a incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues para, em seguida, descobrir a comunicação verdadeira com pessoas queridas que tanto colaboraram para que este momento fosse possível.

Agradeço ao Dr. José Carlos Zamboni, orientador desta dissertação de Mestrado. Sua orientação, ao mesmo tempo segura e livre, foi para mim uma prova de confiança, pois mesmo diante das metamorfoses pelas quais passou a pesquisa (e a pesquisadora!), seu incentivo se manteve constante, sem contudo interferir na essência do trabalho. Sou grata pelo profissionalismo que norteou o trabalho conjunto, e pela liberdade, permitida e incentivada no que diz respeito à autoria deste estudo.

Quero agradecer imensamente ao Dr. Sérgio Augusto Zanoto pelas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação. Também pela orientação da pesquisa realizada em Iniciação Científica, a respeito da obra de Eugène Ionesco. Pelos livros emprestados, pelo tempo dispensado, pelo acolhimento de sempre — e aqui aproveito para agradecer à família deliciosa do Sérgio. Enfim, pela amizade desses anos todos, da qual muito me orgulho.

Agradeço à Dra. Maria do Carmo Savietto, cujas sugestões durante o exame de qualificação em muito colaboraram para o resultado final desta dissertação, sobretudo a indicação de Octavio Paz, grata descoberta. Também por ter aberto as portas de sua casa e me orientado, com muita atenção, em momentos de escolhas difíceis. Profissional exemplar para mim, e uma amiga já muito querida.

Devo agradecimentos aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, responsáveis eficientes pela infra-estrutura que possibilitou a realização deste estudo.

Às professoras de Língua Francesa — Daniela Callipo, Brigitte Hervot, Lídia Maretti, Léa Valese —, agradeço por acompanharem minha trajetória durante a graduação e por participarem, em francês ou não, de meu desenvolvimento como pesquisadora. De certa maneira, aprender francês me levou a Ionesco, que me levou a Nelson Rodrigues, que me trouxe até aqui.

Agradeço aos demais professores da Faculdade de Ciências e Letras – Assis/SP, pela sólida base que possibilitaram durante a graduação. Também àqueles cujas disciplinas cursei na Pós, muito obrigada.

Walquíria é uma amiga querida, e parte do êxito deste trabalho vem de seu incentivo constante e azul. Agradeço à Wal pelas conversas, trocas de idéias, hospedagem, enfim, pelo carinho de sempre. Quero agradecer à Jacicarla, exemplo de determinação, é uma amiga muito especial que participa de minha trajetória desde a graduação. Também à Tati que, apesar da distância, está sempre presente pois faz parte da minha história — lemos juntas *O Estrangeiro*. Agradeço à Linda, pessoa admirável e amiga querida. Tânia, agora mais próxima, é a amiga de infância, de adolescência, de toda a vida. A Clara e Maria Luísa, obrigada pelo carinho e pelo acolhimento com que sempre me brindaram.

A minha irmã Veridiana, fogem as palavras exatas para agradecer tudo o que tem feito por mim. Mais que irmã, é a amiga de todas as horas, extremamente participativa em todos os meus projetos, digna de toda a minha admiração. Deu-nos Luiza, além do mais, minha sobrinha amada, resgate do sentido da própria existência. Agradeço também ao Leandro, parte dessa família maravilhosa de onde provém tanta alegria.

Agradeço aos meus pais Lourdes e Francisco. A eles, devo curvar-me para agradecer o empenho, a dedicação e o amor com que criaram as filhas. Ao meu pai, agradeço pelo exemplo do estudo, do gosto pela leitura. À minha mãe, pelo exemplo de vida, de compreensão, de justiça e verdade. Meu amor eterno a vocês.

Alexandre é parte da minha vida, meu momento supremo de comunhão. Agradeço profundamente por todo o respeito, o amor e a atenção do nosso relacionamento. Meu amigo, meu amor, ensina-me todos os dias a alegria e a paciência de viver, uma felicidade sem começo nem fim.

Quem não se comunica, se estrumbica.

Chacrinha

Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.

Albert Camus

PEREIRA, V. A. A. C. *A incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues*. Assis, 2007. 117 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

A obra dramática de Nelson Rodrigues representa o início da modernidade no teatro brasileiro, inclusive no que diz respeito à incomunicabilidade, tema recorrente da literatura do século XX. O objetivo deste estudo é verificar, a partir de autores modernos escolhidos, como a literatura e, em particular o teatro de Nelson Rodrigues, retrataram o tema. Na primeira parte, o assunto é abordado em seus aspectos histórico, social, filosófico e, especialmente, artístico. Depois, na segunda parte, dedica-se um capítulo ao dramaturgo e a suas obras, refletindo sobre elas, para demonstrar como a peça *O beijo no asfalto* se inscreve em uma tradição literária que representa o homem moderno, sua solidão e a dificuldade de comunicação entre ele e o mundo.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues – Incomunicabilidade – *O beijo no asfalto* – Literatura brasileira.

PEREIRA, V. A. A. C. *A incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues*. Assis, 2007. 117 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista.

RÉSUMÉ

L'oeuvre dramatique de Nelson Rodrigues représente la modernité du théâtre brésilien, surtout en ce qui concerne l'incommunicabilité, thème toujours présent dans la littérature du XX^{ème} siècle. Cette étude a essayé de vérifier, à partir des auteurs modernes choisis, comment la littérature, et, en particulier, le théâtre de Nelson Rodrigues, ont abordé ce thème-là. Dans la première partie, le sujet de l'incommunicabilité est envisagé dans ses aspects historique, social, philosophique et, spécialement, artistique. Après, dans la deuxième partie, on consacre un chapitre au dramaturge et à ses oeuvres, en y réfléchissant, pour démontrer comment la pièce *O beijo no asfalto* s'inscrit dans une tradition littéraire qui représente l'homme moderne, sa solitude et la difficulté de communication entre lui et le monde.

Mots-clé: Nelson Rodrigues – Incommunicabilité – *O beijo no asfalto* – Littérature brésilienne.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I — INCOMUNICABILIDADE: UMA OBSESSÃO MODERNA	
Introdução à incomunicabilidade	12
A incomunicabilidade na literatura: de Baudelaire a Saramago	19
A incomunicabilidade em obras da literatura brasileira moderna	38
CAPÍTULO II — NELSON RODRIGUES	
O autor	51
Panorama do teatro de Nelson Rodrigues sob a ótica da incomunicabilidade	
<i>A mulher sem pecado</i>	55
<i>Vestido de noiva</i>	59
<i>Álbum de família</i>	62
<i>Anjo negro</i>	64
<i>Senhora dos Afogados</i>	66
<i>Dorotéia</i>	68
<i>Valsa n.6</i>	70
<i>A falecida</i>	72
<i>Perdoa-me por me traíres</i>	75
<i>Viúva, porém honesta</i>	78
<i>Os sete gatinhos</i>	80
<i>Boca de Ouro</i>	81
<i>Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária</i>	84
<i>Toda nudez será castigada</i>	87
<i>Anti-Nelson Rodrigues</i>	90
<i>A serpente</i>	93
<i>O beijo no asfalto, “tragédia da incomunicabilidade”</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues (1912-1980), quando começou a escrever para teatro, tinha a intenção de produzir uma chanchada, em razão de um maior retorno financeiro propiciado pela comédia com relação à tragédia. Sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, no entanto, configura-se uma autêntica tragédia. Sem adentrar, por enquanto, o universo criado pelo dramaturgo em sua estréia no gênero, o que desejo ressaltar aqui é a autonomia da literatura, ficcional ou não: pré-concebida como chanchada, a peça, quase por si só, transformou-se na tragédia que já apresenta, em germe, as principais características do autor.

Também este trabalho foi imaginado em determinada direção, modificada no decorrer da pesquisa devido a uma certa independência desta. A idéia inicial era identificar na obra teatral de Nelson Rodrigues algumas características da incomunicabilidade presentes na dramaturgia do autor romeno-francês Eugène Ionesco, ponto de partida assumido durante o período de iniciação científica.

O universo teatral de Nelson Rodrigues mostrou-se, no entanto, cada vez mais atraente, concentrando em si tal complexidade no nível das relações humanas que o projeto de um estudo comparativo, tal como fora concebido, já não era suficiente. Desejava observar como o autor, em sua dramaturgia, representava o homem, ser social e individual que busca transcender o absurdo de sua existência. A incomunicabilidade veio integrar a pesquisa não como um aspecto conciliador entre homem e mundo, o que pareceria contraditório pela própria essência do termo, mas como parte da própria condição humana.

Nas relações que o homem estabelece consigo e com o mundo, há um abismo chamado linguagem, impossível avesso da plena compreensão. Comunicar-se com o outro é apenas um hábito, motivado pelo desejo do outro, mas incapaz de transcender a solidão individual. No teatro de Nelson, as personagens tendem a buscar no outro e no mundo o sentido de sua existência, mas acabam encontrando apenas absurdo e frustração. Um pessimismo existencial marca a produção do autor, que raras vezes se permite criar uma realidade menos crua do que “a vida como ela é...”.

Tomando a incomunicabilidade como um dos temas mais caros à modernidade, procurei identificar o teatro de Nelson Rodrigues em confluência com sua época, por reconhecer aí o homem moderno, representado em suas angústias e incompreensões. Assim, o presente estudo se divide em duas partes: incomunicabilidade e Nelson Rodrigues.

No primeiro capítulo, dedicado à abordagem da incomunicabilidade, a disposição das idéias segue um percurso que procura atender às suas dimensões histórica, social e filosófica. Histórica, retomando Babel, Revolução Industrial, Guerras Mundiais; social, uma tentativa de apreensão do modo de vida interpessoal naqueles períodos, o que inclui a psicanálise; e filosófica, com várias das correntes de pensamento que cuidaram do tema. Por fim, as artes e a incomunicabilidade, com ênfase nas obras escolhidas por serem representativas do assunto na literatura moderna, estrangeira e brasileira.

Nelson Rodrigues tem uma produção dramática bastante ampla. Suas dezessete peças foram organizadas pelo crítico Sábato Magaldi em três grupos: peças psicológicas, míticas e tragédias cariocas, mas é importante ressaltar a unidade do teatro de Nelson, seus temas recorrentes, suas obsessões. Ainda de acordo com o crítico, “a incomunicabilidade, que será um dos temas básicos do teatro do absurdo, permeia toda a obra rodriguiana” (Magaldi, 1992, p. 74). Daí o segundo capítulo, que pretende realizar a leitura panorâmica da produção teatral de Nelson Rodrigues. Sem aprofundar a análise, minhas impressões de leitura dessas peças partem do tema que rege este estudo, a incomunicabilidade. Assim, traça-se um perfil do dramaturgo, amparado na fortuna crítica de sua obra.

Escolhida como representativa da incomunicabilidade, destacando-se no todo de sua produção, a peça *O beijo no asfalto* merece atenção especial na terceira parte do capítulo dedicado a Nelson Rodrigues. Nela, o assunto não é tangencial, mas é a própria intriga, e se faz também forma, na medida em que o autor combina brilhantemente dificuldades de diálogo (base do texto teatral) com a dificuldade maior de se fazer entender. Arandir, o personagem central, vê-se enredado — ou enreda-se — em situação limite e acaba por levar consigo a família; o não-entendimento, o não-querer entender entre os personagens, mais a manipulação dos fatos por meio da palavra selam o destino trágico do protagonista. As implicações da incomunicabilidade no drama, bem como os meios de sua representação, são a matéria da abordagem.

Por fim, algumas considerações que procuram retomar os pontos centrais da dissertação. Adianto: o que deveriam ser resultados de pesquisa são, para mim, *revelações* do pensamento de Nelson Rodrigues, enquanto homem e autor moderno que encontrou no teatro o meio de comunicar-se com o mundo.

INCOMUNICABILIDADE: UMA OBSESSÃO MODERNA

Introdução à Incomunicabilidade

E primeiro o homem criou a linguagem para poder melhor se entender com o outro; e a linguagem, quase um ser autônomo, encarregou-se de separar os homens entre si. Esta dificuldade não impediu que se formassem sociedades ao longo dos séculos, e estas envolvem homens que, mesmo não se compreendendo completamente, mesmo divergindo quanto a objetivos ou crenças pessoais, puderam operar construções em conjunto. O objetivo comum, mais do que fruto das necessidades concretas de determinada sociedade, é o reflexo da superposição do ser social em relação ao indivíduo. Assim, escamoteia-se a incomunicabilidade e inicia-se o longo reinado do decoro, do bem-estar social, de uma linguagem que prima pela razão para que se alcance o ideal comum.

É a metáfora da torre de Babel: enquanto os homens se podiam compreender, havia o estatuto do poder coletivo que almejava o absoluto para todos e para cada um — uma torre que chegaria até o céu. Fazendo valer sua onipotência, Deus castigou aqueles homens por sua audácia — o desejo de serem deuses — e fez com que cada pessoa falasse numa língua; assim dissolveu-se o poder de realização do conjunto. Separados pela linguagem, os homens, então solitários e incompreendidos, não tiveram escolha, a não ser abandonar a ambição conjunta e buscar cada um seu ideal.

Como ensinamento religioso, Babel simboliza o poder de Deus e sua ira quando afrontado, castigo que deve servir de exemplo e alerta para a vigília constante do princípio Temor a Deus. O mito, porém, fora do contexto religioso, tem servido amplamente como um dos arquétipos da sociedade. O ideal do conjunto é ilusório ou antes, real apenas na

medida em que serve a ambições pessoais. Aqueles homens que construíram a torre *já* falavam línguas diferentes; a Deus coube denunciar e verter em concreto o que era intenção camuflada sob a bandeira do social. O mito da Torre de Babel conjuga, de maneira concisa, universos paralelos, quais sejam o indivíduo e a sociedade, que se integram plenamente para, em seguida, chocarem-se, se afastarem e tornarem a se encontrar, numa relação de interdependência.

A sociedade é primordialmente uma instituição formada por indivíduos, logo, diferentes, mas com algo que os une. Assim, o objetivo comum existe de fato, mas, intrínseco a ele, há o desejo pessoal, nem sempre em primeiro plano. Imposições históricas ora privilegiam, ora afastam o eu individual e dessa alternância resultam modelos sociais próprios a cada época.

É evidente que o ser humano é individual desde sempre e a incomunicabilidade lhe é inata, visto nascer justamente do que há de mais pessoal e único no homem: seu pensamento. Entendo por incomunicabilidade o abismo existente entre o que um pensa e transmite e o que o outro entende, sendo tanto a mensagem emitida quanto a interpretação do interlocutor regidas por um conjunto de fatores (crenças, desejos, conhecimentos) tão pessoais quanto os próprios indivíduos.

Por necessidades de organização e construção, a idéia de conjunto parece ter predominado no Ocidente durante mais de dez séculos contados d. C. até que o Renascimento artístico-filosófico iluminou a idéia de indivíduo. O homem pôde enfim ver-se em sua porção individual, de um lado, e como ser social, do outro, o que lhe concedeu o poder da escolha, logo pessoal, para unir-se aos que lhe eram afins, multiplicando sociedades.

Se fôssemos adentrar a história do Renascimento de maneira profunda, a incompletude da abordagem seria mais do que um risco, uma miserável verdade. Mas nada impede que se trace uma linha temática que o ligue à Modernidade, a partir da idéia de indivíduo, que nos longínquos anos de 1500 passa a ser apreendida como uma necessidade orgânica e torna, no século XIX, a aparecer sob nova ótica, num novo modelo social e abrindo novos caminhos.

Descobertas científicas e possibilidades de viagem foram fatores que revelaram o potencial humano até então exclusivamente intrínseco, obscurecido pelo teocentrismo e

seus limites. O homem, capaz e livre, vê-se na natural obrigação de se desenvolver, de escolher seus caminhos, o que é positivo, mas, por outro lado, descobre-se também sozinho, pois todos os indivíduos têm as mesmas possibilidades que cada um. Reconhecer sua porção única fez com que o homem descobrisse que o outro também é único e, tão próximo ainda da Idade Média, o período da Renascença não permitiu o pleno desenvolvimento do que poderia ser chamado de liberdade individual.

O esboço dessa distinção entre o ser individual e o ser social, contidos no mesmo eu, teve enorme influência sobre a posteridade, mas no momento histórico em que se delineou, já estava condenada ao fracasso. Numa época pouco posterior à Inquisição Católica, nada pode ser mais contraditório, ofensivo e suicida do que a ostentação de uma bandeira que prima pela liberdade individual de pensamento. Imposto como necessidade vital, o ser social superpõe-se ao eu único que, por sua vez, abdica da liberdade e do potencial criativo inatos ou, por outra, dissimula seu eu individual, burla regras e sustenta a aparência do ser social como sendo sua própria essência.

O âmbito da aparência se relaciona ao fator incomunicabilidade de forma intensa; são quase indissociáveis por antinomia. É que o verbo *parecer* se liga ao ser social, enquanto *ser*, ao individual. A máscara social implica a aceitação do eu pelo outro, então o eu, por vezes contrariando suas crenças mais íntimas, deixa de dizer o que pensa. A impossibilidade de compreensão do eu pelo outro resulta na negação da individualidade, prova máxima de adesão à determinada sociedade, o que apresenta como consequência fanatismos de toda espécie, sempre baseados na divergência de posturas e valores, gerando intolerância.

Impossível desviar, nesse ponto, do parâmetro filosófico que é Platão. A distinção entre essência e aparência se inscreve em sua filosofia por meio da metáfora do mito da caverna, em que a realidade dentro da caverna só é única enquanto ninguém pode ver o que está fora da mesma. A partir do momento em que um indivíduo sai da caverna, toca uma outra realidade, luminosa e impensável quando só havia escuridão. O mundo das idéias é o verdadeiro, dos sentimentos puros, feito de ideais, enquanto que a realidade imediata, sensível, é um esboço, universo de sombras e aparências onde não há verdade.

Durante a Idade Média, e além vários séculos, a perfeição do mundo das idéias de Platão se concentrava para os homens de maneira exclusiva e excludente em Deus. A vida

na terra seria apenas o ensaio, ainda na escuridão da ignorância, que qualificaria o homem a entrar no céu, e aí sim, ter a si revelada a luz da verdade; poder, enfim, ser. No Renascimento, não é a verdade de Deus que se questiona, mas a importância de cada um na conquista desse paraíso, perdido e prometido, que depende do trabalho individual possível dentro da caverna.

Esse primeiro sopro do indivíduo enquanto tal se intensificaria a partir da Revolução Industrial por diversos fatores de origem única: o desenvolvimento. Este, em pluralidade de facetas — o desenvolvimento urbano, científico, econômico, cultural — foi responsável por uma série de transformações que culminaram na formação de um pensamento voltado para a modernidade.

A saída do homem do campo para as cidades em formação — e ebulição — acabou por determinar a consolidação das metrópoles e esta mudança geográfica alterou os meios de comércio entre as pessoas, então em muito maior número do que antes, quando os negócios eram feitos entre pequenas sociedades agrárias. Grandes cidades, muitas pessoas e uma infinidade de subjetividades, assim poderia ser grosseiramente sintetizada a moderna disposição social.

Outra consequência inegável da nova mentalidade foi o surgimento da Psicanálise que, mais que princípio, pode ser considerada como mediadora, uma explicação científica para fatos já existentes. O mérito de Freud é, sobretudo, o de ter apreendido sensivelmente uma série de mudanças de comportamento e pensamento que se anunciavam, pelo menos, desde a metade do século XVIII e de tê-las sistematizado num método científico, visto como revolucionário e, aliado a outros fatores, determinante da história de todo o século XX.

É evidente que a Psicanálise pode também elucidar o aspecto da incomunicabilidade intersubjetiva, partindo sobretudo da dimensão inconsciente de cada ser humano. Assim, os desejos ou crenças que se encontram nessa porção de nossa percepção não são acessíveis ao outro que, por sua vez, tem toda uma bagagem psicológica que estimula um tipo de leitura para o que lhe é enunciado. Surge daí um descompasso entre o que o eu diz e o que o outro entende. Porém, o fato de a incomunicabilidade residir em áreas não alcançadas pelo consciente (o subconsciente e o inconsciente) transfere o fenômeno para uma dimensão

que, de tão intrínseca, ainda que se justifique, acaba por isolar cada indivíduo em seu eu subjetivo.

Ainda que oriundas de um mesmo ponto, duas incomunicabilidades se apresentam, sendo uma explicável pela psicanálise e a outra, pelo fenômeno da existência conjunta. A distinção que proponho consiste em que a primeira centre-se no eu, emissor ou receptor, em todos os níveis de sua consciência, e a segunda, no próprio fenômeno da incomunicabilidade que implica, portanto, o eu e o outro. Enquanto a primeira explica pelo conhecimento, a outra o faz pela ignorância.

A incomunicabilidade que busco não se resolve, tem a carga do pessimismo da existência mesma do ser. Trata-se de uma situação que, por emergir da realidade mais cotidiana, não oferece uma margem de erro ou um tempo para analisar, já que exige reação imediata diante do outro, ser existente que só se deixa conhecer na medida em que revela pela linguagem, verbal ou não, sua subjetividade. Mas, enquanto ser social, tanto o eu quanto o outro se revelam por meio de máscaras adequadas a cada situação a que são expostos. Então o que há não é revelação, e sim, ocultação e, desta forma, nada há que garanta a compreensão plena pois, ainda que se investiguem as razões psicológicas para tal ou tal atitude, também estas serão máscaras de leitura.

Numa belíssima síntese, Pirandello exprime, por meio do personagem Pai da peça *Seis personagens à procura de um autor*, a essência da incomunicabilidade enquanto fenômeno interpessoal:

Pai – Mas todo o mal está nisso! Nas palavras. Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem seu mundo de coisas! E como podemos entender-nos, senhor, se, nas palavras que eu digo, coloco o sentido e o valor das coisas como são dentro de mim, enquanto quem as ouve lhes dá, inevitavelmente, o sentido e o valor que elas têm para ele, no mundo que traz consigo? Achamos que nos entendemos... e nunca nos entendemos! (...). (Pirandello, 1977, p. 57)

A diferença entre esta abordagem da incomunicabilidade em relação àquela feita pela psicanálise consiste, basicamente, no relevo dado aqui aos conceitos de *sentido* e *valor* das coisas, numa visão presente e consciente do pensamento do indivíduo, sem a prioridade de lhes investigar causas passadas armazenadas pelo subconsciente ou inconsciente. E não se trata apenas de sentido, este explicável por meio de dados objetivos, mas também de valor, como resultado íntimo da (re)construção permanente da subjetividade de cada um.

A incomunicabilidade e a solidão do indivíduo são características inatas do ser humano, mas só na modernidade elas apareceram problematizadas no âmbito artístico-filosófico. Usufruindo da decorrente liberdade de um novo tempo em ascensão, e da necessidade de refletir acerca de sua condição no mundo, o homem retomou idéias do Renascimento e pôde, novamente e enfim, alçá-las aos parâmetros de (falta de) *sentido da vida* que, juntamente com *a origem do mundo*, formaram os pilares da filosofia clássica.

Grandes questões, como a existência ou não de Deus, voltaram ao cenário filosófico com ainda mais vigor. A consciência de estar só num mundo povoado de outros *eus* só germinou uma filosofia do pessimismo, da descrença, e uma das motivações de tais conjecturas nada reconfortantes foi justamente a incompreensão entre os homens e a intolerância resultante. O antropocentrismo não chega a ser uma opção consciente entre o homem ou Deus, mas a consequência de uma filosofia que *matou* Deus, e, portanto, não há escolha: só resta o homem.

No Renascimento, se Deus não tinha morrido, ao menos uma dúvida se instalou no espírito dos homens que se viram como centro de um universo, ainda que particular. Com a Modernidade, a figura divina foi banida, e isso é consequência e causa de outras transformações: resulta de uma descrença provocada por guerras e todo tipo de sofrimento que o homem experimentou; e deságua numa falta de escrúpulos bastante difundida a partir do capitalismo.

Nas palavras de Kirílov, personagem suicida do romance *Os Demônios*, de Dostoiévski, “se Deus não existe, eu sou deus” (Dostoiévski, 2004) — a obra será abordada adiante. A filosofia do niilismo mostra o homem órfão de Deus, ignorante quanto a seu objetivo de vida e agnóstico em relação ao futuro pós-morte, já que não há transcendência possível e só o que resta é a realidade da caverna. Cada ser humano deve ser, portanto, responsável por seus atos; o livre arbítrio não é apenas um direito, mas também um compromisso do homem consigo. Se Deus não existe neste novo tempo, também não há pecado ou punição que não parta do próprio homem, ou do agrupamento destes, chamado sociedade.

Para Schaeffer (1985), a modernidade traz à tona o que chamou “linha do desespero”, ruptura bastante abrangente que determina os níveis de relações do ser humano consigo, com o outro e com o mundo circundante. As possibilidades de transcendência do

absurdo para os existencialistas, nota, encontrar-se-iam na experiência. Para Jaspers, uma “experiência final”, distanciada de tal maneira da realidade que não pode ser comunicada. De acordo com o pensamento de Sartre e Camus, ainda segundo Schaeffer, basta “um ato de vontade” para legitimar, autenticar a existência do ser humano.

Dois caminhos parecem se delinear para o homem que deseja permanecer vivo no mundo da modernidade. O primeiro aponta para a negação da individualidade e a aceitação da aparência, de ser um ser social, o que implica certo anonimato, certo suicídio filosófico (Camus, 1989, p. 47). Nega-se a possibilidade da experiência e continua-se, portanto, abaixo da “linha de desespero”. Quanto ao segundo caminho, enfatiza-se a subordinada “eu sou deus” da formulação de Dostoiévski, no desejo de identificar-se individualmente por meio da experiência. Não há a unidade de Deus que organize o caos existente e latejante em que se encontra a humanidade, então cada um deve cuidar de sua vida, única e concreta, como melhor lhe aprouver, por vezes conhecendo, outras ignorando, as conseqüências de suas ações.

De um lado, o pessimismo de Schopenhauer; do outro, o de Nietzsche:

Em sua ‘visão trágica da vida’, Nietzsche estava seguindo Schopenhauer, mas chegou à conclusões exatamente contrárias. Schopenhauer enfatizava a necessidade de negar a vida – ou a Vontade –, por ser ela uma força terrível e absurda, enquanto a tendência geral do pensamento de Nietzsche inclinava-se de fato para a afirmação da vida (...). (Kuna, 1989, p. 364)

A influência que a filosofia de Nietzsche exerceu sobre toda a modernidade é, com efeito, muito grande e sensível ainda hoje. Impossível pensar os movimentos de vanguarda artísticos e o existencialismo filosófico sem a presença quase palpável de Nietzsche, uma aura de niilismo que envolveu o século XX e foi reforçada sobretudo pelas duas Guerras Mundiais, além da Guerra Civil espanhola e a Guerra Fria e, mais atualmente, a Guerra do Vietnã, a do Golfo, as Guerras santas na região da Palestina...

A “filosofia da tragédia” de Nietzsche, assim nomeada por Chestov (1926), pode não estar ligada diretamente às guerras, mas é por elas ilustrada, na medida em que não existem soluções de convivência entre os indivíduos e seu destino natural é a solidão. O bem estar da sociedade aparece mais como argumento falseado para declarações de guerra do que como sua própria causa, o egoísmo oriundo do “tudo é permitido”, metamorfoseando-se freneticamente em vários tipos de intolerância. No caos, ou o homem

adere a totalitarismos, seguindo a postura social, ou faz uso de sua incomunicabilidade, mantendo-se à margem de disputas sociais.

Vivendo sob o clima de lutas, intolerância, o homem do século XX que a arte moderna deverá retratar não acredita mais no poder da comunicação, pois esta fora transformada em meio de manipulação da realidade. Artistas das vanguardas, sobretudo dadaístas e o surrealistas, mostraram-se sensíveis às mudanças que se operaram na sociedade e iniciaram o que o teatro do Absurdo, alguns anos mais tarde, traduziria por uma tragédia da linguagem. A “destruição completa dos meios de expressão” desejava denunciar o quanto a linguagem deixara de ter sentido, servindo apenas como convenção social; sua negação, contudo, “corresponderia ao silêncio absoluto, ao suicídio intelectual” (Hauser, 1972).

A “desumanização da arte” (Ortega y Gasset, 2003) pode ser verificada sobretudo nos artistas que compõem os chamados “ismos” do início do século. Ali, separaram-se radicalmente homem e arte; mundo e arte. O figurativo já não interessa, ao menos não no modelo romântico que se estende até o impressionismo, bem como seus padrões de beleza, refutados com veemência.

(...) o novo estilo, tomado em sua mais ampla generalidade, consiste em eliminar os ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’, e reter só a matéria puramente artística.

(...)

A primeira consequência que traz consigo esse retraimento da arte sobre si mesma é tirar desta todo o patetismo. Na arte carregada de ‘humanidade’ repercutia o caráter grave anexo à vida. Era uma coisa muito séria a arte, quase hierática. Às vezes pretendia nada menos que salvar a espécie humana — em Schopenhauer e em Wagner. (Ortega y Gasset, 2003, p. 75-76)

Na nova arte, comunicar é menos importante do que a idéia de radicalização dos meios por si mesmos, de modo que o homem é banido da concepção de arte. Picasso, em muitos de seus quadros, desfigura o homem. Ao destituir também o ambiente de sua qualidade figurativa, o pintor harmoniza homem e mundo numa realidade absurda, mas a única possível para abrigá-los assim como se mostram: fragmentados. O elemento dissonante não está dentro de sua obra, já que nela desfez-se a tensão entre homem e mundo, mas na relação entre ela e certo padrão universal de normalidade, de modo que torna, não o homem retratado, e sim o artista, à solidão de sua obra incomunicável.

Após esse primeiro momento de ruptura, a figura humana volta a fazer parte da cena, sendo objeto retratado artisticamente, e a tônica passa a ser, então, a relação entre o ser e a realidade, num todo fragmentado que não mais exclui o homem. A ‘humanidade’ é retomada, mesmo que para demonstrar seu avesso, a nostalgia de uma humanidade mítica, ausência que já nasce com o homem.

É com base na dualidade homem/mundo, e em tudo o que ela implica, que a arte moderna e, em especial, a literatura, se estrutura. Temática que perpassa a literatura moderna, a tensão entre o homem e o mundo pode se dar em diferentes níveis (Bosi, 1994), chegando mesmo a ora excluir uma, ora outra de suas partes, mas, ainda que incompleto o conjunto, a tensão continuará ali, pulsante, pela ausência da parte amputada. O homem busca comunicar-se com o mundo, onde o indivíduo é necessariamente solitário, e acaba encontrando sua consciência (e sua existência) em meio ao absurdo.

A Incomunicabilidade na Literatura: de Baudelaire a Saramago

Um breve panorama da literatura moderna demonstra, por um lado, a profunda sintonia entre as transformações ocorridas na história do pensamento desde a Revolução industrial e sua representação artística e, por outro, a força de influência dessa literatura nos tempos atuais. Até que aconteça uma nova revolução, continua-se a sentir os ecos daquela que, embora longínqua, determinou tudo o que se chama de modernidade e além, a contemporaneidade.

O poeta Charles Baudelaire é considerado o inaugurador da literatura moderna, tendo sido o termo “modernidade” utilizado e defendido por ele. Só no começo do século XX é que a prosa parece ter assimilado e produzido uma literatura inserida na modernidade, podendo ser ilustrada pela brilhante obra de Kafka, que trata tão de perto o tema da incomunicabilidade. A ficção ensaística de Camus dialoga com os perturbadores romances de Kafka e deve colaborar para a elucidação do conceito ainda rarefeito de incomunicabilidade. Por fim, o teatro moderno, que precisou de mais tempo para a assimilação das inovações artísticas, por se tratar de uma arte que envolve, além da

literatura, a representação. Eugène Ionesco, dramaturgo mais coerente ao absurdo do Teatro do Absurdo, revela potencializadas essas inovações.

A seguir, veremos como alguns autores da literatura moderna retrataram o fenômeno da incomunicabilidade. Em obras de Baudelaire, Camus, Dostoiévski, Saramago, Kafka, Beckett e Ionesco, procuro reter a imagem de um conceito; os autores e obras citados constam de meu repertório pessoal, não se pretendendo, pois, estabelecer um “cânone” da incomunicabilidade, mas sim impressões a respeito de textos representativos. As dificuldades de comunicação do ser humano mostradas artisticamente constituem a base para este estudo e norteará a análise do teatro de Nelson Rodrigues.

Na modernidade, o ser humano individual, ou inexistente por ter se amalgamado à massa uniforme que pensa em conjunto (trata-se da inexistência do eu não-pensante, do eu individual ao se tornar multidão), ou cala e, à margem, transita entre a solidão e a incomunicabilidade, transformado assim no anti-herói moderno. Ambas possibilidades foram bastante retratadas na literatura do século XX; de um lado, personagens nada extraordinários que levam uma vida medíocre — geralmente ilustrada pelo emprego público — a quem, um dia, um acontecimento altera a ordem natural das coisas. De outro lado, personagens anti-heróicos em sua essência que, desde o início, são apresentados como marginais para a sociedade.

Quanto aos primeiros, um cotidiano banal é interrompido por algo extraordinário. Obrigado a lidar com o problema, o personagem questiona então sua vida e hábitos, e, mais profundamente, o próprio sentido da vida. Antes de acontecer a ruptura, no entanto, a incomunicabilidade não incomoda esse tipo de falso herói, por ter se tornado parte natural de sua vida: o casamento reduzido às conversas banais, ao bom-dia todos os dias; no emprego, as informações essenciais para se desempenhar um bom trabalho; em reuniões de amigos, generalidades da vida cotidiana. Alterada a ordem da vida do personagem por um acontecimento imprevisto, ele logo questiona o invólucro em que vivia e a falta de verdade em suas relações, com as quais deve romper a fim de se encontrar.

O qualificativo falso empregado acima para designar esse tipo de herói é apenas o eco da falsa epopéia do personagem que, acreditando em seus pequenos ideais de felicidade, fecha-se para o mundo e não vive, portanto, mais do que a saga de todo ser vivo: nascer, crescer, frutificar e morrer. O imprevisto, que não precisa ser fantástico, aparece

para desmascarar o falso herói diante de si mesmo, tal um espelho que vem lhe mostrar sua verdadeira face, e é então que começa sua saga como herói.

Meursault, personagem do romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, é, no início da narrativa, o homem absurdo que ainda não sabe disso. Um funcionário médio que cumpre com suas obrigações e não demonstra grande entusiasmo pela vida; para ele, tudo “tanto faz”: a morte de sua mãe, o namoro com Marie, a promoção oferecida. O protagonista é retratado como um ser neutro em sua banalidade, em seu automatismo; não possui uma marca pessoal ou, por outra, sua marca é a indiferença.

Quando preso por assassinato, na segunda metade do romance, a ausência de tudo, principalmente da liberdade, faz com que ele considere o *nonsense* em que havia vivido até então. É a consciência de existir que faz a existência real (Campbell), tal como em Descartes: “Penso, logo existo”. Para Meursault, refletir é o melhor emprego a fazer de um tempo longo e obscuro passado dentro da cadeia e, mais, uma necessidade, um impulso.

É a partir daí que chega a algumas conclusões interessantes e começa a modificar-se, construir-se. O hábito de fumar, por exemplo, vira o hábito de não fumar: tudo são hábitos, convenções, aos quais o ser humano tende a se prender para que haja algum sentido em estar no mundo. Avalia o poder da retórica durante seu julgamento e reconhece o valor das aparências.

O personagem é, por fim, condenado, não pelo assassinato em si, mas por não corresponder às exigências da sociedade, por sua indiferença para com valores estabelecidos como bons e verdadeiros. Condenado dentro da história, Meursault pode representar o julgamento de Camus em relação ao homem que, negando convenções, nada propõe que as substitua. Falta ao personagem uma vontade qualquer, algo mais verdadeiro do que as ações automáticas executadas dia após dia. Assim, o promotor brilhantemente acusa o réu, afirmando que ali se trata de um demônio que nada leva na alma e que deve responder por essa acusação; o assassinato seria apenas circunstancial. Meursault reconhece que a atuação do promotor foi melhor do que a do advogado de defesa.

A incomunicabilidade presente no romance *O Estrangeiro* traduz os conflitos existentes entre o protagonista e o que o cerca, tanto personagens secundários quanto a própria sociedade, em seu tempo e espaço. A relação de Meursault com a mãe, por exemplo, aparece como algo vago, quase nulo; Marie perturba-se com a personalidade do

namorado, tenta pressioná-lo mas não encontra senão desapego, o mesmo demonstrado na prisão.

Ora, como haveria de se fazer compreender quando o auto-conhecimento ainda andava distante? O momento da tomada de consciência é precedido por inventário minucioso do que teria sido a vida de Meursault até então e a falta de comunicação coincide com a falta do quê comunicar, uma vez que poucas coisas lhe importavam de fato. Já na segunda metade do romance, o protagonista revela uma mudança capital, mas não repentina; é antes construção que se dá aos poucos. O fato de ser narrador de sua história permite-lhe mostrar, sem contar, a mudança que a falta de liberdade provocou em seu ser. É então que a narração flui de maneira mais contínua, do ponto de vista de um narrador envolvido com sua história, que outrora era apenas um observador de suas próprias ações.

Entre as reflexões que este narrador em construção apresenta, ao menos uma está diretamente relacionada ao tema da incomunicabilidade. Trata-se de uma notícia de jornal, que funciona no romance como um misto de anedota e parábola. Anedota pelo tom irônico empregado pelo narrador diante de uma tragédia; parábola na medida em que expõe um ensinamento, resultado este de um novo modo de pensar. Bem como o personagem da notícia, transcrita abaixo, também Meursault é condenado por sua incomunicabilidade.

Entre a esteira e o estrado, encontrara, com efeito, um velho pedaço de jornal, amarelecido e transparente, quase colado ao tecido. Relatava um acontecimento, cujo início faltava, mas que devia ter sucedido na Tcheco-Eslováquia. Um homem partira de uma aldeia tcheca para fazer fortuna. Ao fim de vinte e cinco anos, rico, regressara, casado e com um filho. A mãe dele e a irmã tinham um hotel na aldeia. Para fazer-lhes uma surpresa, deixara a mulher e o filho em outro estabelecimento e fora visitar a mãe, que não o reconheceu quando ele entrou. Por brincadeira, tivera a idéia de se instalar num quarto como hóspede. Mostrara o seu dinheiro. De noite, a mãe e a irmã assassinaram-no a marteladas e atiraram o corpo no rio. Na manhã seguinte, a mulher viera ao hotel e revelara, sem saber, a identidade do viajante. A mãe se enforcara. A irmã atirara-se num poço. Devo ter lido esta história milhares de vezes. Por um lado, era inverossímil. Por outro lado, era natural. De qualquer forma, achava que o viajante o merecera até certo ponto, e que nunca se deve brincar assim. (Camus, 1995, p. 83)

Meursault sabe que a omissão acabará por condená-lo e, mesmo assim, mantém sua postura, que consiste justamente em não se posicionar, uma espécie de não-postura; de certa maneira, ele se suicida. O personagem encarna parte do pensamento de Camus exposto no ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*.

A vida sem sentido e absurda da modernidade, em que nenhum caminho é satisfatório, remete ao mito de Sísifo, condenado pelos deuses a rolar uma pedra montanha acima, mesmo sabendo que ela cairá e tudo deverá recomeçar, num esforço inútil e eterno. Albert Camus, no ensaio mencionado, trata da questão básica do absurdo e a relação deste com o suicídio; recorre, pois, à mitologia para refletir um arquétipo da condição humana, a saber, a falta de sentido da existência. Após considerar possíveis motivos para que alguém chegue ao extremo de pôr fim à própria vida, Camus acaba por negar tanto o suicídio físico quanto o ontológico, por não representarem, nem um nem outro, saída digna ou mesmo eficiente. Assim como viver é inútil, morrer também o é.

Quanto ao suicídio físico, parece bastante claro o que significa: na atitude extremada de negar a vida, o homem se mata. Mas essa não é a única maneira de suicidar-se; anular a individualidade e continuar a viver, sem convicções ou vontades, está em acordo com o que se chamou suicídio ontológico. O homem deixa de ser sujeito de sua vida e não age sobre ela, mas permite que fatores tais que tempo, espaço e sociedade se combinem para moldar sua essência.

“A existência precede a essência”, afirmou Sartre, que também disse que “o homem está condenado a ser livre”, reflexões que fundaram o Existencialismo, presentes na obra *O Existencialismo é um humanismo*. A existência seria, então, resultado de escolhas conscientes, constantes e obrigatórias. Suicidar-se no âmbito ontológico pode ser entendido como o ato de negar o livre-arbítrio e, ao invés de escolher, resta ao homem apenas aceitar o que lhe é imposto, tal um ser vazio que se preenche aos poucos.

Reside justamente no princípio do livre-arbítrio o humanismo da filosofia de Sartre, pois já que Deus não existe, o homem deve decidir por si e pelos outros homens, de modo que cada um é responsável por sua existência e pela humanidade. Assim, o escolher individual funcionaria como espelho para que outros pudessem também optar livremente; o homem é o modelo para o homem e cada um é, portanto, deus.

A partir da idéia de que há possibilidades várias a todo momento, cada ação ganha em expressividade no sentido de formar a essência do ser humano; todos os movimentos são fundamentais no processo de construção do eu. Valores vão se formando de acordo com a experiência de praticá-los no dia a dia, e não devem ser simplesmente aceitos

enquanto padrões de bondade ou justiça, numa falaciosa essência. Esse aceitar sem refletir, sem experimentar, faz parte da constituição do ser vazio, não do verdadeiro homem.

Quando Meursault atira no árabe, ele o faz sem pensar, movido sobretudo pelo calor que o incomoda, uma circunstância. A transformação que a falta de liberdade opera faz com que ele se perceba como homem, um indivíduo completo. Isso não quer dizer, no entanto, que vá se tornar melhor para os padrões morais da sociedade; Meursault continua sendo o homem absurdo, cujas escolhas — e a incomunicabilidade é uma delas — o libertam e condenam. Libertam, na medida em que o personagem não se corrompe nem assume idéias alheias para se salvar; acaba condenado por manter sua postura.

No poema *O Estrangeiro*, de Charles Baudelaire (tradução nossa), que tão bem dialoga com a obra de Camus, um exemplo de homem absurdo, alheio a valores morais estabelecidos pela sociedade e a incomunicabilidade entre ele e seu interlocutor, responsável este por chamar *estrangeiro* ao homem que não pode compreender:

O ESTRANGEIRO

— Quem amas mais, homem enigmático, diga lá. teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
 — Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
 — Teus amigos?
 — Vós vos servis de uma palavra cujo sentido me é até hoje desconhecido.
 — Tua pátria?
 — Ignoro sob qual latitude ela está situada.
 — A beleza?
 — Amá-la-ia prontamente, deusa e imortal.
 — O ouro?
 — Odeio-o tanto quanto vós a Deus.
 — Então que amas tu, singular estrangeiro?
 — Amo as nuvens... as nuvens que passam... ao longe... ao longe... as maravilhosas nuvens!

No poema em prosa de Baudelaire temos, antes de qualquer outra coisa, o duplo significado de *l'étranger*, que é tanto estranho quanto estrangeiro. Não é necessário optar: estranho e estrangeiro, o personagem do poema é um ser sozinho diante de um interrogatório a respeito de valores que não são seus.

Família, pátria, dinheiro, nada disso parece importar a este homem singular e (in)diferente. O único valor que lhe atrai é a beleza, a qual “amaria prontamente”, mas o próprio tempo do verbo indica suposição, distância: a beleza não está ali, junto dele e, portanto, não pode amá-la. Por fim, eis que se descobre o verdadeiro objeto de amor do estrangeiro: as nuvens que passam além.

Um poema que remete ao mundo das idéias de Platão, sem dúvidas, mas também marcado pela incomunicabilidade, na medida em que não há entendimento possível entre o inquiridor e o estrangeiro. Este, aos olhos daquele, é “singular”, “enigmático”, porque não compartilha dos valores mais caros à humanidade enquanto multidão. A diferença se encontra justamente na indiferença demonstrada pelo estrangeiro em relação às coisas do mundo sensível, preferindo a beleza e as nuvens que se encontram além.

Baudelaire marca o início da literatura moderna e isso se deve a vários fatores; a distinção entre o ser social e o indivíduo, mostrada acima, é um deles. Há, além disso, inovações de forma, como a estrutura da prosa servindo ao lirismo e às sonoridades da poesia e, nos temas, o sentimento profundo de solidão do homem em meio ao surgimento de multidões e a representação das metrópoles — produtos da Revolução Industrial.

O poema *O cisne* traz a representação artística da nova Paris, cidade de concreto e asfalto onde o cisne agoniza. A tradução é do poeta Ivan Junqueira:

O CISNE

A Victor Hugo

I

Andrômaca, só penso em ti! O curso de água,
Espelho pobre e triste onde já resplendeu,
De teu rosto de viúva a majestosa mágoa,
O Simoente falaz que ao teu pranto cresceu,

Agora fecundou minha fértil saudade,
Como eu atravessasse o novo Carrossel.
Morto é o velho Paris (a forma da cidade
Muda bem mais que o coração de uma infiel);

Só em pensamento vejo os campos de barracas,
Os fustes aos montões, as cornijas rachadas,
Os muros de um verniz verde, as ervas opacas,
O vago ferro-velho a brilhar nas calçadas.

No outro tempo existiu neste ponto um aviário;
Lá vi uma manhã, quando sob a amplidão
Clara, o trabalho acorda e o lixo funerário
Manda ao ar silencioso obscuro furacão,

Um cisne que, ao deixar sua gaiola, as palmas
Dos seus pés atritando o pavimento iníquo,
Arrastava no chão as grandes plumas claras.
Junto a um riacho sem água, a ave abrindo o seu bico,

Suas asas banhou na poeira, num desmaio,
E dizia a sonhar com seu lago natal:
“Água, não choverás?” Não trovejarás, raio?”
Eu vejo este infeliz, mito estranho e fatal,

Às vezes para o céu, como um homem ovidiano,
Para o céu de um azul cruel e tão irônico,
Contorcendo o seu colo, o mais convulso e insano,
Enquanto envia a Deus o seu riso sardônico!

II

Paris mudou! Porém minha melancolia
É sempre igual: torreões, andaimarias, blocos,
Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,
Minhas lembranças são mais pesadas que socos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, o do gesto feroz,
Exilado que ele é, ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! Como em vós

Andrômaca, a tombar dos braços de um esposo,
Gado vil, para as mãos de Pirro tão sereno,
Junto a tumba vazia, em langor doloroso
Viúva de Heitor além de ser mulher de Heleno!

Vou pensando na negra a fanar cor de terra:
Busca de pés na lama e de olhar tão bravio
Ausentes coqueirais que sua África encerra
Atrás do muro imenso, o da bruma e do frio;

Em quantos a Fortuna, e para sempre, rouba
Seu bem melhor! Nos que se alimentam de dor,
Onde soem mamar, como de boa loba,
Nos órfãos a mirrar mais secos de que a flor!

E na floresta, que meu pobre corpo trilha,
Soa como buzina uma velha lembrança.
Penso no marinheiro esquecido numa ilha...
Nos vencidos de sempre e nos sem esperança!

A primeira parte do poema mostra a mudança operada pela Revolução Industrial, que transformou Paris numa cidade de asfalto e poeira, onde o eu-lírico vê o cisne se

debater em busca de água; na segunda parte, a sequência de reflexões e lembranças que a visão do cisne desencadeou no espírito do poeta.

A imagem do cisne, evocada pelo poeta, é triste: “seus pés atritando o pavimento iníquo” enquanto as “plumas claras” se sujavam ao arrastarem no chão; o animal, com sede, não encontra água. É a este animal que o poeta chama “mito estranho e fatal”, representativo – daí ser *mito* – do homem moderno, condenado a viver no mundo sem Deus (“enquanto envia a Deus seu riso sardônico!”). A ironia desse questionamento reflete a angústia do indivíduo que não tem a quem dirigir suas preces; reflete, enfim, a absoluta solidão do ser humano.

Na segunda parte, as lembranças do eu-lírico se mesclam às reflexões que a imagem do cisne despertou. “Ridículo e sublime”, o cisne é um “exilado” em meio à multidão, com o qual o poeta tende a se identificar, pois mostra-se também oprimido, batido por lembranças de algo que já não existe. A obra de Baudelaire está repleta de *estrangeiros*, seres sozinhos que não têm com quem se comunicar, e nesse poema, em especial, além da imagem do cisne, temos a da negra, “atrás do muro imenso, o da bruma e do frio”, barreira que a separa de seu lugar, seu povo. Na cidade, que o poeta chama de “floresta” na última estrofe, seu ser mostra-se incompleto (“meu pobre corpo trilha”), pois seu pensamento não está ali, e sim “no marinheiro esquecido numa ilha.../ nos vencidos de sempre e nos sem esperança!”.

O cisne, a negra, o marinheiro, personagens que têm em comum a sina de serem exilados, condenados ao silêncio por estarem fora de lugar; a incomunicabilidade, para eles, se dá pela existência do “muro” que separa o homem do meio. Já para o eu-lírico, o próprio poema é o exercício da comunicação e outra é a barreira que o separa do mundo: o tempo. As lembranças que constroem o poema são de uma época de completude e simplicidade; porém, “morto é o velho Paris”, e a constatação de que o tempo passou faz de recordar um ato inevitável — pois as imagens simplesmente vêm — e, ao mesmo tempo, doloroso — já que surgem revestidas de melancolia.

Na literatura contemporânea, pode-se pensar em alguns personagens de romances de José Saramago que, como os estrangeiros de Baudelaire e mais próximos ainda de Meursault, do romance de Camus, eram seres vazios (falsos heróis) até o momento da ruptura, quando começa a saga do herói. O romancista português, contudo, reveste os

dramas de seus personagens com uma roupagem mais humanista e menos racionalizante, talvez porque distanciado temporalmente do sentimento do entre e pós-guerras e do existencialismo que dominava o pensamento na época de Camus e Sartre. Talvez, ainda, em decorrência de se tratar aqui de literatura, e não propriamente de filosofia.

No romance *História do cerco de Lisboa*, a ruptura se dá quando o personagem central, um revisor, acrescenta um *não* significativo à obra com a qual trabalha no momento. Este lampejo de insubordinação transforma a vida do protagonista, que se vê envolvido em uma história nova: a que ele acabou por criar. Como consequência de seu ato aparentemente irresponsável, surgem emoções às quais não estava habituado, tais como o amor e a insatisfação.

Ao afirmar que “os cruzados *não* auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa”, Raimundo nega a história e opta por construir uma outra, de acordo com a sua recém formulada verdade. É então que principia a saga do herói, na medida em que existe a consciência de se arriscar por algo em que acredita, mesmo sabendo não ser essa a verdade histórica. Em passeios por Lisboa, imagina a nova versão desenrolando-se diante de seus olhos e passa a reconstruir a cidade, bem como a si mesmo, por meio da literatura.

Ao mesmo tempo, sofre com as cobranças do grupo que representaria o poder da sociedade, circunscrito no romance ao ambiente de trabalho. Individualizado por escolha própria, o personagem não mais se adapta às exigências de auto-anulação que a sociedade lhe imputara e que vinha aceitando até então. Contudo, a figura feminina que aparece como um castigo na personagem de chefe, logo superior na hierarquia e representativa da sociedade, é a mesma que provoca em José o despertar do sentimento afetivo. Em processo aparentemente paradoxal, a mesma ruptura que lhe permitiu apaixonar-se também instaura um novo tipo de incomunicabilidade: a do relacionamento amoroso.

Mais uma vez, o protagonista é levado a adotar máscaras sociais, a fim de aproximar-se da mulher amada. O comportamento forçado e estratégico, que o obriga a pintar os cabelos, por exemplo, aos poucos se naturaliza e vem a constituir um desdobramento da personalidade de Raimundo, algo que ficara obscurecido por determinada postura vigente até então, mas que já não satisfaz, tendo que ser reformulada. Assim, a transformação do personagem se dá por motivações antagônicas: de um lado, a

negação de certas verdades comuns para substituí-las pela verdade pessoal; do outro, a aceitação de parâmetros sociais necessários para se chegar a um objetivo maior.

No romance de Saramago, primeiro existe o despertar de uma consciência para depois haver a possibilidade do livre-arbítrio. Raimundo descobre que a vida em sociedade é necessária, e pode ser benéfica, mas para isso o indivíduo deve se permitir uma reconstrução constante, que demanda coragem para escolher sempre. Afirmar sua existência e chegar, enfim, a trilhar o caminho do herói foram atitudes que exigiram do protagonista mais do que seu talento de revisor; em vez disso, Raimundo passou a ser autor de sua história.

Há, porém, personagens apresentados logo como anti-heróis, na medida em que não se identificam com ideais de subserviência e bondade e que são, por opção, marginais em relação à sociedade. São loucos, bêbados, ou tão somente diferentes do grupo social que os cerca, e que os considera loucos, bêbados... Vivem, em geral, no submundo impessoal das pensões ou então não moram, mas transitam por espaços vários; não se importam com a família, ou simplesmente não têm uma, nem sólida relação amorosa; são seres sozinhos e, se há angústia, há também o orgulho de ser assim, de não se render.

Desta maneira, a incomunicabilidade se liga ao anti-heroísmo como quase uma condição, mais do que como sua consequência: o anti-herói é, antes de tudo, o incompreendido pela sociedade e que não quer se fazer compreender, dificulta suas relações, pois sua postura e sua filosofia de vida necessitam de solidão. É então que, dentro da narrativa, sua presença repele os outros personagens, despertando neles sentimentos tais que compaixão, ódio, mágoa.

No romance *Os Demônios*, de Dostoievski, existem, pelo menos, três anti-heróis importantes: Stépan Trofímovitch, Nikolái Vsevolódovitch e Kirílov, três suicidas. Relato de uma época de revolução, a obra traça um panorama dos níveis de relações que se usava estabelecer e do caráter/pensamento humano em transformação.

A começar por Stépan Trofímovitch, este se apresenta como um professor, homem de idéias revolucionárias, sim, mas nem bárbaro, nem entusiasta de ações extremadas, o que se justifica devido à idade um tanto avançada e a sua condição de agregado. Com o auxílio da amiga Varvára Petrovna, o personagem tem tudo de que precisa para sobreviver e poderia, assim, levar uma vida tranqüila junto aos livros e aos raros amigos. Entretanto,

sua profunda inquietação não se resolve materialmente e lida com culpas das quais não é capaz de se livrar: em relação ao filho, que abandonou e cujas terras vendeu; para com a amiga, a quem ama sinceramente, mas não consegue confessar-lhe e que, além disso, paga suas contas.

Onde residiria o heroísmo de personagem aparentemente tão acovardado? Ora, é na solidão ou na companhia do narrador-ouvinte que Stépan Trofímovitch revela a nobreza de seus sentimentos e a crença em determinados valores. Escolhera a incomunicabilidade como opção de vida por não se identificar com convenções; como resultado, tratou de censurar-lhe a sociedade como alienado e ultrapassado. Por fim, numa atitude entre débil e corajosa, foge de casa e das pessoas que o cercam.

Tal como um suicídio, a fuga do personagem é movida por extremas coragem e covardia. Tendo escolhido a incompreensão, vai embora sem falar com ninguém, numa espécie de vingança silenciosa contra as humilhações que sofrera, mas não parece haver aí uma intenção má, e sim a supremacia da vontade de ser livre por completo. Sim, pois a liberdade de pensamento do personagem não condizia com a prisão material e afetiva em que Varvára Petrovna o havia posto, a qual ele aceitava gritando baixo para que a amiga não o ouvisse.

Lampejo tardio de auto-suficiência, a fuga revela a infantilidade do personagem, numa relação temporal circular, em que o velho volta a ser criança. A irresponsabilidade acaba por levá-lo à morte. Mas não teria sido de fato esta a intenção de Stépan Trofímovitch? Sob a aparente inconseqüência, poder-se-ia esconder uma escolha consciente do personagem, guiado pelo livre-arbítrio há tanto buscado, que lhe permite, entre outras coisas, aceitar a idéia de Deus. A incomunicabilidade em que se encerrou Stépan Trofímovitch, e na qual o encerraram, leva-o ao suicídio físico, mas não ao filosófico; ao contrário, é justamente na fuga que o personagem parece exercer o pleno domínio de seu pensamento.

Quanto a Nikolái Vsevolódovitch, trata-se aqui de um anti-herói que se apresenta como tal desde o início da história, com desvios de caráter os mais variados, mas que possui uma qualidade nebulosa e cativante. Sabe-se que é violento, inconstante, arredio a valores tradicionais, como família, amor, mas algo há nele que aproxima as pessoas e chega

mesmo a criar uma dependência, como se ele fosse o centro e os demais personagens orbitassem ao seu redor.

Escondido sob o clã de entusiastas, Nikolái demonstra intimamente a solidão em que se encontra, sobretudo no polêmico capítulo em que se confessa (capítulo que chegou a ser suprimido pelo autor), entre a auto-piedade e o orgulho de sua individualidade. Quando revela suas baixeiras mais profundas é que o personagem faz surgir a coragem dos heróis, o que não o exime de suas características anti-heróicas e, portanto, das expectativas em relação ao seu comportamento.

A confissão, por princípio um ato de comunicabilidade, emerge justamente de seu oposto: a incomunicabilidade sufocante que até então dominava as relações de Nikolái com o mundo e consigo próprio e que, após a confissão, voltará à posição em que estava. Assim, o momento de compreensão plena do personagem dura um capítulo para, logo em seguida, desfazer-se novamente em máscaras sociais mais ou menos descartáveis.

Na derradeira afirmação de sua individualidade, Nikolái Vsevolódovitch se suicida, mas aqui não parece tratar-se de irresponsabilidade ou fuga pura e simples, mas sim de um ato de convicção. Tendo se exilado ao máximo, nem assim o personagem pôde evitar que crimes fossem cometidos por sua causa; culpa irremediável em vida, encontrou saída no suicídio, e o fato de decidir por esta opção diminui o peso do *castigo* para substituí-lo pela idéia de *alívio*, numa relação causa-consequência menos lógica, mais pessoal.

Quando decide se matar, Kirílov o faz para afirmar a vida e é, portanto, sua consciência de existir que o leva ao suicídio, mesmo sabendo que sua morte servirá a objetivos que não são seus, mas, para ele, já não importa. O terceiro suicida do romance de Dostoievski difere-se dos outros por ser, talvez, o mais próximo do herói trágico, pois, segundo Camus (1989, p. 130), “não é, assim, o desespero que o impele à morte, mas o amor ao próximo como a si mesmo”. Enquanto os outros se mataram por razões pessoais, Kirílov buscava sua libertação e a da humanidade.

Kirílov não crê na existência de Deus e afirma que Jesus teria vivido e morrido por uma mentira; o personagem que diz “se Deus não existe, eu sou deus”, em certa medida, também é Cristo.

A divindade de que se trata é, portanto completamente terrena. ‘Procurei durante três anos’, diz Kirílov, ‘o atributo da minha divindade e o encontrei. O atributo da minha

divindade é a minha independência'. Percebe-se, daí em diante, o sentido da premissa kiriloviana: 'Se Deus não existe, eu sou deus'. Tornar-se deus é apenas ser livre sobre esta terra, não servir um ser imortal. É sobretudo, indiscutivelmente, extrair todas as consequências dessa dolorosa independência. Se Deus existe, tudo depende dele e nós nada podemos contra a sua vontade. Se não existe, tudo depende de nós. Para Kirilov, como para Nietzsche, matar Deus é converter-se a si próprio em deus — é realizar nesta terra a vida eterna de que falam os Evangelhos. (Camus, 1989, p. 129)

A vida sem Deus da modernidade é refletida pelo caos para o qual não há solução; a ação é tão inútil quanto a espera por algo ou alguém que não virá. Na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, o que se pode ver é a representação desse estado de espírito do homem moderno que aguarda inutilmente, em angústia inerte, a salvação personalizada no Mestre que nunca aparece. Vladimir e Estragon, incapazes de agir sozinhos, param suas vidas em função de uma esperança pouco delineada; não sabem quem é o mestre, nem ao certo por que anseiam tanto por ele, mas o fazem resignados e absurdos.

O absurdo da existência é demonstrado nesta peça carregada da aura niilista do período que compreende a Segunda Guerra Mundial. Godot, protagonista invisível do drama, cujo nome remete a Deus (*god*, em inglês) — mas que, na verdade, era o nome de um amigo de Beckett —, encarna no imaginário das personagens a esperança de uma transformação e o retorno a um centro, de modo a restituir o sentido do mundo. Vladimir e Estragon, os mendigos que esperam Godot, no entanto, não parecem ter consciência de sua situação; representativos da ótica pessimista do autor, os personagens são ainda mais emblemáticos do absurdo dados o otimismo e a ignorância com que aguardam o Mestre.

Firmes no objetivo a que se propuseram, os personagens não se deslocam espacialmente, permanecendo atados ao lugar do esperado encontro; o tempo, por sua vez, não é estático e continua a passar, o que pode ser observado pelas folhas que brotam na árvore, parte do cenário. A combinação entre a unidade de espaço e a passagem do tempo colabora para o efeito de *nonsense* do drama, na medida em que isola os personagens e os condena eternamente à existência absurda.

Beckett é um dos expoentes do chamado Teatro do Absurdo, do qual também participa Eugène Ionesco. A idéia de um movimento de vanguarda, entretanto, não partiu dos autores, mas do crítico Martin Esslin que deu o nome a um novo tipo de dramaturgia, exercitada sobretudo na França nos anos 50. Parentescos de pensamento e forma foram os

critérios utilizados pelo estudioso para agrupar os dramaturgos do absurdo, sistematizando assim o gênero.

Considerada um marco inicial do Teatro do Absurdo, a peça *A cantora careca*, de Ionesco, apresenta, com efeito, alguns pontos de contato com *Esperando Godot*, de Beckett. A personagem que dá título à obra, por exemplo, não está presente no drama e é apenas mencionada, de passagem, em determinado momento. Porém, não se trata aqui de representar a espera inútil do salvador, mas de *nonsense* mesmo, a demonstrar que o título nada tem a ver com a matéria do drama.

Trata-se da decrepitude da linguagem, referida acima, que demonstra a descrença do autor em relação ao ser humano e seu poder de comunicação com o outro. O resultado, ao invés de trágico, configura-se cômico, uma vez que representará a afirmação de uma arte não-comunicativa, contrária, portanto, à seriedade. Para elucidar a questão no teatro de Ionesco, cito as palavras de Ortega y Gasset a respeito da comicidade na arte moderna: “E não é que o conteúdo da obra [de arte moderna] seja cômico — isto seria recair num modo ou categoria de estilo ‘humano’ —, mas sim que, seja qual for o conteúdo, a própria arte se torna chiste.” (Ortega y Gasset, 2003, p. 76). Dessa maneira, o que se vê em cena em *A cantora careca* são autômatos, no lugar de homens, cuja linguagem demonstra a própria inutilidade.

E qual seria, então, a matéria, o assunto em torno do qual gira a ação? Na peça de Ionesco, não há propriamente uma intriga, mas sim uma sucessão de diálogos desprovidos de sentido que formam, contudo, um ritmo indicativo da mecanicidade nas relações humanas. É assim que o casal Smith dá seu lugar ao casal Martin no final da peça, e este retoma o início, demonstrando o quanto o ser humano, desprovido de consciência, é substituível, e cai no vazio do círculo vicioso.

Logo na primeira cena, percebe-se claramente a incomunicabilidade que se mostrará a tônica nos demais diálogos. No início, ainda não muito absurdo, Sr. e Sra. Smith conversam em sua casa; embora haja falas, a comunicação inexiste, pois a mulher monologa sobre assuntos corriqueiros, como a comida e a vizinhança, enquanto o Sr. Smith estala a língua, lendo seu jornal. A instituição família já aparece, portanto, ridicularizada nos papéis convencionais de marido e esposa que, embora vivam juntos, estão longe de se compreender.

Assim também o revelador — e extenso — diálogo entre Sr. e Sra. Martin, uma tentativa de se reconhecerem, mesmo sendo casados. Segue trecho do diálogo que forma a cena 4:

SR. MARTIN — Desde que cheguei a Londres, moro na rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN — Que curioso, que estranho! Eu também, desde a minha chegada a Londres, moro na rua Bromfield, meu caro senhor.

SR. MARTIN — Que curioso, mas então, mas então, talvez nós tenhamos nos encontrado na rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN — Que curioso; que estranho! É bem possível, afinal! Mas eu não me lembro, meu caro senhor.

SR. MARTIN — Eu moro no número 19, minha cara senhora.

SRA. MARTIN — Que curioso, eu também moro no número 19, meu caro senhor.

SR. MARTIN — Mas então, mas então, mas então, mas então, talvez nós tenhamos nos visto naquela casa, minha cara senhora?

SRA. MARTIN — É bem possível, mas eu não me lembro, meu caro senhor. (IONESCO, 1993, p. 45-47).

A cada novo dado que indica o relacionamento do casal, soam como refrão as frases de espanto proferidas por um e outro: “Que coincidência!”, “Que curioso!”. Inicialmente desconhecidos, aos poucos descobrem que moram na mesma rua, na mesma casa, dormem no mesmo quarto... mas, já depois de revelado o laço que os une, permanecem desconhecidos.

Trata-se de uma impressão inicial do mundo, marcada pela constatação da superficialidade que rege as relações do ser humano, consigo próprio e com o outro. Em *A Cantora careca*, as personagens, desprovidas de consistência interior, são as máscaras, ou autômatos, que simplesmente continuam a atuar segundo regras mais ou menos habituais de convivência. O absurdo das relações no teatro de Ionesco ainda não apresenta nesta primeira peça o tom engajado que terá em *O Rinoceronte*, quando o universo de máscaras que separa o ser social de sua essência individual é abordado pelo dramaturgo.

Na peça *O Rinoceronte*, de 1958, Ionesco leva à cena um homem em conflito, mas não são as questões pessoais do personagem que sobressaem à leitura/encenação da peça, e sim o conflito geral que opera não uma simples transformação, mas a metamorfose de toda uma sociedade. Enquanto Bérenger, o homem em questão, busca uma evolução individual

que vai do menos para o mais civilizado, a sociedade à sua volta faz o caminho contrário e, como consequência inconsciente, nasce uma civilização irracional. Para Pronko (1963, p. 133), “a significação de *O Rinoceronte* é bastante clara. Ionesco deplora aí a falta de independência, de livre pensamento, de individualidade que levam inevitavelmente ao totalitarismo, sob qualquer forma.”

Bérenger se encontra em situação complicada, pois está apaixonado por uma colega de trabalho que, por sua vez, encanta-se pelo advogado do escritório. Bérenger, desleixado e constantemente alcoolizado, poucas chances tem de conquistar Daisy. Seu dilema consiste em modificar-se para, talvez, vir a aproximar-se da garota e poder, enfim, declarar-lhe seus sentimentos.

Cabe ao amigo Jean ensinar ao protagonista como se transformar em um ser social: é preciso pentear-se adequadamente, usar gravata, ir ao museu. O próprio Jean se considera parâmetro de homem: “Valho tanto quanto você; e até, sem falsa modéstia, valho mais que você. O homem superior é aquele que cumpre seu dever”, ao que Bérenger retruca: “Que dever?”

Mas o que deveria ser uma aula de civilização é interrompida bruscamente devido a fato nada banal: um rinoceronte aparece, torna a aparecer e mata o gato de uma senhora. A discussão, no entanto, toma direção inesperada e centra-se não no fato em si, mas na nacionalidade do rinoceronte e sua “cornidade”: seria asiático ou africano? uni ou bicórnio? O absurdo do debate é realçado pela presença do Lógico, que busca explicar, por meio de sua especialidade, as particularidades do animal.

Ao primeiro rinoceronte que surge, seguem outros, e logo se descobre que estes são pessoas transformadas em animais, fato sem explicação. Um a um, todos os personagens se rendem à rinocerite, uma peste contagiosa e, ao mesmo tempo, atraente. Todos, menos Bérenger. Se, por um lado, a sociedade passa a considerar normal o fato de alguém virar rinoceronte, o mesmo não se pode afirmar a respeito do protagonista, que permanece firme em sua posição de homem, não partidário dos rinocerontes. A questão beira o domínio da política, mais precisamente do tipo de regime político totalitário: uma ideologia começa a se alastrar e, por diferente que seja, ganha adeptos, defensores, enquanto as vozes dissonantes vão sendo encurraladas ao limite de suas forças.

Dessa maneira, Dudard, o jurista por quem Daisy nutria admiração, acaba por aderir à rinocerite, espontaneamente, por mais que afirmasse a intenção de manter a lucidez. Restam Daisy e Bérenger, no idílio amoroso que remete à criação do mundo; são, assim, os únicos seres humanos e só então a confissão de Bérenger é possível. No entanto, a convivência faz-se mais e mais difícil; em vez do paraíso, é a peste que os rodeia e acaba por separá-los. Daisy também quer ser rinoceronte.

Único homem numa sociedade formada por rinocerontes, Bérenger, no final da peça, encontra-se mais sozinho do que o estivera antes. No monólogo final, questiona a validade da linguagem, da normalidade, da própria existência, mas nega a febre irracionalizante para afirmar sua condição de humano, demasiado humano. E, no entanto, ele é o monstro, por não urrar ou gemer como um rinoceronte, por não ter com quem se comunicar.

A incomunicabilidade entre os homens é denunciada desde o início da peça, quando o ainda falso herói Bérenger busca aderir à sociedade, tomando Jean como modelo de indivíduo, mas nem mesmo este acredita na essência do que prega. Assim, insiste para que o protagonista vá ao museu, mas nega o convite para ir junto, pois fará a sesta, ou encontrará os amigos na *brasserie*. A zoomorfização universal revela, de maneira menos sutil, algo inerente à sociedade e que, portanto, já existia desde o início da peça, a saber, a necessidade de se igualar ao outro.

Os personagens deste drama podem (...) se transformar em rinocerontes impossíveis de se distinguir um do outro, pois eles eram indiscerníveis desde o começo, incapazes de pensar ou se exprimir individualmente. (Pronko, 1963, p. 137).

Antes da rinocerite, ainda no primeiro ato, o personagem central é o homem absurdo que, sem motivos, continua a viver: “A solidão me pesa. A sociedade me pesa.”, diz ele a Jean. Contudo, ao se defrontar com a irracionalidade coletiva, que agrega todos num mesmo tipo, adquire uma razão para sua existência, que é lutar pela liberdade de ser um indivíduo. Bérenger passa então a herói, não no modelo trágico, pois se trata aqui de teatro do Absurdo, mas como anti-herói moderno, que não se adapta, é marginal em relação à sociedade, e, contudo, defende um ideal para toda a humanidade. Nas palavras de Bérenger, sobre as quais cai o pano, “Je ne capitule pas!”.

Em ensaio sobre o absurdo, o crítico Léo Gilson Ribeiro apresenta algumas características marcantes que permeiam as obras de Beckett e Ionesco:

(...) Beckett e Ionesco se entregam à constatação da existência do beco sem saída, do protesto ético ineficaz e da impotência do teatro como meio de transformação social da comunidade humana. Presos ao degredo interior da solidão do ser humano, da sua incomunicabilidade e da carência de valores espirituais que o mantenham vivo (fora da acepção puramente biológica deste termo), estes sombrios dramaturgos são os documentadores da angústia de uma humanidade sobre a qual se ergue o cogumelo negro da explosão atômica. Mas, como afirmam os próprios críticos marxistas, principalmente Lefebvre, seria uma injustiça atribuir-lhes o mérito de ter somente renovado a técnica do teatro, a sua linguagem e a sua concepção cênica, cabe-lhes maior valor ainda: é preciso reconhecer sua realização artística de alto nível e até mesmo o valor ideológico da própria negação, do próprio niilismo e do seu vazio. (Ribeiro, 1964, p. 133-134).

Solidão, absurdo, vazio, negação: é especialmente necessário pensar na obra de Kafka a fim de formar um juízo acerca da incomunicabilidade. Em *O Processo*, Kafka nos apresenta Joseph K..., protagonista de um drama que não se explica, sujeito a várias interpretações por mecanismos diferentes. Pode-se ler a obra pelo viés psicanalítico e encontrar em K... o alter-ego de Kafka, sua relação com família e sociedade, seus ideais a respeito de justiça e verdade; ainda, ressaltar os símbolos que participam da narrativa, de modo a decodificá-los e apreender o sentido pretendido pelo autor. A obra de Kafka, entretanto, é território do absurdo, tanto mais na medida em que o próprio herói age com naturalidade diante das estranhas situações que se lhe apresentam, sem procurar desvendá-lhes sentidos obscuros ou mesmo buscar dentro de si respostas que possam elucidar o mistério de seu processo: apenas vive o processo.

Joseph K... acorda um dia e é surpreendido pela intimação a responder um processo, mas não sabe do que se trata. Ninguém responde às perguntas que faz, apenas os guardas passam a vigiá-lo e disso K... tem consciência: já não é mais um homem livre. Durante o processo, o personagem procura advogados, tenta defender-se, sem saber de quê; no entanto, é preciso, pois se trata de um julgamento. Ao final, K... é condenado e morre, “como um cão” (Kafka, 2003, p. 211). O estilo sutil, o silêncio, as omissões, tudo isso colabora para que também o leitor permaneça na ignorância, acabado o romance, o que não

o impede de angustiar-se em lugar do personagem, que continuou impassível ao longo de sua trajetória.

A incomunicabilidade nessa obra é estridente, é o próprio grito de terror, silenciado pelo herói. O processo absurdo em que nada é enunciado, os silêncios como respostas, a incompreensão do personagem por parte da sociedade: elementos que denunciam a incomunicabilidade e fazem aumentar a tensão da narrativa, pois espera-se que o suspense se resolva e o enigma seja esclarecido, mas nada disso acontece. Apenas a busca incessante de K... por repostas, percebendo, cada vez mais nitidamente, que não as terá. A lei (o sentido de sua existência?) constitui um domínio cuja entrada lhe é negada. Contudo, o herói não deixa de procurá-la; durante o julgamento, defende-se diante da assembléia, mesmo sabendo que qualquer tentativa nesse sentido é inútil.

Inocente, K... é julgado e condenado à morte, pois a sociedade não o compreendeu; mais que isso, não o quis compreender, nem permitiu que ele se defendesse. Não se trata da incomunicabilidade como consequência; em *O Processo*, ela parece ser o objetivo, a regra geral do mundo que primeiro exclui, depois aniquila o indivíduo, sobretudo aquele que se mostra consciente de sua não-culpa. A liberdade, princípio fundamental da existência, se transforma em prisão sem grades, pois vigiada a todo momento pela sociedade. A comunicação, como meio de compreender o outro, é substituída por silêncios, mal-entendidos, reticências que acabam por isolar o herói em sua busca solitária, até a morte.

Joseph K... não se suicida, mas aceita o final imposto como natural dentro das circunstâncias. Durante a defesa, o herói desmascara a sociedade, acusando a corrupção e a hipocrisia de um mundo que deseja julgar a ele, que é inocente. Ao afirmar seu eu individual, K... tem decretado o trágico destino, resultado de um processo absurdo que não admite verdades fora de seus padrões convencionais. Ao invés de se corromper também, acompanhando a sociedade, o herói mantém suas convicções, mesmo que deva dar a vida pela liberdade de pensamento. A morte do herói representa a confirmação da superioridade de seus valores, sua verdade que, se não serviram para salvá-lo da condenação (ao contrário, precipitaram-no rumo a ela), ao menos fundamentaram a crença do homem em si mesmo, em seu ser individual sobre as tentações do mundo.

A Incomunicabilidade em Obras da Literatura Brasileira Moderna

No Brasil, a Semana de 22 foi, de fato, o marco da modernidade, mas a questão da incomunicabilidade não se relaciona intimamente com os experimentalismos de então, podendo ser encontrada com enfoque mais nítido em obras de autores da chamada segunda fase do modernismo, entre os quais Murilo Mendes na lírica e Clarice Lispector na prosa. Quanto ao teatro, e aí chega-se ao ponto central que me levou até aqui: Nelson Rodrigues, inaugurador do teatro brasileiro moderno, talvez mesmo do próprio teatro brasileiro.

A escolha do conto “Tentação” de Clarice Lispector, como representativo da incomunicabilidade, deu-se pelo avesso. Em muitos de seus textos, a autora explora o tema, mas o que atraiu minha atenção para este conto foi o relevo dado à incomunicabilidade a partir da perfeita comunicação — comunhão mesmo — entre uma menina e um cachorro. Duas solidões se encontram e compreendem muito além da racionalidade (Paz, 1992, p. 175).

O que primeiro aproxima os personagens é o fato de serem ambos ruivos, espécie geneticamente minoritária em terras brasileiras. Ao vermelho dos cabelos da menina e dos pêlos do *basset*, junta-se a claridade do sol das duas horas que os torna ainda mais ruivos, e mais cúmplices. Além de realçar o ponto comum entre os dois, o sol afugenta quem porventura pudesse atrapalhar o momento mágico de identificação.

Logo no início do conto, somos informados de que a rua estava vazia. A dona do cachorro é quase inexistente; mas é a sua presença, e mais uma vez o sol, que obrigam *basset* e menina a se separarem. Do contrário, continuariam sendo um do outro. O mesmo sol que os uniu os afastava indefinidamente.

A identificação, além de imediata, é mútua. E sem proferir palavras, nem um nem o outro, deu-se o perfeito entendimento entre ambos. Nem mesmo o narrador sabe o que foi dito ali, mas está certo de que houve compreensão. O ato de plena comunicação muda entre os personagens desorienta o leitor que, ao mesmo tempo, compreende e não compreende o que se passou.

Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam. Pediam-se, com urgência, com encabulamento, surpreendidos.

No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam.

Mas ambos eram comprometidos.

Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada. (Lispector, 1964, p. 68).

A incomunicabilidade se esconde no passado e no futuro das personagens. No momento em que são flagrados, o presente da narrativa, já não estão sozinhos; nas palavras de Nelson Rodrigues, “o amigo é um momento de eternidade”. Mas o final do conto anuncia a continuação de uma realidade que os isola do mundo, cada um em seu lugar e posto. Tanto antes quanto depois do encontro, *basset* e menina serão apenas *basset* e menina, sós, incomunicáveis.

Tal a menina e o cachorro do conto de Clarice, no poema “O rato e a comunidade”, de Murilo Mendes, percebe-se a incomunicabilidade entre pessoas próximas, enquanto o eu-lírico se une, na quarta parte, a um desconhecido por meio da solidão que os isola, sim, mas é o ponto comum de suas existências e, portanto, os aproxima.

O RATO E A COMUNIDADE

1

O rato apareceu
Num ângulo da sala.
Um homem e uma mulher
Apareceram também,
Trocaram palavras comigo,
Fizeram diversos gestos
E depois foram-se embora.

? Que sabe esse rato de mim.
E esse homem e essa mulher
Sabem pouco mais que o rato.

2

Passam-se meses e anos perto de nós,
 Rodeiam-nos, sentam-se com a gente à mesa,
 Comentam a guerra, os telegramas,
 Discutem planos políticos e econômicos,
 Promovem arbitrariamente a felicidade coletiva.
 Conhecem nosso paletó, camisa e gravata,
 Nosso sorriso e o gesto de mover o copo.
 Têm medo de nos tocar, não conhecem nossas lágrimas
 ? Que sabem do nosso coração, do nosso desespero, da nossa
 comunicabilidade.
 Que sabem do centro da nossa pessoa, de que são participantes.
 ... Subúrbios longínquos, esses homens.

3

Entretanto cada um deve beber no coração do outro.
 Todos somos amassados, triturados:
 O outro deve nos ajudar a reconstruir nossa forma.
 O homem que não viu seu amigo chorar
 Ainda não chegou ao centro da experiência do amor.
 Para o amigo não existe nenhum sofrimento abstrato.
 Todo o sofrimento é pressentido, trocado, comunicado.
 ? Quem sabe conviver com o outro, quem sabe transferir o coração.
 Ninguém mais sabe tocar na chaga aberta:
 Entretanto todos têm uma chaga aberta.

4

Desconhecido que atravessas a rua,
 ? Que há de comum entre mim e ti.
 A mesma solidão e a mesma roupa.
 Procuras consolo, mas não podes parar.
 És o servo da máquina e do tempo.
 Mal sabes teu nome, nem o que desejas deste mundo.
 Procuras a comunidade de uma pessoa,
 Mas não a encontras na massa-leviatã.
 Procuras alguém que seja obscuro e mínimo,
 Que possa de novo te apresentar a ti mesmo.

5

A mulher que escolhemos, a única e não outra
 Dentre tantas que habitam a terra triste,
 Esta mesma, frágil e indefesa, bela ou feia,
 Eis o mundo que nos é de novo apresentado
 Por intermédio de uma só pessoa.

Esta é a que rompe as grades do nosso coração,
 Esta é a que possuímos mais pela ternura que pelo sexo.
 E nada será restaurado no seu genuíno sentido
 Se a mulher não retornar ao seu princípio:
 É a máquina instalada dentro dela que deveremos vencer.
 Quando esta mulher se tornar de novo submissa e doce,
 Os homens pela mão da antiga mediadora
 Abrirão outra vez um ao outro os corações que sangram.

Um mundo povoado de existências dispersas e a dificuldade de se construir uma relação verdadeira com o outro, diante dos obstáculos que o tempo e o espaço representam, assim me parece o poema de Murilo Mendes. Há uma solução para a incomunicabilidade, ao menos um vestígio de otimismo. O eu-lírico apresenta no amor a possível comunhão, livre de desentendimentos e máscaras.

Na primeira parte do poema, a figura intrusa do rato é igualada ao homem e à mulher, estes que tentaram estabelecer uma conversação com o eu-lírico, mas que o conhecem tanto quanto o animal. Assim, não há comunicação, mas apenas a troca de palavras e gestos, desprovidos de significado verdadeiro, pois que baseados em convenções. O caráter superficial da comunicação é condenado na segunda parte, quando o eu-lírico enumera uma série de possibilidades de diálogo tão comuns quanto previsíveis, como os assuntos políticos e econômicos que formam tradicional matéria de debates. No entanto, denunciando certa mágoa, o poeta questiona a verdade dessas relações, que não se interessam pelos sentimentos mais profundos experimentados pelo eu interior (“?Que sabem do nosso coração, do nosso desespero, da nossa comunicabilidade.”)

Existencialista, em certa medida, o eu-lírico aponta a importância do espelhamento na construção da subjetividade, o que faz pensar na função humanista do pensamento de Sartre; construindo-se a si próprio por meio da experiência e exercendo seu livre-arbítrio, o indivíduo, ao mesmo tempo que chega à sua essência, colabora para a construção pessoal de outros indivíduos, e, mais geral, da humanidade.

Frente a um desconhecido, o poeta se pergunta o que os une e chega à conclusão: “a mesma solidão e a mesma roupa”. Na modernidade, regida pelo “tempo” e pela “máquina”, o homem se iguala a todos os outros na submissão a regras e necessidades imperativas, formando a “massa-leviatã”; por outro lado, pode buscar sua verdade — que o torna individual, logo diferente dos outros — no retorno ao que é “mínimo”, essencial.

A essência, aqui, se apresenta com a forma da mulher, mas não a mulher moderna, que também é máquina, e sim por aquela de um outro tempo, “submissa e doce”, encarnada melhor no papel tradicional de *mãe* que de *amante*. A reconstrução da individualidade se assemelha a um novo nascimento, e este parto exige a presença da mulher, esperança de entendimento pleno entre um e outro ser, não especificamente pelo laço familiar, mas por meio de uma ligação espiritual anterior à superficialidade do mundo.

Ensaio em versos, o poema apresenta uma série de questionamentos a respeito da existência e aponta na dualidade homem/mundo o centro de convergência das perguntas para as quais não há respostas. Assim, tanto o rato quanto o homem participam da sociedade, numa relação de complementaridade, mas são sozinhos, enquanto seres individuais, e nesse nível não há possibilidade de comunicação verdadeira, em parte devido ao duo tempo-espaço (im)próprios da modernidade, mas também à ausente consciência de *ser* além dos limites impostos pela comunidade. Da dualidade formada pelas instâncias complementares *corpo* e *alma*, Manuel Bandeira constrói seu poema “Arte de amar”:

ARTE DE AMAR

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma.
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus - ou fora do mundo

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.

Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

O mundo das idéias de Platão toma aqui a forma de Deus, ou lugar “fora do mundo”, único ambiente possível para a satisfação da alma. No esboço representado pelo mundo sensível, “as almas são incomunicáveis” e só os corpos podem se entender. A “Arte de amar” de Bandeira não deve ser uma receita, uma lição a seguir; é antes a constatação dos níveis de intensidade do homem.

Fugindo dos simplismos qualitativos que poderiam classificar como *melhor* ou *pior* cada tipo de entendimento, o poema mostra que corpo e alma são diferentes e têm desejos

também diferentes. A realização da alma exige outros meios que não os desta dimensão, o que não quer dizer superior; subvertendo um pensamento convencional, a alma aparece como empecilho para a “felicidade de amar”. O eu-lírico transfere o amor para o plano material, o que faz do sentimento algo tangível e, mesmo, concreto, de modo que a incomunicabilidade — atributo exclusivo das almas — deixa de existir na relação entre corpos que fundamenta o amor.

A angústia da separação entre corpo e alma encontra equivalência na dimensão tempo-espacial na obra *O sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. É como se aqui o tempo fosse o responsável por quebrar a unidade primeira, existente num tempo mítico, já perdido, de comunhão entre corpo e alma, ser e mundo. No poema “Os ombros suportam o mundo”, o presente é a única possibilidade da existência, pois os valores humanos, artefatos de um remoto passado, perderam o sentido e a função de sustentar a humanidade.

OS OMBROS SUPORTAM O MUNDO

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
 Tempo de absoluta depuração.
 Tempo em que não se diz mais: meu amor
 Porque o amor resultou inútil.
 E os olhos não choram.
 E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
 E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
 Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
 mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
 És todo certeza, já não sabes sofrer.
 E nada espera de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
 Teus ombros suportam o mundo
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
 As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
 provam apenas que a vida prossegue
 e nem todos se libertaram ainda.
 Alguns achando bárbaro o espetáculo,
 prefeririam (os delicados) morrer.
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.
 Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.

A vida apenas, sem mistificação.

Em igual medida, tudo é inútil: Deus, o amor, vida, morte. O homem, no presente de sua existência, está irremediavelmente só e o eu-lírico tem consciência de que sua palavra, chamando por Deus ou pelo amor, de nada adiantará, pois não se trata apenas da ineficácia da linguagem, da porção racional do ser; é que “O coração está seco.” O tempo esvaziou a alma do homem de seus valores mais caros e nada propôs que os pudesse substituir.

Usando a segunda pessoa, o eu-lírico fala consigo como se dialogasse com o outro. Esse “tu” — assim como o personagem José, do poema “José” — traduz a solidão máxima do poeta que, incomunicável, não abre a porta de seu mundo; parece acostumado a ser sozinho, pois já não sofre nem espera. As esperanças se esvaíram junto com a luz, o que não o impede, no entanto, de ver (“mas na sombra teus olhos resplandecem enormes”), ou por outra, de continuar a viver, no escuro e só.

Poderia o homem optar pela morte, ante o absurdo de uma existência que implica falta de esperança, de sentido, de comunhão. Justificar-se-ia ainda a escolha por meio da inevitabilidade da morte, fato básico inerente à toda forma de vida, que pode funcionar como argumento do suicida. Para o eu-lírico, constituiria o suicídio uma fuga dos “delicados” (seriam covardes?) aos horrores do mundo, sem em nada modificá-los: “as guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios/ provam apenas que a vida prossegue”. Como para Camus, em seu ensaio sobre o suicídio, “não adianta morrer”, pois a morte não constitui solução satisfatória para o absurdo de existir.

A passagem do tempo não pesa mais do que o mundo que, por sua vez, “não pesa mais do que a mão de uma criança”. Assim, o problema de viver — no escuro, na solidão, na desesperança — é algo que se pode suportar, desde que seu tempo seja o presente. Do mesmo modo que os valores do passado deixaram de fazer sentido, também o futuro (a velhice ou a morte) não serve como parâmetro em relação ao momento presente. A realidade é neste tempo e neste espaço; “a vida é uma ordem”, e nenhuma fuga ou “mistificação” pode salvar o homem de sua condição. Condenado a viver no mundo sem Deus, o ser humano deve encontrar no aqui e agora de sua existência motivos que a façam valer, mas é preciso ter consciência da inutilidade de quaisquer valores. Para o poeta, a única certeza está na própria vida.

No poema “Mundo grande”, continua a reflexão do poeta em sua busca pelo “sentimento do mundo”:

MUNDO GRANDE

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
Escuta a água nos vidros,
tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
tão calma! vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos — voltarão?

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam.)

Outrora escutei os anjos,
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
Nunca escutei voz de gente.
Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei
países imaginários, fáceis de habitar,
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao
suicídio.
Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.

Entretanto alguns se salvaram e
trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
— Ó vida futura! nós te criaremos.

Se o tempo dita os parâmetros da condição humana em “Os ombros suportam o mundo”, no poema “Mundo grande”, a ênfase está no espaço. Saindo do microcosmo que é o coração, o poeta transita por lugares, ruas, atravessa os mares, apreende a grandeza do mundo até ultrapassar seus limites, indo a países imaginários, até que torna a si, fazendo explodir seu próprio coração. Nem este é capaz de abarcar toda a amplitude do mundo, nem o mundo, “vasto mundo”, pode abrigar todas as possibilidades de seu ser.

Contar-se é extravasar os limites de seu ser reduzido, de sua existência individual, tão pequena quanto as demais, isoladas que estão dentro de outros *eus* só; ao entrar em contato com o mundo, por meio da arte, o poeta busca a comunhão impossível com os homens, de “diferentes cores”, “diferentes dores”. A busca pelo universal reflete o vazio de uma realidade que separou os homens, condenando-os à solidão. Na arte, uma possibilidade de transcendência, negada desde sua origem: “na solidão de indivíduo/ desaprendi a linguagem/ com que os homens se comunicam.”

Mais uma vez, a incomunicabilidade e a solidão como características inatas do ser humano... No poema de Drummond, a incomunicabilidade nasce e finda na solidão, de modo que a linguagem como instrumento de aproximação entre pessoas e mundos é uma

falácia não aplicável aos seres individuais. Falaciosa também é a fuga para os “países imaginários, fáceis de habitar/ ilhas sem problemas” que “convocam ao suicídio”. Conclusivo, diz o eu-lírico: “Ilhas perdem o homem.” Paraísos artificiais, as ilhas são os espaços do irreal, fabricados pela linguagem como no “Convite à viagem”, de Baudelaire, ou em “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira. A distância segura em relação ao absurdo da realidade, esta sim existente, não garante a salvação pretendida. Tal distância, no entanto, pode mostrar-se útil, por um lado, deflagrando a consciência do indivíduo em sua relação com o mundo; mas, por outro lado, pode fazer o homem sentir-se auto-suficiente a ponto de negar o mundo, numa atitude suicida, refutada pelo poeta.

Há possibilidade de salvação? Ainda uma vez, apenas a vida tem o poder de impor-se ao absurdo da vida, vencendo suas dicotomias por meio da recriação permanente da realidade. O mundo, a vida, a linguagem, o homem — todos resultados de um processo de criação que nunca finda. Por meio da arte, pode o homem, em certa medida, transcender a solidão individual: o artista se conta para alguém, para “todos” e, ao contar-se, conta também sua relação com o outro. Cria espaços, tempos, realidades, e é então que seu sentimento e seu mundo deixam de ser apenas seus.

É interessante notar como a metalinguagem se faz presente na arte moderna; numa tentativa, talvez, de vencer a incomunicabilidade, o artista, por meio da ficção, desvenda o processo criativo que o levou a ela. Assim, ao enfatizar a criação como necessidade constante da própria vida, o poeta se autentica, por assim dizer, enquanto artista e homem. Ainda quando versa sobre a solidão de seu ser, essa arte já será menos solitária, pois exprime o desejo de dialogar com o outro, fundir-se a ele na angústia comum que emerge da necessidade de serem ambos criadores da realidade.

No romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, o narrador em primeira pessoa busca vencer a solidão por meio da escrita. Criador e criatura de sua história, Paulo Honório busca no isolamento do mundo o meio de voltar a comunicar-se com ele, vencendo a “tensão crítica” (Bosi, 1994, p. 392) que os separa através da literatura. O passado, e toda a história dos dissabores pelos quais passou o personagem, é recriado no presente da narrativa, também este contado como a aventura do ato expiatório de escrever.

Da luta travada entre o personagem e si mesmo, transcrevo abaixo fragmentos do capítulo 19:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.

Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas — e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel.

Emoções indefiníveis me agitam — inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos na escuridão.

(...)

agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e enteneço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar.

Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito.

Distingo no ramerrão da fazenda as mais insignificantes minudências. Maria das Dores, na cozinha, dá lições ao papagaio. Tubarão rosna acolá no jardim, O gado muge no estábulo.

O salão fica longe: para irmos lá temos de atravessar um corredor comprido. Apesar disso a palestra de seu Ribeiro e d. Glória é bastante clara. A dificuldade seria reproduzir o que eles dizem. É preciso admitir que estão conversando sem palavras.

Padilha assobia no alpendre. Onde andarás Padilha?

Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse melhor que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo.

Há um grande silêncio. Estamos em julho. O nordeste não sopra e os sapos dormem. Quanto às corujas, Marciano subiu ao forro da igreja e acabou com elas a pau. E foram tapados os buracos de grilos.

Repito que tudo isso continua a azucrinar-me.

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria

conveniente dar corda no relógio, mas não consigo mexer-me. (Ramos, 1984, p. 101-104)

Madalena, relações, conversas, amigos, corujas — tudo isso faz parte do passado de Paulo Honório. No presente, a solidão e o silêncio total, nem mesmo quebrado pelos sapos, ou pelo vento, ou o relógio. A existência do narrador se divide entre as lembranças, mescladas a sentimentos contraditórios, e a recriação das mesmas pela escritura. Assim, não existe Madalena, mas a imagem construída de Madalena, fugidia, claro está, pois embora casados, Paulo Honório não chegou a conhecer a esposa.

A incomunicabilidade do personagem consigo e com o mundo, tal como apresenta-se no presente da escritura, tem suas origens na “alma agreste” do homem que, incapaz de compreender a mulher, acabou por perdê-la, irremediavelmente. Vivendo em mundos isolados, Paulo Honório e Madalena apenas continuavam, arcando com as consequências das escolhas que fizeram, mas estavam longe de vencer a solidão individual pelo amor.

Da mesma forma que os ideais humanitários da mulher escapavam à compreensão do homem, a ambição deste não tinha sentido para ela. No entanto, havia uma realidade, uma “normalidade” que tornou-se habitual para eles; acostumaram-se à convivência que não exigia mais do que o silêncio e o escuro do quarto para, cada um em seu isolamento, buscar o outro dentro de si mesmo.

Cruel como o fora para Bentinho em *Dom Casmurro*, a incomunicabilidade germinou em Paulo Honório um ciúme doentio, de modo que o silêncio, confortável antes pela aparência de normalidade, acabou por vitimar o casal com o suicídio de Madalena. Antes de morrer, na última conversa (ou seria a primeira?) com o marido, Madalena revela sua angústia: “Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando.” (p. 160). Adiante, despede-se: “Adeus, Paulo. Vou descansar.” (p. 163).

O personagem estendeu à mulher o sentimento de posse que o fez conquistar a fazenda S. Bernardo, tornando a relação entre o casal o avesso do amor. Tendo perdido Madalena por sua própria culpa, Paulo Honório passa a questionar o que deveria ser então o sentido da vida, porque as respostas que tinha já não eram suficientes diante do total absurdo em que transformou sua existência. Da reflexão, alimentada pela memória, surge o processo expiatório da escritura, tempo-espço que ameniza a incomunicabilidade, por

buscar restabelecer a comunhão do homem consigo, num ato voluntário (“forçado”, nas palavras do personagem) de auto-conhecimento.

O final da saga de Madalena é o começo da de Paulo Honório, por representar o momento de total ruptura entre homem e mundo. Sem crenças ou esperanças, aniquilado pelo destino, resta ao personagem recriar-se a partir da consciência recém despertada do que havia feito de seu existir até então. “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos.” (p. 188). Condenado por si e pelo mundo, Paulo Honório deverá, como Sísifo, recomeçar incessantemente.

Zé do Burro, o herói de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, também é condenado, mas sem ter culpa. Queria apenas pagar uma promessa a Santa Bárbara, levando uma grande cruz de madeira nas costas de sua casa até o interior da igreja. Não pôde. Aos olhos da sociedade cristã, representada aqui nas figuras do padre e do sacristão, as intenções inocentes do herói configuram-se atos de extremo pecado. Em primeiro lugar, a promessa foi feita a Iansã, a Santa Bárbara da mitologia negra, num terreiro de candomblé; além disso, a graça pedida (e alcançada) consistia em salvar o burro enfermo, Nicolau — ainda por cima, “um burro com nome cristão!” (p. 68).

Mas o pecado maior era outro... A *via crucis* empreendida por Zé do Burro, carregando uma cruz “tão pesada como a de Cristo”, pareceu à igreja, mais que simples promessa, uma ambição de igualar-se a Jesus; à sociedade, representada pela figura do Repórter, golpe eleitoreiro de auto-promoção. As aparências regem o mundo que, acostumado à dissimulação por parte dos homens no geral, é incapaz de ver a essência do indivíduo, preferindo leituras fáceis e generalizantes, com base em valores conhecidos (e deturpados) à verdadeira reflexão acerca do indivíduo cuja complexidade lhe escapa.

O herói da peça é o matuto, interiorano, mas é justamente em sua simplicidade que se pode encontrar aquilo que o diferencia dos outros. No desejo de comunhão entre o divino e o terreno, Zé do Burro não considera estranho pôr nome cristão no burro, pois, questiona: “Não foi Deus quem também fez os burros?”. Para ele, igreja e candomblé se equivalem, por serem ambos espaços de culto a Deus, assim como também não vê diferença entre Santa Bárbara e Iansã, nomes diferentes para um mesmo símbolo religioso.

Para uma sociedade de valores arraigados, Zé do Burro, em sua obstinação, parece insolente, mesmo herege. Na fazenda, lugar de origem, ele podia manter em unidade o que na cidade se mostra excludente. Assim, a cidade configura espaço de intolerância em relação à fé particular do herói, daí a tensão que se estabelece entre homem e mundo. A civilização, com valores morais tão arbitrários quanto contestáveis, é capaz de corromper o ser humano, ou matá-lo. Zé se mantém firme em sua crença, e morre; Rosa, a esposa, deixa-se impregnar pelo ambiente e acaba por trair o marido.

Mais do que uma simples crítica ao sistema religioso, bem entendido, a peça *O Pagador de Promessas* leva à cena a história do homem aniquilado pela sociedade, como aponta o autor em nota:

O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levianamente, ou abdica por completo de si mesmo. *O Pagador de Promessas* é a estória de um homem que não quis conceder — e foi destruído. Seu tema central é, assim, o mito da liberdade capitalista. Baseada no princípio da liberdade de escolha, a sociedade burguesa não fornece ao indivíduo os meios necessários ao exercício dessa liberdade, tornando-a, portanto, ilusória. Claro, há também a intolerância, o sectarismo, o dogmatismo, que fazem com que vejamos inimigos naqueles que, de fato, estão do nosso lado. Há, sobretudo, a falta de uma linguagem comum entre os homens. Tudo isso tornando impossível a dignidade humana. São peças da engrenagem homicida. (Gomes, 2001, p. 15)

A incomunicabilidade do herói resulta da “falta de uma linguagem comum entre os homens”, nas palavras do autor. A morte de Zé do Burro, vitimado pela incompreensão do outro, simboliza a morte da própria liberdade. Há forte viés político na dramaturgia de Dias Gomes, que faz parte do que se conheceu como “teatro engajado” nos palcos brasileiros. *O Pagador de Promessas*, no entanto, vai além de abordar a realidade sob esta ótica, embora o herói, “entre o idiota e o santo” (Prado, 1988, p. 90), seja um personagem “de esquerda”; mais universal, porém, o drama conta a incomunicabilidade e a solidão do indivíduo contra as maldades de que é feito o mundo. A engrenagem social — política, religiosa, moral, familiar —, com sua linguagem artificialmente maquinada, define o martírio do herói, mas não o impede de ser carregado para dentro da igreja sobre a mesma cruz que simbolizou o absurdo de sua vida e, também, de sua morte.

NELSON RODRIGUES

O Autor

Nelson Falcão Rodrigues se popularizou como, simplesmente, Nelson Rodrigues e colecionou algumas alcunhas ao longo de sua vida, como “o anjo pornográfico” e “flor de obsessão”. Nasceu em Recife, Pernambuco, em 1912, mas logo em 1916 a família mudou-se para o Rio de Janeiro, onde Nelson viveu, casou-se por duas vezes, amou muitas vezes, teve três filhos, legítimos e reconhecidos, e outros três fora do casamento, que Nelson aceitou, depois já não aceitou; escreveu crônicas e contos em jornais, modernizou o teatro brasileiro, escreveu ainda romances, novelas, foi censurado pela direita, igualmente pela esquerda e, em 1980, morreu, deixando um legado de dezessete peças teatrais, nove romances (inclusos os publicados sob os pseudônimos Suzana Flag e Myrna), contos em jornais que foram enfeixados em dois livros, outros quatro de crônicas/memórias e muita inspiração para os admiradores de sua obra.

O início da atividade jornalística de Nelson data de 1926, quando estreou como repórter policial do jornal *A Manhã*, de propriedade de seu pai, Mário Rodrigues. No âmbito jornalístico, Nelson fez de tudo, de resenhas de óperas às famosas crônicas sobre futebol, além da ficção exercitada quase diariamente em contos e novelas, estas publicadas como folhetins nos principais periódicos do Rio de Janeiro. Ao todo, mais de cinquenta anos de jornalismo. Embora mais extensa e contínua, contudo, não foi esta parte de sua produção que lhe rendeu o ingresso na história da literatura brasileira.

Nelson Rodrigues consagrou-se, de fato, como homem de teatro, atividade dos mais intensos sucessos e fracassos do autor, desde a estréia como dramaturgo em 1941, com a

peça *A mulher sem pecado* até *A serpente*, seu último texto no gênero, escrito em 1978. Nelson afirmou repetidas vezes que, antes de começar a escrever para o teatro, só tinha lido a peça *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo; gostava mesmo era de ler, e sobretudo reler, romances, em especial Dostoiévski e Machado de Assis. A motivação para a dramaturgia teria sido puramente financeira, já que passava por dificuldades e via comédias de costumes fazerem pequenas fortunas a seus autores.

Exceto pelas influências literárias, nada anunciava a inclinação de Nelson para o trabalho com o diálogo, tampouco sua obsessão pela tragédia, mas logo na primeira peça o autor já demonstra, ainda que de maneira contida, um potencial teatral “inato”. Em *A mulher sem pecado* (1941), os diálogos são construídos sobre um alicerce de repetições, de modo a ampliar a tensão que rege o drama; assim, Olegário não compreende o que Lídia, sua esposa, diz, e vice-versa. A abundância de repetições não retarda o ritmo da peça, e sim conflui para a apreensão de toda uma atmosfera de incompreensão e insanidade.

O que deveria ser uma lucrativa comédia de costumes vê-se transformada em tragédia folhetinesca com reviravolta final. Da pretendida chanchada, “gênero que está para a comédia assim como o melodrama está para o drama” (Lins, 1979, p. 52), Nelson preservou o tom exagerado e a caracterização do protagonista, por exemplo, cuja morbidez beira à caricatura. No mais, uma tragédia: Olegário forjara uma paralisia para testar a fidelidade da esposa; quando decide revelar a farsa, já seguro de não ser traído, descobre-se abandonado por Lídia, que, exausta da desconfiança do marido, fugiu com o chofer. O enfoque nos níveis da consciência assinalados nesta peça será aprofundado no texto imediatamente posterior, a obra-prima do autor, *Vestido de noiva* (1943).

Sem ser modernista, Nelson Rodrigues modernizou o teatro brasileiro. O furor da Semana de 22 já se havia amortecido quando Nelson escreveu *Vestido de Noiva* e pouco há nesta peça das experimentações artísticas que marcaram os movimentos de vanguarda. Mas o conjunto cênico servindo aos níveis de consciência da protagonista aliado a uma linguagem popular, entrecortada pelas hesitações próprias da fala cotidiana, real, são os principais fatores de originalidade e modernidade deste drama, que deixa a sala de visitas típica das comédias de costumes para focalizar a trajetória de Alaíde pelo labirinto de sua mente em decomposição e, exceto pelo plano da realidade, o espaço e o tempo em que se

desenrola a história são subjetivos, dependentes exclusivamente do ponto de vista da protagonista. Mesmo os demais personagens são construídos a partir de e por Alaíde.

A repercussão que esta peça alcançou não se compara à de nenhuma outra peça brasileira, nem antes, nem depois. Unanimidade entre a crítica, *Vestido de noiva* foi um verdadeiro marco na história da dramaturgia nacional, não só pelo texto, que é brilhante, mas também pela encenação em 1943, dirigida por Ziembinski e realizada pelo grupo carioca “Os Comediantes”. Houve mesmo um burburinho sobre uma possível co-autoria do diretor, boato desmentido por, entre outros, Décio de Almeida Prado, crítico teatral, em sua obra *Teatro brasileiro moderno*. O fato é que, original e genialmente arquitetada, a peça *Vestido de noiva* comprovou que Nelson Rodrigues era dramaturgo.

Após a incursão pelos níveis de consciência do ser humano, retomado ainda no monólogo *Valsa n. 6* (1951), Nelson se aventurou num passeio por arquétipos da mitologia em peças que formaram o que chamou de “teatro desagradável”. Édipos e Electras se multiplicam em textos como *Álbum de família* (1946), *Anjo Negro* (1947) e *Senhora dos Afogados* (1947), e nesta fase de sua produção, o dramaturgo enfrenta as maiores dificuldades, tanto em relação à crítica quanto à censura, que vetou a encenação de *Álbum de família* por mais de vinte anos. Álvaro Lins, crítico literário dos mais respeitados na época e ainda hoje, embora se manifestasse publicamente contra a censura, não poderia, no entanto, oferecer apoio artístico ao autor, por considerar *Álbum* fora da literatura:

Sem estilo, sem técnica teatral, sem imaginação e sem poesia dramática, eis que *Álbum de família* soçobra num mar de enganos, equívocos, erros, atrapalhões e insuficiências. Sob o ponto de vista artístico, é uma obra para ser esquecida, enquanto esperamos do Sr. Nelson Rodrigues uma nova peça à altura do seu indiscutível talento criador. (apud Magaldi, 1992, p. 12)

Em defesa de sua obra, Nelson partiu para o ataque contra os que criticaram suas peças e, numa espécie de manifesto-desabafo, definiu como segue o “Teatro Desagradável”:

Com *Vestido de Noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente o reconhecimento de um

fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes de, por si sós, produzir o tifo e a malária na platéia. (apud Magaldi, 1992, p. 12)

A repercussão do “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues, como já apontado, não foi das melhores. Um novo caminho deveria ser traçado, e foi um tipo de drama mais ligado ao cotidiano, sobretudo da periferia carioca, que reconciliou o dramaturgo com público e crítica. A peça *A falecida* (1953) marca esta nova fase em sua obra, retratando a obsessão pela morte de uma mulher suburbana que sonha realizar seu desejo de ascensão ao menos com um caixão de luxo, desejo frustrado pelo marido que se descobriu traído e se vinga da mulher, dando-lhe o enterro mais vagabundo que a empresa funerária poderia oferecer.

A temática da traição, sempre ligada à morte, é como uma constante na dramaturgia de Nelson Rodrigues, mas a partir desta peça, o contexto em que o tema se desenvolve torna-se mais palpável, identificável nas páginas policiais dos jornais da época. O autor parece aproximar-se mais da realidade, da “vida como ela é”, sem a preocupação de sondagens míticas ou psicológicas que alicerçavam suas peças anteriores. Com efeito, o próprio Nelson designou *A falecida* como “tragédia carioca”, por tratar de uma realidade bastante específica, a periferia do Rio de Janeiro, mas de conteúdo universal, a partir do drama em que se vêem enredados os personagens.

Também são “tragédias cariocas”, segundo o autor, as peças *Boca de Ouro* (1959) e *O beijo no asfalto* (1960). É interessante ressaltar que esta é a fase mais prolífica de Nelson Rodrigues no teatro brasileiro. A repercussão dos contos publicados em jornais, que dialogam em boa sintonia com a produção teatral do autor, confluem para a formação de uma atmosfera positiva e de melhores resultados para Nelson.

Efetivamente, o dramaturgo fazia bastante sucesso entre as décadas de 50 e 60 com os folhetins *O Homem proibido* (1951), sob o pseudônimo Suzana Flag, e *Asfalto selvagem* (1959-60), assinado por Nelson Rodrigues, e os contos da coluna *A vida como ela é...*,

publicados diariamente no jornal *Última Hora* de 1951 a 1961, posteriormente reunidos em livro. A proximidade estabelecida entre literatura e vida parecia atrair os leitores, seduzidos pelo realismo combinado com as cores e formas expressionistas, num paradoxo irônico em relação ao título que tais contos levavam.

Também são dessa fase as peças *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962) e *Toda nudez será castigada* (1965), para citar alguns dos textos a que se pode estender a classificação “tragédia carioca”, tal como fez o crítico Sábato Magaldi, organizador do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1981).

Escritas após um intervalo de oito anos longe da dramaturgia, as últimas peças do dramaturgo não demonstram o mesmo vigor artístico que o consagrou, mas também merecem atenção por motivos diversos: *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), peça psicológica na classificação de Sábato Magaldi, anuncia o desejo do autor de fazer uma autobiografia teatral; *A Serpente* (1978), texto curto e de fôlego, sintetiza as maiores obsessões de Nelson numa peça em ato único.

Com o curioso título *Anti-Nelson Rodrigues*, a peça que seria o esboço de uma autobiografia teatral planejada pelo dramaturgo é mais do que isso; pode-se mesmo afirmar que Nelson realiza sim, ainda que de maneira contida, seu projeto. Não se trata de autobiografia no sentido estrito do termo, definido por Philippe Lejeune: “relato retrospectivo que uma pessoa faz de sua própria vida”; no entanto, este texto revela algumas convicções do autor ocultas nas peças que escrevera até então. Idéias a respeito de amor, família, trabalho — relações, de maneira geral — se inserem no texto e ajudam a ver, por trás dos rótulos, quem foi Nelson Rodrigues.

Quanto à peça *A serpente*, temos aí a dramaturgia rodrigueana resumida, num texto rápido e conciso, com poucos personagens e uma trama simples: a disputa de duas irmãs pelo mesmo homem. O tema, coadjuvante recorrente na obra de Nelson, ganha aqui o papel principal, representando parte da família, instituição falida na concepção demonstrada em outros textos do autor. Também aparecem nesta peça outras obsessões do dramaturgo, tais que morbidez, sexo, morte, traição. Última obra para o palco, *A serpente* traz de volta Nelson Rodrigues, um tanto cansado, mas com as mesmas características que o tornaram um respeitado escritor brasileiro.

Panorama do Teatro de Nelson Rodrigues sob a Ótica da Incomunicabilidade

A mulher sem pecado (1941)

OLEGÁRIO — Mas eu quero te dizer ainda uma coisa. E vou dizer. *(num transporte)* Sabes o que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos — castos um para o outro — sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos... (Rodrigues, 1981a, p. 71)

Primeira peça de Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado* apresenta algumas características de seu autor que mais tarde revelar-se-iam as da própria dramaturgia moderna. No entanto, sua repercussão foi pequena, mesmo junto à crítica que, somente após *Vestido de Noiva*, peça seguinte à *Mulher*, dedicou a esta maior atenção.

Uma primeira impressão do texto já é capaz de sugerir a incomunicabilidade aí presente, uma vez que a desconfiança do personagem principal revela a falta de entendimento entre ele e sua mulher, como veremos a seguir.

A história da peça é simples: Olegário, paralítico, desconfia de que a esposa Lúcia o trai e a idéia acaba por tornar-se um pensamento obsessivo. Atormentada pelo ciúme do marido, Lúcia se mantém fiel quase até o final quando, ao revelar que a paralisia não passava de uma farsa, um estratagema para testar a fidelidade da esposa, Olegário descobre que Lúcia fugira com Umberto, o motorista.

A peça reúne as estratégias tradicionais do folhetim: “a pista falsa, o suspense, a surpresa final” (Magaldi, 1981, p. 10). Um homem coxo é mencionado por Umberto, e isso nada tem a ver com a história, a não ser na medida em que despista as suspeitas do leitor; o suspense cresce proporcionalmente à tensão, a cada intervalo entre-atos; a revelação de que a paralisia não passava de uma farsa, feita no último ato, é surpresa também para o leitor/espectador.

Como apontado por Fraga (1998), a peça “obedece até mesmo às rigorosas *unidades aristotélicas* (...): desenrola-se em cenário único (um espaço cênico mais ou menos neutro,

com *fundo de cortinas cinzentas*), sua duração não excede um dia e a ação, claro, é una.” Toda a ação se desenrola no mesmo espaço, a casa onde moram as personagens, e gira em redor do mesmo ponto, a desconfiança de Olegário.

Vê-se, portanto, o quanto é linear esse primeiro texto dramático de Nelson Rodrigues, ainda preso a convenções e seguindo um esquema do gênero. A modernidade de seu teatro aparecerá de maneira mais contundente no texto seguinte, mas não se pode ignorar aqui os indícios que já apontam para o caminho que o autor deverá seguir.

Logo nos primeiros diálogos, é possível constatar o ciúme obsessivo de Olegário e o nível de relações entre ele e os demais personagens. Trata-se, portanto, da história de Olegário e seu trágico desfecho, por mais que o título indique outra direção. A julgar pelo título, *A mulher sem pecado* parece contar a história de Lúdia, mas o que se pode ler/ver na peça é o drama do marido, Olegário, que conduz a mulher ao adultério. Mais do que a representação de um casal ou de uma família, ou ainda de uma situação, como era hábito nas comédias de costumes, o texto inaugural de Nelson Rodrigues trata do limite na vida de um homem.

Listada entre as peças psicológicas, na classificação do crítico Sábato Magaldi, a peça apresenta os dois tipos de incomunicabilidade aos quais nos referimos anteriormente. De um lado, a incomunicabilidade que se pode explicar pela psicologia, presente na relação de Olegário consigo, com as lembranças do passado e com sua imaginação. Mas há ainda as dificuldades de entendimento entre ele e Lúdia, marcadas sobretudo por repetições, também uma marca no estilo do autor.

Em relação à incomunicabilidade psicológica, recorremos a Magaldi (1981), que aponta algumas características do estilo de Nelson, aplicadas sobretudo à personalidade de Olegário. “Em primeiro lugar, o procedimento obsessivo, paroxístico do protagonista”, referindo-se às contradições do marido que paga para saber que a mulher o trai e deseja não ser traído. De fato, não parece haver sentido na relação entre o que o personagem faz e o que pensa; Lúdia, em determinado momento, diz para Olegário: “Você me obriga a pensar em homens, até em meninos de quatorze, quinze anos!”.

O fato é que Olegário “está na iminência de perder totalmente a noção de realidade, prestes a rasgar a fronteira que o desligará em definitivo do mundo.” (Magaldi, 1981, p. 10). E o protagonista tem *alguma* consciência disso. Quando ouve sua “voz interior” pelo

microfone; quando vê a menina, “figura que só existe na imaginação *doentia* do paralítico” (grifo nosso), segundo a rubrica; ou ainda nos momentos em que conversa com uma “mulher vestida de grená”, sua primeira esposa, já falecida; nesses momentos Olegário se pergunta se está louco e busca reafirmar sua sanidade.

Perdido entre os níveis de consciência — tal como acontecerá com Alaíde em *Vestido de Noiva* —, Olegário não é capaz de perceber o quão contraditório é seu modo de agir, pois enquanto sua voz interior o chama de “canalha” por desconfiar da esposa, no presente da ação e em estado consciente, ele a humilha e oprime. Nasce de sua incomunicabilidade pessoal a crise que acabará com seu casamento e o levará ao suicídio, como indica o final da peça.

A incomunicabilidade entre Olegário e Lídia é, portanto, resultado da mente *doentia* do protagonista. Para Magaldi, “Olegário e Lídia se perdem por incapacidade de comunicar-se” (p. 74). Ignorando a *paralisia psicológica* do marido, Lídia não compreende o comportamento agressivo de Olegário, e sua revolta cresce ao ponto limite de abandonar a casa e fugir com Umberto. Não parece, contudo, que tenha se apaixonado, mas a questão era libertar-se da prisão em que Olegário a havia posto e o motorista foi o primeiro e mais ousado meio de concretizar a fuga.

É interessante observar como a incomunicabilidade entre o casal cresce, juntamente com a tensão. A incidência de diálogos repetitivos pode ser notada principalmente no primeiro e no segundo atos, sendo o procedimento abandonado no último, quando desaparecem maiores tentativas de comunicação entre Olegário e Lídia, já bastante distantes um do outro. No lugar dos diálogos, surgem o monólogo-desabafo da esposa e a revelação da farsa de Olegário, que, ironicamente, busca a comunicabilidade quando esta já não é mais possível.

O primeiro diálogo do casal na peça é todo marcado por repetições. Se Olegário diz algo com o que Lídia não concorda, a mesma frase é retomada, ora em tom irônico, ora agressivo. O mesmo ocorre com as palavras proferidas pela mulher, repetidas pelo marido a fim de desvendar segundas intenções. Não se trata propriamente de incompreensão dos sentidos que as palavras têm, mas do tom que cada personagem confere a elas. Aqui, as discordâncias estão mais ligadas a valores, de modo que o que é verdade para um, não é para o outro.

LÍDIA — Mas que foi que eu fiz, meu Deus? Aponte uma coisa qualquer, ao menos isso. (*enérgica*) Você não tem nada, nada, contra mim. Você não vê que isso até fica feio para você — feio?

OLEGÁRIO (*irritado*) — ‘Feio’! O que é que é ‘feio’? Como é imbecil a gente dizer ‘fica feio’! (Rodrigues, 1981a, p. 55)

Olegário aproveita as palavras de Lília para iniciar o assunto que lhe interessa: a traição. Assim, quando a esposa afirma “minha vida não tem mistérios”, o protagonista retoma a afirmação para lançar suas suspeitas sobre o passado, a imaginação, o pensamento da mulher, repetindo, não só para Lília, mas também para si mesmo, como uma máxima, “minha vida não tem mistérios”. Entre maquinal e delirante, Olegário repete e transforma as palavras, dando-lhes sentidos próprios de acordo com suas idéias. Quando Lília qualifica o procedimento do marido como ‘infame’, o personagem responde que infame ‘é um adjetivo, um reles adjetivo’. As palavras só significam na medida em que fazem sentido dentro do que Olegário pensa ou sente.

‘Infame’ não tem significado para Olegário; em compensação, ‘V-8’, cujo sentido é obscuro, foi o “adjetivo” que encontrou para melhor ofender a esposa. Em Fraga (1998), encontramos que “Vê-oito era modelo de calça, cuja cava muito acentuada ia quase até a cintura e que se tornava evidente se a mulher usasse vestido justo ou de tecido muito fino. Aliás, o tipo de peça íntima que as mulheres atualmente usam, sem maiores problemas”. De maneira cruel e insistente, Olegário acusa sua mulher de ser V-8 e isso parece deixá-lo, ao mesmo tempo, em estado de angústia e êxtase.

No início do segundo ato, a continuação do diálogo mostra uma Lília mais áspera, e a fala de Olegário explica a mudança no relacionamento do casal até aquele momento. De acordo com a indicação, Olegário, “sombrio”, diz para sua mulher: “Você nunca falou tanto.” Antes da falsa paralisia, era Olegário o homem que falava só sobre negócios, mandava na casa e em todos, machista cuja esposa deveria ser pura ou, em outras palavras, “exemplar típico do velho machismo brasileiro, ele a tratava como ‘esposa’, para a qual existe um limite, só ultrapassado com a amante” (Magaldi, 1981, p. 13).

Assim, a paralisia forjada por Olegário aumentou a distância entre ele e a mulher, revelando a incomunicabilidade que já existia antes do falso acidente, mas que ficava escondida sob a máscara da família tradicional patriarcal. Deste modo, Lília cuidava da

sogra, exercendo o papel de nora que lhe fora imposto por Olegário e pela sociedade de uma época. Quando, no terceiro ato, ela desabafa, é para D. Aninha que o faz, numa espécie de delírio, ou confissão; diz desejar a morte do marido, conta que Umberto a beijou e “[me] disse um nome, uma palavra que [me] arrepiou”. No final, dá-se conta de que “[minhas] palavras estão loucas, [minhas] palavras enlouqueceram” e pede perdão. Ao fugir, Lúcia busca libertar-se da loucura de seu marido, como algo que a estivesse contagiando também.

Diante do monólogo de Lúcia, a mãe de Olegário, D. Aninha, continua enrolando seu paninho. Aliás, está assim desde o início da peça. Descrita como “doida pacífica” na rubrica inicial, D. Aninha é uma personagem emblemática do silêncio, e de como o silêncio pode funcionar no texto dramático. Isolada em seu mundo, a personagem é o contraponto da ação, em seu mutismo e inércia, enquanto o drama se intensifica. Ela exemplifica “o absurdo da existência”, segundo Magaldi (p. 28); enrolando seu paninho continuamente, não deixa, contudo, de viver.

Vestido de noiva (1943)

ALAÍDE (*evocativa*) — Você foi apunhalada por um colegial.
 CLESSI (*admirada*) — Quer dizer que Lúcia e a mulher de véu são a mesma pessoa!
 ALAÍDE (*sempre evocativa*) — ... um menino de 17 anos matou você.
 (*abstrata*) 27 de novembro de 1905. Até a data eu guardei!
 CLESSI (*doce*) — Irmãs se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...
 ALAÍDE — Você acha?
 CLESSI (*a sério*) — Acho. (Rodrigues, 1981a, p. 146)

Considerada o marco do moderno teatro brasileiro, a peça *Vestido de noiva* foi também a entrada definitiva de Nelson Rodrigues para a dramaturgia, tendo sido aclamada pelos principais críticos literários e teatrais da época. O palco serve aos níveis de consciência da mente em decomposição da protagonista e três planos são criados: alucinação, memória e realidade. Aí a principal inovação do texto que, aliado à montagem feita pelo grupo *Os Comediantes*, sob a direção de Ziembinski, aproximou enfim a cena teatral brasileira da modernidade experimentada na literatura e em outras artes desde a Semana de 22.

Após acidente, a personagem central do drama, Alaíde, se encontra em um centro cirúrgico, situado no plano da realidade. Sua mente, entretanto, vagueia entre as lembranças do passado recente, época de seu casamento, e as memórias lidas no diário de Clessi, uma mulher do mundo que ganha vida na imaginação de Alaíde. A realidade, deste modo, tem a função de situar o leitor/espectador, mas a ação se desenrola, de fato, nos planos da memória e da alucinação.

Confusa, Alaíde não consegue lembrar-se com exatidão de seu passado: há uma Mulher de véu, cuja identidade lhe é desconhecida; não sabe se matou ou não Pedro, seu marido, nem os motivos para ter brigado com ele; existe o registro de uma certa Lúcia, mas Alaíde não sabe de quem se trata. O passado da protagonista é para ela uma série de interrogações, cujas respostas busca descobrir com a ajuda de Madame Clessi, personagem criada pela própria Alaíde, como um alter-ego que lhe permite fantasiar uma vida incompatível com os papéis de moça de família e, posteriormente, esposa, os quais desempenhava antes do acidente.

Alaíde se divide entre duas influências poderosas, oscilando ora para um lado, ora para o outro inclusive quando sofre suas crises mais profundas. Um desses alicerces no qual se ampara e de onde retira a sua concepção da vida e as noções de certo e do errado é a família, representada predominante pela figura da mãe. (...) [Da ruptuta] em diante, uma nova figura surgirá em cena, a da Madame Clessi (...) (Lins, 1979, p. 66)

Assim como aponta o crítico, a partir do acidente a protagonista terá não mais apenas um padrão de comportamento a seguir, mas dois. O primeiro, exclusivo até então, era representado pelos valores familiares, condicionaram Alaíde a reprimir seus desejos, suas paixões mais violentas. Libertada do puramente consciente, a personagem transita por outras dimensões de sua mente, onde encontra em Madame Clessi um novo modelo de plena afirmação individual em tudo o que se refere ao prazer e à vaidade.

No plano da alucinação, o cenário é sugerido como uma espécie de cabaré, um ambiente de música, dança, cores fortes, que em nada combina com a aparente sobriedade da personagem principal. As mulheres estão “escandalosamente pintadas”, enquanto Alaíde aparece em cena usando um “vestido cinzento e uma bolsa vermelha”. Existe ainda um intervalo temporal que a separa do ambiente, uma vez que Madame Clessi, a mulher que

procura no lugar representado pelo cabaré, morreu em 1905, e o presente da ação na peça – o plano da realidade – está situado no presente da escritura.

Sem poder recorrer às suas próprias memórias para reconstruir o drama que envolve o casamento e o acidente, Alaíde o faz por meio do inconsciente, entrelaçando seu drama com o da cocote. Dessa fusão entre os níveis de consciência que determina o desenrolar de histórias paralelas surgem diálogos que apontam para um tipo de incomunicabilidade, mais ligada à psicologia da personagem e à fragmentação de sua consciência.

Enquanto Clessi busca lembrar o romance que viveu com um adolescente, por quem foi assassinada, Alaíde descobre aos poucos que Lúcia, sua irmã, é a Mulher de véu, cunhada e amante de Pedro; no início do terceiro ato, Alaíde concede ao apaixonado de Clessi o rosto do marido. Embora as histórias sejam paralelas, “os diálogos e as situações de *Vestido de noiva* resumem-se, quase sempre, à projeção exterior da mente descomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória” (Magaldi, 1981, p. 16).

A incomunicabilidade psicológica de Alaíde, ligada à fragmentação dos níveis de sua consciência, tem raízes no que deve ter sido o passado da personagem, mais precisamente em seu relacionamento com o marido. O plano da memória apresenta os contornos dessa relação e tem-se, daí, a impressão de um casamento de aparências, sem real envolvimento das partes. Tanto é assim que, apaixonado por Lúcia, sua cunhada, Pedro, tão logo fica viúvo, casa-se com ela. Segundo Lins (1979, p. 64), “que Alaíde vive com o marido numa harmonia falsa, é algo que sentimos desde o início e que (...) a força de suas obsessões envolvendo Madame Clessi bastaria para revelar e salientar”.

Ao projetar seus desejos reprimidos na figura da cortesã, Alaíde parece lutar por sua realização pessoal, não alcançada no casamento. Nos últimos momentos de vida, a personagem desvenda, inconsciente, a briga particular, interiorizada entre seus próprios instintos e razão; “seus conflitos envolvem basicamente: amor (sexo) e repressão social, autoconservação e autodestruição.” Ainda de acordo com Fraga (1998, p. 67-68), “a morte é vista como forma suprema de evasão do eu social, este sim que a enoja.”

Os desencontros de Alaíde com o marido e a irmã são facilitados pelas máscaras usadas, como a restringir as relações apenas ao que é aparente. Assim, Pedro é só marido; Lúcia, tão somente irmã; Lúcia e Pedro, cunhados. Além dos rótulos familiares, no entanto,

a verdadeira dimensão dos sentimentos envolvidos os aproxima ou distancia, de modo que, desfeita a incomunicabilidade na morte, podem os personagens assumir a face individual de suas obsessões.

Álbum de família (1946)

D. SENHORINHA (*serena*) — Não vivo mais com você, Jonas!”
 JONAS — Nunca mais poderei desejar mulher nenhuma!
 D. SENHORINHA (*áspera*) — Você quer me ouvir ou não?
 JONAS (*sem dar atenção a nada*) — Desde que Glória começou a crescer, deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela!
 D. SENHORINHA (*agressiva*) — Jonas!
 JONAS (*despertando*) — Que foi?
 D. SENHORINHA (*seca*) — Vou deixar você. (Rodrigues, 1981b, p. 115)

Álbum de família, listada entre as peças míticas de Nelson Rodrigues, marca seu rompimento com a até então elogiosa crítica. Além disso, é o início de sua dura relação com a censura, que vetou a peça por mais de vinte anos. A peça inaugura o que o próprio autor chamou de “Teatro desagradável”, defendido em artigo-manifesto do qual transcrevemos um trecho anteriormente. Nelson acreditava no poder de catarse de seu teatro ao colocar em cena “monstruosidades” que atacavam os valores morais.

Carregado com a aura de maldito, o texto apresenta uma série de relações doentias dentro de uma mesma família. O incesto, aqui, não é raro; o pai, Jonas, ama e é correspondido pela filha Glória, que também é objeto do amor de seu irmão Guilherme. Os outros irmãos, Edmundo e Nonô, são apaixonados pela mãe, D. Senhorinha, que retribui o amor dos filhos. Há ainda Tia Rute, irmã de Senhorinha, apaixonada pelo cunhado.

Contando a história dessa família, encontra-se a figura do *speaker*, cujos comentários são classificados na rubrica inicial como sendo de um “mau gosto hediondo, (...) prima por oferecer informações erradas sobre a família”, ao que o autor acrescenta: “O *speaker* é uma espécie de Opinião Pública.” Esse “narrador” oferece sua visão sobre as aparências do que seria uma família tradicional, sem adentrar o universo particular representado pelas personagens e, ao mesmo tempo, indica a concepção do autor a respeito da opinião pública, considerando-a de mau gosto e equivocada.

A história se passa no início do século, entre 1900 e 1924, na fazenda da família em Minas Gerais, lugar afastado que isola as personagens e reduz seu contato com o mundo, “universo fechado, asfixiante” (Fraga, 1998, p. 71), o que faz as relações amorosas brotarem dentro do núcleo familiar. Tempo e espaço colaboram para o efeito de contraste entre a família particular e o que era a sociedade e seu conceito de moral, já que Minas é um estado conhecido por manter as tradições e o início do século XX, vivido numa fazenda em Minas, ainda estava distante da modernidade. Existe, sim, um padrão de moral e valores conhecido pelas personagens que as faz omitir seus sentimentos, até determinado momento, conscientes de que são perversões, mas a peça principia com a ruptura no comportamento das personagens, fazendo ruir padrão, aparência e, por fim, a própria família.

Quando chega ao seu limite, cada personagem a seu modo acaba por revelar o desejo escondido para, em seguida, romper com o mundo. Sábato Magaldi, que colocou *Álbum* entre as peças míticas do autor, expõe assim questão:

Como em *Vestido de Noiva* e várias outras obras, a realidade tem um papel meramente situativo, importando o desnudamento do universo interior. Na vida social, todos se amoldam a uma máscara, que revela e ao mesmo tempo esconde a verdadeira personalidade. Desinteressado de manter qualquer tipo de disfarce, Nelson propôs, em *Álbum de família*, um exercício de autenticidade absoluta. As personagens decidiram abolir a censura — engodo da convivência que lhes permite o convívio —, para vomitar a sua natureza profunda, avessa a quaisquer padrões. (Magaldi, 1981, p. 15)

Nonô enlouqueceu; Glória é assassinada por Guilherme, que se mata; Edmundo também se suicida; D. Senhorinha mata Jonas e foge para viver junto com Nonô. Todas as possibilidades indicam o trágico, sem esperanças de realização. A convivência era possível sob a máscara da família, realçada pelas fotografias que compõem o álbum e pelos comentários do *speaker*, mas isso antes da ruptura que a volta de Glória para casa ocasiona. Estando todos presentes no ambiente reduzido, os desejos ressurgem e ganham força, até o momento de confessá-los e, uma vez expressos, é preciso, de alguma forma, fugir.

Tanto o suicídio quanto o assassinato representam na obra modos de fuga das personagens. Assim também a loucura, caminho seguido por Nonô, a quem a mãe deve

juntar-se. Interessante notar que “esse é o único incesto envolvendo pais e filhos consangüíneos que se concretiza na dramaturgia rodriguiana” (Facina, 2004, p. 124). O pessimismo do autor, que se mostra nos desfechos das personagens, pode ser percebido igualmente na fala em latim do coro que encerra o texto. Para Fraga (1998), ali “revela-se a falácia da religião. Pior ainda: existe o mundo divino e o mundo humano. A tentativa de comunicação entre eles situa-se num plano de fórmulas destituídas de qualquer substância espiritual.”

Pilares da sociedade, a família e a religião são apresentadas em *Álbum de Família* como instituições falidas, universos de máscaras que servem apenas para camuflar os instintos. Entretanto, para Nelson, “o homem só começa a ser homem depois dos instintos e contra os instintos”, máxima que faz lembrar Schopenhauer e a negação da vontade. Teatro Desagradável, reconheceu Nelson Rodrigues, mas um mal necessário.

Anjo negro (1947)

VIRGÍNIA (*mecânica*) — Respondi: ‘Eu queria estar num lugar assim, mas viva. Um lugar em que ninguém entrasse. Para esconder minha vergonha’.

ISMAEL — Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros, para que ninguém entrasse. Muros de pedra e altos.

VIRGÍNIA (*com espanto, virando-se para o marido*) — O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio — um filho que sempre morre.

ISMAEL — Sempre. (Rodrigues, 1981b, p. 133)

Anjo negro é, talvez, a peça mais triste de Nelson Rodrigues. Na época da montagem, houve uma discussão a propósito do texto, entre os que condenavam Nelson por racismo e os que o defendiam (Facina, 2004, p. 112), mas a questão racial é tangencial, e não o ponto central. Trata-se nesta obra da solidão mais profunda do homem que não pode contar nem consigo, já que não se aceita, nem com os outros, os quais repele mesmo nas tentativas de aproximação.

Ismael forçou Virgínia a casar-se com ele, ajudado pela tia da moça que desejava vingança. Assim, o negro possui a branca, tendo com ela filhos negros que sempre morrem, assassinados pela mãe que não quer filho negro. Virgínia aproveita a furtiva entrada de

Elias, seu cunhado, cego e branco, e dele tem uma filha. Ana Maria é branca, como o pai, mas este fora morto por Ismael, que assume a menina, mas não deseja que ela saiba que ele é negro e cega a filha ainda criança. Disputando o amor de Ismael com a mãe, Ana Maria acaba traída pelo pai que, com o incentivo de Virgínia, encerra a filha num túmulo de vidro e vai recomeçar no círculo vicioso, mais um filho negro que morrerá.

Como é possível observar no resumo da história, existe evidentemente a forte questão racial, pois Virgínia encarna o preconceito frente a Ismael e aos filhos que teve com ele; mas Ismael é ainda mais contundente na discriminação contra sua raça e cor. Deseja que a mulher esqueça que os outros homens são brancos; a filha deve imaginar que só ele é branco e que todos os outros homens são negros. Enfim, Ismael quer esquecer sua identidade e construir uma nova, de homem branco e respeitável, ex-médico que abdica da profissão para viver na fortaleza que construiu para ele e a esposa.

O drama se desenrola num espaço que potencializa a solidão das personagens, pois não se trata de uma casa convencional, e sim de uma construção sem teto, “para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (p. 125), conforme indica a primeira rubrica. Assim como o espaço não é real, mas simbólico, o tempo também acompanha o drama das personagens, não cronológico, mas pessoal, de modo que, no final da peça, “não há dia para Ismael e sua família. Pesa sobre a casa uma noite incessante. Parece uma maldição.” (p. 169)

As indicações de cena tendem a ser objetivas em teatro, uma vez que sua função é orientar o diretor/ator no momento da montagem do espetáculo. Em *Anjo negro*, as rubricas aparecem como a voz do narrador, que comenta a solidão de Ismael, sua crueldade, o isolamento de Virgínia, e fogem, portanto, à objetividade característica desse tipo de indicação. A poeticidade presente nos diálogos se estende às rubricas, destinadas ao leitor, mais do que ao espectador desta obra.

Nas peças anteriores, chamava a atenção a linguagem enxuta, direta de Nelson Rodrigues, que transpôs para o palco a fala cotidiana, com suas hesitações e repetições, e o talento para esse diálogo objetivo foi bastante elogiado, sobretudo por ser inovador no teatro brasileiro. Quanto às peças míticas, ou “Teatro desagradável”, a linguagem muda, talvez por aqui se tratar de arquétipos, mitos da humanidade e merecessem tom mais solene e poético.

Fato é que a linguagem é mais um elemento que isola as personagens, além das dualidade branco/negro, ódio/amor. Separados do mundo pelas paredes da casa, Ismael e Virgínia também estão separados um do outro no sentimento não correspondido, na distinção de raça, na solidão individual. Assim, “é impossível estabelecer-se qualquer diálogo entre as duas personagens: monologam apenas” (Fraga, 1998, p. 98).

Se não há sociedade para ver as aparências, não há porquê mantê-las; Ismael e Virgínia poderiam tirar a máscara, mas não o fazem porque falta auto-aceitação. A imagem criada por Ismael serve antes para ele mesmo, que deseja outra identidade; Virgínia afirma ter vergonha e prefere continuar em sua prisão, imposta e já aceita, a enfrentar a sociedade. Quanto a Ana Maria, teve seu destino mutilado por Ismael e aceitava, portanto, o mundo de aparências que não podia ver.

Peça considerada “hermética” por Sábato Magaldi, *Anjo negro* não permite conclusões simplistas como racista/não-racista, condenação/absolvição das personagens. Antagonistas, Ismael e Virgínia se complementam, ainda que sua relação se construa sobre uma base de desentendimentos e negação, tanto da individualidade que os separa quanto do sentimento que une o casal em seu eterno retorno.

Senhora dos afogados (1947)

MISAEL (*com ar de louco*) — Quero paz... Quero que minha carne fique tranqüila... E eu que pensei que nossa família fosse casta...

MOEMA — E é, pai.

MISAEL — Se eu não sou, por que seriam meus antepassados?... Se tua mãe foi infiel, as outras mulheres da família, também...

MOEMA (*triumfante*) — Mas minha mãe era uma estrangeira... (*cruel*) Não tinha o rosto duro das Drummond...

MISAEL (*maravilhado*) — Não tinha... (Rodrigues, 1981b, p. 301).

Fechando a tríade chamada pelo próprio autor de “teatro desagradável”, *Senhora dos afogados* encerra também o período de plena incomunicabilidade do dramaturgo com a platéia. Haverá, depois desta peça, pontos ora mais altos, ora mais baixos na recepção de suas obras, mas não tão baixos quanto se configura o repúdio de crítica e público em relação a estas que, classificadas por Sábato Magaldi como peças míticas, quase deram por encerrada a carreira de Nelson Rodrigues.

Retoma-se aqui, em essência, a temática da antecessora *Álbum de família*. A história gira em torno das estreitas relações entre Misael e sua esposa, D. Eduarda, mais os filhos do casal, Paulo e Moema e o Noivo desta. O espaço, como em *Álbum...*, está delimitado à casa da família, ambiente claustrofóbico onde se passa quase a totalidade da ação (Fraga, 1998, p. 123), sendo que apenas o ajuste de contas final acontece fora dali.

Também os sentimentos incestuosos estão aqui presentes: Moema e o pai; Paulo e a mãe. Adiante sabe-se que o Noivo é filho bastardo de Misael, e configuram-se novas formas de incesto: Noivo e a irmã Moema; Noivo e D. Eduarda; Noivo e a própria mãe. E a tragédia que marca a primeira peça deste ciclo torna a aparecer, matando em *Senhora dos afogados* todos os personagens, exceto Moema. Tomados por intensos sentimentos de paixão e ódio, os membros da família carregam o peso de seus pecados, passíveis de purificação apenas na morte.

A paixão que Moema sente pelo pai a faz odiar as outras mulheres da família, de modo que mata as irmãs e a mãe por ciúme de Misael; deseja ser “a única mulher desta casa”. Para livrar-se da mãe, conta com a intenção comum do Noivo que, após seduzir D. Eduarda, e, assim, vingar-se do pai, assassino de sua mãe, pode enfim morrer. Quem o mata é Paulo, por ciúme da mãe, mas à morte do Noivo segue-se a morte de D. Eduarda, cujas mãos foram decepadas pelo marido. Arrependido, sentido pairar sobre si o ódio da mãe por matar o objeto de seu amor, Paulo lança-se ao mar para o suicídio. Enfim sozinha com o pai, Moema está em êxtase, mas sua felicidade se esvai juntamente com sua imagem. Restaram-lhe o corpo morto do pai e o seu próprio, mas sua imagem se perdeu, bem como a vida de Misael. Moema não morre mas, no final, é condenada a viver sozinha com suas mãos, tão parecidas com as de sua mãe, uma maldição que parece eterna.

Sobre as violentas paixões de Moema e seu desfecho trágico, Fraga (1998) afirma o seguinte:

Destruindo Eduarda, ela se perde de si mesma, porque era seu próprio outro. Na verdade, Moema não existia com características psicológicas, humanas, construíra-se apenas a partir de dois instintos básicos: amor (pelo pai) e ódio (pela mãe). Desaparecendo uma parte de seu ser, perde a essencialidade, torna-se nada. (Fraga, 1998, p. 123-124)

Os sofrimentos desta tragédia que não poupa nenhum personagem têm sua origem além das relações e da convivência cotidianas; trata-se de representação do mito de Electra, e suas raízes, portanto, encontram-se em dimensões arquetípicas que formam o inconsciente coletivo, fora dos parâmetros da realidade. Daí a força dos instintos mais selvagens do ser humano suplantar qualquer possibilidade consciente de reflexão. Na peça, há uma correnteza que precipitará toda a família em queda livre rumo à tragédia; mesmo conhecendo instintivamente o destino a eles reservado, entre os personagens não se mostra nenhum esforço em sentido contrário, talvez por julgarem-no inútil, ou simplesmente por aceitarem as implicações da vida.

Ainda que encerrado o ciclo mítico, Nelson voltará aos temas então abordados, mas transferindo sua apreensão para o âmbito próximo do cotidiano, sobretudo carioca. Outras obsessões arquetípicas surgirão, mas sob o véu da normalidade, em personagens reconhecíveis e com linguagem coloquial, distante dos lapsos poéticos presentes no teatro desagradável. Temas tais que o incesto e a purificação pela morte, presentes nas peças míticas, tornam a aparecer posteriormente, como em *Perdoa-me por me traíres*, porque, ainda que explorados amplamente, não foram esgotados e ajudam a dimensionar a “face hedionda” do ser humano, matéria-prima da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Dorotéia (1949)

DOROTÉIA (*ofegante*) — Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...

(*As viúvas unem-se em grupo. Estão na defensiva contra a intrusa.*)

D. FLÁVIA — Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...

DOROTÉIA — Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...

D. FLÁVIA (*num crescendo*) — Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos! (Rodrigues, 1981b, p. 206)

Nelson Rodrigues classificou a peça *Dorotéia* como “farsa irresponsável em três atos”; terminada a leitura/encenação da obra, no entanto, ela já não parece tão “farsa”, tampouco “irresponsável”. Existem elementos, é verdade, que poderiam vinculá-la a um

estilo surrealista, mesmo “premonitória” do Absurdo de Ionesco, como nota Décio de Almeida Prado, em tom de reprovação:

A dramaturgia do absurdo, ao criar no palco um espaço com leis próprias, diferentes das nossas, justificava em retrospecto os piores excessos imaginativos cometidos por Nelson Rodrigues, nessa e noutras peças. (Prado, 1988, p. 109).

O texto se vale de símbolos e irrealidades, rompe com a verossimilhança, transita entre o fantástico e o fantasmagórico, mas o objetivo parece ser mais do que a ruptura em si mesma. Esta seria apenas o meio empregado a fim de denunciar conteúdo trágico, e não farsesco, a saber, o aniquilamento do indivíduo pelas mãos da sociedade, ou, como exposto por Fraga (1998, p. 131), “a fragmentação dos seres divididos entre o apelo sexual, o instinto em sua força primitiva e as convenções de todo tipo, que impossibilitam sua realização”. A partir da compreensão dos símbolos — cujos significados encontram-se expostos no texto sem grande sutileza, logo acessíveis ao leitor/espectador — pode-se ler a peça além do aparente hermetismo da forma, para descobrir, enfim, o drama de figuras humanas, com características que as aproximam da realidade.

Dorotéia, personagem-título do drama, é uma prostituta que busca regenerar-se de sua vida desregrada, recorrendo, para tal, à instituição familiar, representada aqui pelas tias Flávia, Maura e Carmelita, todas viúvas, além da prima Das Dores, filha de Flávia. A figura masculina, expulsa da vida dessas mulheres, também inexiste na peça ou, por outra, há o noivo de Das Dores, simbolizado por um par de botinas.

Evidente, a ausência do masculino não se dá por acaso; trata-se, antes, da *náusea*, experimentada por todas as mulheres da família na noite de núpcias, uma maldição que as impede de ver os homens, exceto por Dorotéia que, não tendo o defeito de visão desde pequena, viu aflorar em si o desejo sexual. Diferente das que a cercavam, a personagem decidira fugir e assim começava sua vida libertina; a morte do filho, contudo, germinou nela o desejo de redimir-se, a partir do ódio pela vida que levava, e a fez retornar ao ambiente familiar.

Longe de traduzir apoio e aconchego, a família representa aqui a voz da sociedade, em seu viés de preconceito e intolerância. Para as tias, viúvas e de bom conceito, Dorotéia é o pecado, a degradação à qual elas nunca chegaram, não porque simplesmente não

quisessem, mas pelo castigo que trazem consigo. Em vigília há anos para nunca sonhar, pois “sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis”, segundo a primeira rubrica do texto (p. 197), Flávia e as irmãs sabem também que a presença da prostituta em sua casa põe em risco o esmerado pudor em que se conservam.

É assim que, no segundo ato, a presença de Dorotéia, combinada ao par de botinas que deverá se casar com Das Dores, começa a alterar o comportamento das viúvas. Maura é a primeira a morrer pelas mãos de Flávia; em seguida, é a vez de Carmelita. A visão das botinas — “desabotoadas”, deve-se ressaltar — provocou nas tias o despertar do desejo sexual, e é essa quebra de pudor que as condena à morte. Paralelamente, Dorotéia segue seu caminho rumo à purificação. Enquanto acontecem os “estrangulamentos ‘simbólicos’” de Maura e Carmelita, a protagonista não está em cena: fora procurar Nepomuceno, que lhe daria as chagas necessárias para, aos poucos, consumir sua beleza, condição esta para que sua família a aceitasse.

Em busca de aceitação por parte da sociedade, Dorotéia renuncia à saúde e à beleza, que a identificavam como pecadora (Fraga, 1998, p. 132). Tendo deixado seu quarto, as combinações, as toalhas, o jarro, tudo o que lhe pertencia individualmente, a protagonista se transfere para um mundo sem quartos nem sonhos, onde as mulheres têm chagas e se vestem num luto perpétuo. Dentre os símbolos, destacam-se ainda o jarro e as botinas, representativos do sexo, de um lado, e a náusea, que se opõe àqueles, numa atitude de negação da vida.

Neste drama, a sociedade prevalece sobre o indivíduo e sua não-aceitação implica em morte, embora não seja propriamente vida a vigília em que se mantêm as personagens. Quanto às irmãs Maura e Carmelita, sua morte voluntária as salvou do suplício eterno; puderam, afinal, sentir um lapso de vida antes do estrangulamento. Das Dores também procura escapar aos desígnios da náusea, afirmando seu desejo de viver — representado pela retirada da máscara —, mas a mãe a coloca de volta em seu útero; a morte e a vida, assim, misturam-se indissociavelmente.

Dorotéia, na tentativa de se salvar, mata em si tudo o que havia de vida, e seu final, já com a “máscara hedionda”, resultado das chagas (p. 251), prenuncia a morte descrita por D. Flávia na última fala da peça: “Vamos apodrecer juntas.” (p. 253). Todas as possibilidades de aniquilamento do ser apresentam, como ponto comum, a problemática tão

constante no teatro de Nelson Rodrigues: razão contra os instintos (Fraga, 1998, p. 131). Em *Dorotéia*, sai vencedora a razão; a sociedade prevalece; a morte é a escolha que se faz voluntariamente em vida.

Valsa n.º 6 (1951)

Eu não me lembro de nada, a não ser de nomes...

(*para si mesma*)

Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria... Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes... (Rodrigues, 1981a, p. 187)

O monólogo *Valsa n.º 6* retoma a abordagem empregada em *Vestido de Noiva* e busca reconstruir, sobre a base de uma mente fragmentada, a história da morte de Sônia. Talvez prestes a morrer ou mesmo já morta, essa adolescente procura resgatar, nos desvãos do inconsciente e da memória, indícios que possam esclarecer o que lhe teria ocorrido. Para Nelson Rodrigues, tratava-se de “uma morta em cena”; segundo Sábato Magaldi (1981, p. 23), “a ação se passa entre o golpe assassino sofrido por Sônia e a sua morte. A heroína (...) não sai do estado de choque e, no delírio, recompõe o mundo à volta.”

De uma ou outra maneira, interessa ressaltar que a história de Sônia é contada em progresso, de modo que as descobertas feitas pela personagem se dão ao mesmo tempo para o leitor. Morta ou em choque, a heroína reconstrói aos poucos sua trajetória, valendo-se de fragmentos de memória e reflexões que buscam organizar o caos inconsciente. Assim, Sônia monta um quebra-cabeça de diálogos e situações e, a fim de dar sentido às experiências evocadas, ela traz ao palco de sua semiconsciência personagens que podem ajudá-la a se reorganizar.

Por se tratar de monólogo, ela própria assume a identidade de outras personagens e as faz evoluir em cena, mudando a voz e a postura para assim encarnar a mãe ou o médico. Com a memória fragmentada, Sônia só pode revelar alguns traços dessas outras personagens, já que não se recorda nem de si mesma, nem dos outros; o processo empreendido pela jovem consiste em recolher fragmentos de outras personalidades a fim de formar a sua própria identidade.

No início da peça, Sônia é apenas um nome evocado pela jovem que ainda não sabe de quem se trata; no decorrer da ação, um esboço de personalidade começa a se formar e a idéia “Sônia”, bem como a personagem em cena, ganham contornos e, sucinto, um passado. Somente no final ambas se encontram num mesmo eu, encerrando assim a distância entre o nome e o ser.

É possível imaginar que a morte iminente — ou já acabada — seja responsável pela distinção entre Sônia e ela própria; o estado semiconsciente em que se encontra a personagem revela, contudo, a existência de duas Sônias mesmo antes do golpe que acabará por matar a jovem. Trata-se da transição entre a infância e a juventude, marcada sobretudo pela descoberta da sexualidade, daí a alternância em cena de uma Sônia menina e outra, mulher.

Nos momentos em que se apresenta menina, a personagem usa um tom infantil, cantarola canções próprias de brincadeiras e repudia o comportamento de Sônia, esta que aparece, na reconstituição das lembranças, como amante de um homem casado. A incomunicabilidade se instala na relação da adolescente consigo que, por um lado, parece ceder aos impulsos sexuais próprios da idade, mas cuja aceitação implica romper com valores, seus e da sociedade familiar, que a definem como criança, logo ingênua.

Sônia mulher nasce, provavelmente, do encontro amoroso com Paulo, que permanece como apenas um nome na memória da jovem. A ruptura, no entanto, não se dá de maneira tranqüila no espírito de Sônia, a menina; gravaram-se em seu subconsciente as palavras da mãe ao médico, dizendo que a jovem “anda triste. Chora sem motivo... Ou ri demais! (...) Deu para ter vergonha de tudo. De tudo, doutor!”. Tímida por causa da sexualidade que começava a aflorar, Sônia tinha vergonha dos pés, “frios e nus, sem meias e sem sapatos”, dos “móveis descobertos, sem nenhum pano, nenhuma toalha”, e de mostrar as amígdalas ao médico, ou seja, de tudo que, em sua mente, pudesse aludir ao ato sexual.

A Valsa n.º 6, de Chopin, dá título e tensão a esta peça de Nelson Rodrigues; ela é responsável por manter uma unidade tanto na peça quanto no espírito de Sônia que, quando se sente confusa, perdida em suas lembranças, corre ao piano — único objeto de cena — e executa um trecho da música, que marca os momentos de maior tensão. Assim, o médico, ao matar Sônia, também é movido pela música: pede para a jovem não parar de tocar,

enquanto crava o punhal em suas costas. O assassinato configura também a realização do ato sexual, “com a excitação que cresce até o orgasmo final com o fálico punhal penetrando-a” (Fraga, 1998, p. 113).

Mais do que descobrir a história de seu assassinato, Sônia resgata, por meio do inconsciente e da memória, questões que não foram resolvidas enquanto vivia; não se trata, pois, da transição entre a vida e a morte, mas entre a menina e a mulher. Na morte, nome e personagem se encontram e se reconhecem; as duas identidades antagônicas e, mesmo, rivais, podem enfim conviver, pois já não há sociedade e imposição de padrões, e só então a incomunicabilidade se desfaz.

A falecida (1953)

ZULMIRA — Mais sangue... Não respondo... Uma morta não precisa responder... Prometeste que eu teria esse enterro bonito, lindo... de penacho... 36 mil cruzeiros... Jura outra vez, jura! (Rodrigues, 1985, p. 97)

A peça *A falecida* marca um novo começo na carreira teatral de Nelson Rodrigues, pois volta sua ótica para os pequenos dramas do cotidiano carioca, após sua incursão por estudos de psicologia e mitologia. “Tragédia carioca”, como a classificou o autor, a obra apresenta uma trama menos desagradável em relação às peças míticas, mas nem por isso a visão que o dramaturgo expõe aí é mais otimista.

Zulmira, a protagonista, sabia que ia morrer e tratou de encomendar seu caixão; queria o enterro mais caro e luxuoso que a agência funerária pudesse oferecer. Nas últimas, pede para o marido, vascaíno e desempregado, procurar um certo senhor que lhe dará a soma necessária para atender ao seu último capricho. Dizendo-se primo de Zulmira, o já viúvo Tuninho vai à casa de Pimentel, um tipo canalha, dono de uma frota de lotações, e este lhe confidencia o caso extraconjugal que manteve com a falecida durante algum tempo. Ferido em seu orgulho, Tuninho se revela o marido traído e, após extorquir Pimentel, compra para a esposa o caixão mais barato. Com o muito dinheiro que lhe sobrou, vai ao Maracanã apostar contra o restante do público do estádio na vitória do Vasco.

A realização acalentada em vida, Zulmira transferiu para o momento de sua morte, representada pelo enterro luxuoso, de maneira que “perde a morte o seu aspecto terrível e

apavorante, e ganha as cores ao mesmo tempo mórbidas e fascinantes de um momento de glória” (Lins, 1979, p. 81). Seu desejo é frustrado. Tuninho, o marido traído, mesmo após conseguir o dinheiro para a aposta grandiosa com a qual sonhara, não pode ser considerado um homem feliz; no final, “soluça como o mais solitário dos homens”. Pimentel, conquistador sem escrúpulos, acaba vítima de extorsão, com a promessa de Tuninho voltar para tirar-lhe ainda mais dinheiro. Os destinos das personagens desta peça têm, como ponto comum, a frustração de seus desejos, o aniquilamento de qualquer possibilidade de realização.

O pessimismo do dramaturgo se estende também às personagens secundárias, dentre as quais cabe destacar Timbira, funcionário da agência funerária. De um lado, o personagem tenta conquistar Zulmira; do outro, quer vender um caixão caro para uma amiga (inexistente) que a personagem diz estar nas últimas. Ao descobrir que o caixão barato que vendeu era para a própria Zulmira, o funcionário afirma, “*num juízo final — Que vigarista!*”. Nem Timbira, “Don Juan suburbano” (Lins, 1979, p. 83), é poupado da decepção.

O absurdo da existência, tal como se mostra nesta peça de Nelson, não encontra compensação nem mesmo na morte. Zulmira, em sua monótona vida suburbana, tenta encontrar primeiro na traição algo que, alterando a rotina, venha a lhe proporcionar uma felicidade. Flagrada pela prima Glorinha, a protagonista é levada a abandonar o caso extraconjugal e agarra-se, então, à doença, voluntariamente, numa atitude suicida que busca a redenção. A fraqueza física e, conseqüentemente, a morte, resultam da combinação entre a desesperança da personagem e sua miséria moral, denunciada pelo flagrante da prima, mas motivada intimamente pelos preconceitos e valores da própria Zulmira; adúltera, ressentida-se por ter sido descoberta e procura no comportamento de Glorinha falhas de caráter que possam comprometê-la, dividindo, assim, sua própria culpa (Lins, 1979, p. 79).

Quanto a Tuninho, este não parece se angustiar diante da precariedade de sua vida: está desempregado, mas sobrou-lhe algum dinheiro para a cerveja e a sinuca; mais que isso, sobrou-lhe tempo para se preocupar com o futebol, sua motivação maior. A alienação de Tuninho torna-o cego e surdo em relação à esposa, não sendo capaz de desconfiar nem da infidelidade, nem da doença. Daí a reação vingativa ao descobrir, de maneira brusca, uma verdade insuspeitada: a tranquilidade de seu casamento com Zulmira era apenas aparente.

Na primeira cena da peça, Zulmira vai consultar uma cartomante que, de acordo com a rubrica, está “de chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo”; todas as referências à cartomante traduzem, por um lado, seu charlatanismo e, por outro, a credulidade da protagonista, que se apegue a qualquer verdade, sem pestanejar. É desse modo que ao conselho de Madame Crisálida — bastante genérico, aliás — para tomar cuidado com uma mulher louca, Zulmira logo identifica a mulher como sendo Glorinha; a culpa pelo delito cometido aflora e começa, então, a germinar na personagem o desejo da morte purificadora.

O primeiro passo para a morte é a negação da vida. Decidida a transformar-se e substituir a prima-algoz no título de “o maior pudor do Rio de Janeiro”, Zulmira opta por não ir mais à praia, joga fora o maiô, não beija o marido na boca... preconceitos morais adotados repentinamente, usados como justificativa para afastar-se ainda mais de Tuninho e que trazem à tona uma incomunicabilidade já existente entre o casal, mas encoberta sob a aparência de uma relação normal.

Ainda no primeiro ato, um diálogo evidencia a incomunicabilidade do casal; trata-se mais propriamente do monólogo de Zulmira a respeito da prima:

ZULMIRA — Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem?

(Tuninho, dormindo, responde com seus roncos.)

ZULMIRA — Pois sim! Não é mais séria do que ninguém. Tão cínica que diz apenas o seguinte — vê se pode — que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta, mas é uma sem-vergonha.

(Interpela o marido, que continua roncando.)

ZULMIRA — Que é que você diz a isso? Hem?

ZULMIRA *(falando como se o marido, que continua dormindo, tivesse respondido)* — Deixa de ser trouxa! Não vê logo que é falsidade? (Rodrigues, 1985, p. 65-66).

Enquanto a mulher fala de suas suposições, angústias, o marido dorme e ronca, mas, o que realmente chama a atenção: nem mesmo Zulmira se importa com isso, pois continua a falar, *como se o marido (...) tivesse respondido*, ou numa interpretação mais crua, como se ele, interlocutor e marido, fosse absolutamente dispensável.

No segundo ato, outro diálogo revelador. Dessa vez, é Tuninho quem deseja expor suas preocupações, a respeito de um desfalque no time do Vasco para o jogo seguinte; enquanto o marido fala, Zulmira se contorce em crises de tosse:

TUNINHO — Imagina tu — talvez o Ademir não jogue.

ZULMIRA (*atônita*) — Que Ademir?

TUNINHO — Ora, não aborrece você também! Que Ademir? Ou tu nunca ouviste falar em Ademir? Parece que vive no mundo da lua?
(*Tuninho, enfurecido, anda de um lado para outro. Tem um sapato em cada mão.*)

ZULMIRA — Ai!

TUNINHO — Machucou-se no treino. Estupidamente!

(*Zulmira dobra-se, na cama, tossindo com todas as forças. Sob a obsessão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.*)

TUNINHO — E se ele não jogar, não sei, não. Vai ser uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah, vale!...
(*Tuninho vem se debruçar sobre a mulher, que continua tossindo.*)

TUNINHO (*feroz*) — Sabe quem deu o supercampeonato ao Fluminense? Ademir! Decidiu todas as partidas!

(*Larga os sapatos. Deita-se, numa melancolia medonha. Ao lado, sentada, no meio da cama, Zulmira se torce, em acessos tremendos.*)

TUNINHO — Às vezes, eu tenho inveja de ti. Tu não te interessas por futebol, não sabes quem é o Ademir, Não ficas de cabeça inchada, quer dizer, não tens esses aborrecimentos... Benza-te Deus!
(*Tuninho vira-se para o lado. Acesso de Zulmira.*)

ZULMIRA — Ai, meu Deus, ai meu Deus! (Rodrigues, 1985, p. 92-93)

Vivendo em mundos isolados, sem comunicação realmente significativa, Zulmira e Tuninho são estranhos um para o outro. Daí a gratuidade do adultério da mulher que, ao ver Pimentel entrar por engano no banheiro feminino de uma sorveteria, entrega-se a ele sem resistência. O motivo? Tuninho lavara as mãos na noite de núpcias, fato interpretado pela mulher como se o marido tivesse nojo dela. Não há, no entanto, diálogo entre os dois, nenhuma tentativa de compreender o outro e participar de seu mundo de coisas. “Salta[-se] da solidão de um para a solidão do outro”, (Lins, 1979, p. 84). Sozinhos, resta aos personagens o conformismo de suas pequenas esperanças, e até mesmo estas são frustradas pelo amargo pessimismo que nega qualquer possibilidade de realização nesta peça de Nelson Rodrigues.

Perdoa-me por me traíres (1957)

GILBERTO (*num soluço imenso*) — Perdoa-me por me traíres!
 JUDITE (*desprendendo-se num repelão selvagem*) (*apontando*) — Está louco!
 GILBERTO (*sem ouvi-la*) — Perdoa-me!
 JUDITE (*para a família*) — Não está em si! Eu não traí ninguém!
 TIO RAUL (*para a família que se agita*) — Ninguém se meta! Ninguém diga nada! (*para a cunhada, caricioso e hediondo*) Pode falar, Judite! Quer dizer que você concorda conosco? Acha também que seu marido recaiu, digamos assim?
 GILBERTO — Não responda, Judite!
 JUDITE — Mas é evidente que está alterado... E depois, não tem cabimento: diz ‘Perdoa-me por me traíres’, ora veja! (Rodrigues, 1985, p. 164)

De beleza ímpar na dramaturgia rodrigueana, o título *Perdoa-me por me traíres* anuncia a incomunicabilidade essencial que determinará, em igual medida, o destino de todas as personagens. A frase, proferida por Gilberto, começa por traçar o destino deste e, em seguida, o de sua mulher, Judite, ambos no passado recontado em flash-back. Adiante, no presente da história, Glorinha, filha do casal e tio Raul, irmão de seu pai, também terão seus caminhos marcados pela frase incomum.

Glorinha é apenas uma adolescente que, tendo ficado órfã de mãe e cujo pai foi internado num hospício, vive sob os cuidados do tio, extremamente severo. Diante das castrações impostas, a jovem busca a liberdade na prostituição, e a peça começa com sua chegada à casa de Madame Luba, uma cafetina lituana, no que deverá ser a primeira “gazeta” que fará. Com medo, Glorinha tenta escapar, mas não há tempo: o cliente, Dr. Jubileu, já chegou e está ansioso para “dizer um ponto de Física ou não [é] homem” (p. 135). Tendo atingido o ápice discursando a respeito do átomo, o deputado combina novo encontro. Mesmo tipo de relação sexual por meio da obsessão científica pode ser encontrado na peça *A Lição*, de Eugène Ionesco, na qual o professor dá aulas a uma aluna e acaba por matá-la no ponto máximo de excitação. Em *Perdoa-me...*, a protagonista não é assassinada, mas tem estabelecido o compromisso de voltar no dia seguinte.

Ao sair da casa de Madame Luba, Glorinha vai parar em uma clínica clandestina, onde Nair, sua amiga, fará um aborto. É interessante notar que os espaços em que se divide o primeiro ato traduzem a atmosfera negativa ligada à prostituição, numa espécie de

apresentação ao leitor/espectador, e também à protagonista, do tipo de ambiente que a espera, caso decida continuar na atividade recém iniciada. Na clínica, Glorinha vê o começo da agonia de Nair: Madame não autorizou anestesia, o médico é bruto, falta água... Sabe-se, portanto, que Nair morrerá, contudo Glorinha não estará junto para ver o que poderia ser uma lição ou um aviso.

Os dois atos seguintes passam-se na casa de Tio Raul, ou seja, no que deveria ser o contraponto dos sórdidos espaços por onde a personagem transitou no primeiro ato. Porém, o ambiente familiar representado na peça mostra-se tão ou mais nocivo do que o prostíbulo. A chegada de tio Raul com a notícia da morte de Nair provoca a seqüência de lembranças do passado que trará, em flash-back, os pais de Glorinha à cena e a revelação do real motivo da morte de Judite, até então vista como suicídio pela garota.

No passado, toma-se conhecimento do ciúme de Gilberto, que acabou por levá-lo à internação, intermediada por Raul. Tendo voltado para casa depois de algum tempo, ele não é mais o homem ciumento de outrora, mas é então que Judite se mostra descaradamente infiel. Raul descobre o adultério da cunhada e a desmascara perante toda a família; Gilberto, porém, sai em defesa da esposa, alegando que “a adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela” (p. 163) e arremata seu pensamento, dirigindo-se a Judite: “Perdoa-me por me traíres”. Incompreendido por todos, inclusive pela esposa, Gilberto deve voltar ao hospício, enquanto Judite é levada ao suicídio por Raul. Não se trata, no entanto, de preservar a honra do irmão traído, e sim de crime passionai, pois gostaria de ser ele, Raul, o amante de Judite. Revelada a história, o personagem, no presente, deixa claro que transferiu para a sobrinha a paixão doentia que sentia pela cunhada e propõe que ambos morram juntos, da mesma maneira que ele matou o objeto de seu amor.

A heróica frase de Gilberto traduz a superioridade do espírito sobre a carne, mas esse desprendimento faz com que seja julgado como louco, pois a sociedade a que pertence não o compreende. Negada a formulação, todos estão condenados por seus pecados, inclusive Gilberto, cujo pecado consiste em defender seu pensamento. Assim, a morte de Judite e a prisão de Gilberto colocam Glorinha aos cuidados do responsável pela fragmentação de sua família; a personagem também é, portanto, castigada pelos crimes de seus pais. Fingindo-se seduzida pelo tio, Glorinha o leva ao suicídio, tal como ele fizera

com sua mãe, e, enquanto Raul agoniza, a garota telefona para a casa de Madame Luba, confirmando o encontro marcado no dia anterior.

Sobre a aura de incompreensão nesta peça, cito Sábato Magaldi:

O mundo de Nelson é, ainda uma vez, o da incompreensão, do desgarramento, da incomunicabilidade. Meninas de família, talvez não apenas pela paga, mas pela falta de rumo, freqüentam um bordel em que se tropeça em imunidades. Judite, ao invés de sensibilizar-se com a inédita delicadeza moral do marido (‘Amar é ser fiel a quem nos trai!’, ‘Não se abandona uma mulher adúltera!’), acha que ele precisa ser internado de novo. (Magaldi, 1992, p. 29)

A miséria a que chegou a existência de Glorinha faz-lhe romper de vez com qualquer tipo de pudor, pois os valores morais perderam o sentido diante das abjeções expostas cruamente dentro do ambiente familiar. Órfã e livre, a protagonista pode escolher por si a direção que dará a sua vida, mas já não há pureza, ingenuidade na garota e suas esperanças foram castradas antes mesmo que começasse a viver. Sem horizonte, resta-lhe recorrer ao prostíbulo, ambiente pútrido, mas ao menos conhecido.

Viúva, porém honesta (1957)

IVONETE — Papai, eu vou dormir com quem?

DR. J. B. — Com teu marido!

IVONETE — Deus me livre!

DR. J. B. — Mas é o normal, o direito!

IVONETE — Não quero marido, quero amante!

DR. J. B. — Explica a ela, psicanalista, explica!

PSICANALISTA — D. Ivonete, o senhor seu pai tem toda razão. Na primeira noite, é costume que se conceda ao marido certa prioridade...

MADAME CRI-CRI — O amante vem depois, vem com o tempo! (Rodrigues, 1981a, p. 255-256).

O meio jornalístico consagrou o Nelson Rodrigues cronista, transformando-o em autor popular graças ao sucesso da coluna “A vida como ela é...”, sucesso que ajudou a alavancar sua carreira como dramaturgo quando parecia que a empatia do público andava distante. Conhecedor do meio, Nelson, contudo, não poupou a imprensa em suas peças. Assim, a figura de Caveirinha em *Boca de Ouro* e, sobretudo Amado Ribeiro, o jornalista

vilão de *O Beijo no asfalto* são personagens que levam para o palco o juízo ácido do autor a respeito dos colegas de profissão.

Em *Viúva, porém honesta*, a imprensa é alvo do sarcasmo de Nelson, em especial os críticos teatrais, que tantas vezes atacaram suas peças e mesmo o próprio autor. A obra configura, portanto, um misto de brincadeira e vingança, a qual o dramaturgo sub-titulou “farsa irresponsável”. Com efeito, não se deve considerar seriamente a trama central do texto; interessa antes verificar o processo de construção — e destruição — das personagens, sua postura e seu caráter.

A viúva do título é Ivonete, adolescente grávida que precisa se casar mas, como não se sabe quem é o pai da criança (a menina só teria brincado com Luci), resta à jovem escolher um marido qualquer. Seu pai, Dr. J. B., é dono do jornal *A Marreta* e acabara de contratar um foragido do SAM (Sistema de Assistência aos Menores), Dorothy Dalton, para ser o crítico teatral da nova geração. Eis o eleito por Ivonete. Na noite de núpcias, contudo, o rapaz recusa-se a dormir com a esposa e sai da casa, mas logo chega a notícia de que teria morrido, “atropelado, segundo uns, por um papa-fila, segundo outros, por uma carrocinha de chica-bom”, segundo informa o Repórter Esso (p. 264). Até então dada à libertinagem, Ivonete torna-se uma viúva honesta que se recusa a sentar. Desesperado para curar a filha, Dr. J. B. convoca especialistas de diversas áreas e a história resumida acima é contada em flash-back.

A “irresponsabilidade” da farsa permite a quebra total da verossimilhança, de modo que os especialistas, contratados depois da morte do crítico, participem de seu casamento com Ivonete, por exemplo. É possível, ainda, o fato de Diabo da Fonseca ressuscitar o morto, a fim de conquistar Ivonete, que só é honesta por ser viúva. Ressuscitado o marido, Ivonete está novamente livre para trair.

As brincadeiras que o gênero farsa admite não deixam de apresentar, contudo, um panorama da sociedade. Os personagens são caricaturais, mas nem por isso é menos reconhecível seu substrato de realidade. O Dr. J. B., sem os excessos intencionais do texto, é uma figura até bastante típica do cotidiano, cuja autoridade ilimitada no âmbito profissional se desfaz ante os caprichos da filha única. Do mesmo modo, a Tia Assembléia é a solteirona com desejos reprimidos, que, embora pareça uma senhora de moral e boa conduta, diz palavrões e fuma escondida no banheiro.

Quanto aos especialistas, também estes denunciam a falsa verdade que os rótulos lhes dão. Dr. Lupicínio, psicanalista, quando chamado a opinar a respeito da doença de Ivonete, exime-se da responsabilidade, alegando: “o doente fala, eu calo. O doente paga, eu nem pio. Aliás, cobro meu silêncio pelo taxímetro (exibe o taxímetro)” (p. 226). O otorrino, Dr. Sanatório, usa uma falsa barriga para dar “maior dignidade ao [seu] pronunciamento”. Dr. Lambreta é o médico que constatou a gravidez inexistente de Ivonete. Os profissionais da saúde, assim representados, são incompetentes, mas sua incompetência é legitimada pelo diploma que têm.

Há ainda os marginais Diabo da Fonseca e Madame Cri-Cri, personagens cujas falas apresentam os pontos mais altos, e ácidos, em que se revela a hipocrisia da sociedade. Madame Cri-Cri, na sabedoria da própria experiência, declara, assertiva: “Oh, mulher sempre escolhe mal o marido... Mulher só escolhe bem o amante...”. No final da peça, Diabo da Fonseca afirma, em tom apocalíptico, o juízo que faz dos valores da sociedade:

DIABO DA FONSECA — (...) E vou provar o seguinte, querem ver? Que é falsa a família, falsa a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo, falsos os pudores, tudo falso! (*põe-se no meio do palco e berra*) Olha o rapa! (Rodrigues, 1981a, p. 268)

Do “rapa”, salvam-se o Diabo, Ivonete, Madame Cri-Cri e Dorothy Dalton, ou seja, apenas os marginais por convicção, que não se valem de máscaras para serem aceitos pela sociedade. Trata-se, no entanto, do julgamento do Diabo, e é natural que os parâmetros de moral seguidos sejam outros. Cada um que admite seu pecado está livre do juízo; quanto aos falso-moralistas, a incomunicabilidade de seus desejos os condena.

Os sete gatinhos (1958)

D. ARACY — Eu.

‘SEU’ NORONHA (*radiante*) — A Gorda!

D. ARACY (*quase chorando*) — Eu!

‘SEU’ NORONHA (*eufórico, para o médico*) — Tem varizes e um suor azedo! (*para a mulher*) Mas, explica, oh, Gorda: por que tu fazes desenhos obscenos no banheiro?

D. ARACY (*confusa e chorando*) — Não sei... Talvez porque eu quase não vou a um cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque

(*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*para 'seu' Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem, é que eu me esqueci de apagar e... (Rodrigues, 1985, p. 230)

Uma família, seus desentendimentos, as revelações, a morte e uma promessa de recomeço. *Os sete gatinhos* põe em cena o desnudamento das baixeiras a que pode chegar essa instituição, tida como base de todos os valores morais necessários para o ser humano viver e, sobretudo, conviver. Aqui, valores como respeito, amor, compaixão são, a partir do momento que marca a ruptura, negados com veemência, ao ponto de se ver seu avesso: desrespeito, ódio, intolerância.

Seu Noronha é casado com D. Aracy, a quem tem o prazer de chamar apenas por Gorda, pai de cinco filhas e trabalha como contínuo na Câmara. No início da peça, conhecemos Aurora, uma das filhas, responsável por dar o panorama da família a Bibelot, um caso amoroso, e, indiretamente, ao leitor/espectador. Fica-se sabendo, então, o que virá a ser um dos pontos centrais da história: as irmãs mais velhas se prostituem para, com o dinheiro, garantir o casamento de Silene, a mais nova, com direito a “igreja, de véu, grinalda e tudo o mais” (p. 195). Contam, para tal, com a cumplicidade da mãe, mas tentam esconder do pai a vida que levam.

Silene aparece no segundo ato, tendo chegado do colégio interno acompanhada do Dr. Portela, assessor da direção. O motivo para a volta repentina? A agressividade da garota, cujo exemplo foi o assassinato a pauladas de uma gata grávida. Na seqüência, sabe-se que a caçula está grávida. Eis o momento de ruptura; a estrutura familiar já apresentava problemas, mas ainda se mantinha, apoiando-se na esperança que o casamento da jovem representava. Não sendo mais virgem e pura a menina, a família pode ruir, pondo a nu as abjeções antes mascaradas a fim de preservar a felicidade de Silene.

O pai preocupado com a imagem das filhas que não se casam dá lugar ao Seu Noronha cafetão, que passará a orquestrar um bordel de filhas. D. Aracy confessa que ela é quem escreve palavrões no banheiro. Arlete admite sua homossexualidade, meio encontrado “para me sentir menos prostituta” (p. 252). Sem pudores, um a um os membros da família revelam sua outra face, marcada por desejos outrora inconfessáveis e obsessões

que funcionariam como fuga da realidade opressora estabelecida pelo meio (Facina, 2004, p. 131).

Ao descobrir que o pai da criança que Silene espera é seu amante, Bibelot, Aurora atrai o objeto de seu legítimo amor para uma armadilha. Não deseja entrar em disputa com a irmã por ele, mas também não quer perdê-lo: a solução é matá-lo. Ainda, mostra-se superior, acima das paixões mundanas, preparando o ato que deve purificar a todos, mas quem suja as mãos no sangue de Bibelot não é a moça, e sim Seu Noronha. Descobre-se, nesse momento, que não era Bibelot o responsável pela destruição da família; ainda era preciso encontrar “o homem que chora por um olho só”. A revelação de que o pai mandava homens procurarem suas filhas denuncia-o e o faz chorar... uma única lágrima. Estava ali a origem de todo o mal que se abateu sobre a família e o corruptor deve ser morto.

O patriarca construiu e destruiu seu próprio mundo (Magaldi, 1992, p. 36); acaba sacrificado pelas filhas, numa tentativa de extirpar o mal, mas este já está feito. Resta, contudo, uma esperança em meio à tragédia que envolve as personagens. Lembre-se que Silene está grávida, o que deve marcar um novo começo na trajetória dessas mulheres. D. Aracy, por exemplo, não precisará ser chamada novamente de Gorda. As filhas talvez possam, enfim, optar por continuar ou não na prostituição. O destino reservado para elas parece ainda incerto, mas há ao menos uma certeza: a continuidade da existência, representada antes por Silene, agora por seu filho.

Boca de Ouro (1959)

BOCA DE OURO — Mas doutor, eu pago, já disse que pago! Não faz assim comigo! (*muda de tom e na sua euforia de criança*) Sonhei que morria e que me enterravam num caixão de ouro. Doutor, quanto custa um caixão de ouro?

DENTISTA — Todo de ouro?

BOCA DE OURO — Todo!

DENTISTA — Uns vinte milhões de cruzeiros!

BOCA DE OURO — Vinte milhões de cruzeiros! Dinheiro pra chuchu! Doutor, sabe por que é que gosto de leão? Porque leão parece de ouro... (*recosta-se na cadeira*) doutor, vou juntar os vinte milhões e quando eu fechar o paletó, vou meter um caixão de ouro... (Rodrigues, 1985, p. 264)

Em *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues não apresenta a história de um herói, tampouco a de um anti-herói. O personagem que dá título à peça tem consistência menos classificável nessas categorias, pois trata-se antes de um ser da “mitologia suburbana” (rubrica inicial, p. 261), que tanto pode ser herói quanto anti-herói. Depende, pois, do ponto de vista do narrador e de seu estado emocional. A figura do narrador pode parecer estranha numa peça teatral moderna, mas é justamente por ser moderna que o autor se permite colocar em cena a tentativa de apreensão do caráter do protagonista, já morto, a partir do olhar de sua ex-amante.

Morto Boca de Ouro no início da peça, a tessitura de sua personalidade será dada de maneira fragmentada — e contraditória — por Guigui, cujo relato oscila de acordo com os sentimentos que a movem em cada ato. O protagonista em si, sem as mistificações que formarão seu caráter, aparece apenas na primeira cena, o prólogo, quando se dá a transformação do homem comum em Boca de Ouro. No consultório do dentista, após exame que indica a perfeição de seus dentes, o personagem manda arrancar todos para substituí-los por uma dentadura de ouro. Nasce, então, o mito.

Em cada ato, Boca de Ouro e os personagens que participam da narrativa de Guigui aparecem na cena por meio de *flash-back*, técnica empregada pelo dramaturgo em outras peças. Se a protagonista de *A Falecida* morre no segundo ato e volta à cena no terceiro pelo resgate das lembranças do ex-amante, em *Boca de Ouro* o personagem está morto desde o início da peça e, no entanto, encontra-se presente no palco através da reconstituição de que é objeto.

Toma-se conhecimento da morte do personagem por meio dos repórteres do jornal *O Sol*, que decidem procurar a ex-amante de Boca para tentar um furo de reportagem. Sem saber da morte do protagonista, Guigui pergunta a Caveirinha, o repórter, se pode “espinafrar”, e sua primeira versão mostra um Boca de Ouro cruel, impiedoso, assassino. Ao saber da morte do amante, Guigui se desespera e muda totalmente a primeira versão, de modo que Boca de Ouro ganha humanidade e torna-se mesmo vítima de um casal de usurpadores, que eram as vítimas na primeira versão. A reconciliação com o marido Agenor, promovida pelos repórteres, origina uma terceira visão de Boca, novamente cruel e assassino, mas movido pela fealdade do mundo.

Ponto comum aos três relatos sobre o protagonista, sabe-se que era banqueiro do jogo do bicho em Madureira, onde também moram Leleco e Celeste. O casal tem pontos de contato com Tuninho e Zulmira, de *A Falecida*. O marido está desempregado e gosta de jogo; a mulher leva uma vida medíocre e em duas das versões contadas por Guigui, mostra-se infiel. É interessante notar a suposta onisciência da narradora: sem poder estar presente em algumas cenas ambientadas na casa de Leleco, ainda assim ela reconstitui para os repórteres o que lá acontecia, o que comprova o caráter ficcionalizante de seu relato.

Na primeira versão, Guigui não poupa o ex-amante, mesmo carrega nas tintas com que fará seu retrato para a sociedade. Boca “não é flor que se cheire” (p. 269); quando procurado por Leleco, cuja sogra morreu e não há dinheiro para o enterro, o bicheiro se mostra solícito, oferece mais do que a soma necessária, mas impõe a condição de ir Celeste sozinha apanhar o dinheiro. Não é difícil captar o plano de Boca de Ouro; quando a jovem chega, é logo assediada, primeiro sutilmente, depois de maneira bruta, pelo homem já bêbado que tenta agarrá-la. Defende-se, apelando para a hombridade do marido, mas este se recusa a atirar em Boca de Ouro e é morto por ele a coronhadas de revólver, enquanto Celeste já está no quarto do assassino, a quem será obrigada a se entregar. O que motivou crime tão violento? A menção que Leleco fez ao nascimento não muito honroso do bicheiro, “numa pia de gafeira”. Mesmo o mal caráter não admite que se questione a honestidade da mãe, daí a crueza final.

Informada da morte de Boca, a ex-amante se desespera e pede para recontar a história; alega que “mulher com dor de cotovelo é um caso sério” (p. 290). Assume, pois, que seu relato desfigura o bicheiro e parte, então, para a defesa do protagonista, divinizando-o a ponto de já não ser ele o assassino de Leleco, mas sim a esposa deste. Leleco agora é o marido que deseja prostituir a esposa, vendendo-a a Boca de Ouro. Celeste perde a ingenuidade que portava antes e transforma-se na mulher desinibida que não tem pudor de mostrar seus seios no estranho concurso que Boca de Ouro promove para humilhar as grã-finas, em atitude de pura auto-defesa. As mulheres representativas da alta-sociedade são inescrupulosas: aproximam-se do bicheiro unicamente por este ser exótico e sua curiosidade é maledicente. Por fim arrependido, Leleco tenta retomar a mulher, ameaça Boca e é morto por Celeste, a fim de salvar o amante. Como se pode notar, Boca de Ouro passa de vilão a herói, situando-se acima das maldades do mundo. Se é cruel com as grã-

finas, é tão somente para desmascarar a hipocrisia da sociedade, e nem mesmo a morte de Leleco abala a superioridade do protagonista, que pensa apenas em juntar ouro para seu caixão, alheio ao mundo ao redor.

O terceiro relato de Guigui é motivado pela reconciliação com Agenor; o marido, inconformado com as declarações de amor da esposa a Boca de Ouro, já havia decidido ir embora, deixar a casa, mas os jornalistas procuram amenizar a situação e, por fim, Guigui e Agenor fazem as pazes. Voltam à cena Leleco, Celeste, Boca e uma das grã-finas, Maria Luísa. Leleco descobre que o amante de Celeste é Boca de Ouro e tenta conseguir dinheiro, mas é morto pelo casal. Agora Celeste pode ser só do bicheiro, mas surge então Maria Luísa, que a humilhava quando ambas eram colegas de escola. Na ânsia de vingar-se da grã-fina, e também por medo de perder Boca, Celeste desmascara o protagonista, revelando o crime recém cometido; a denúncia, porém, acaba por condená-la. Após matar Celeste, Boca se dirige para o quarto onde Maria Luísa o espera. Sabe-se adiante que foi ela quem matou Boca.

Terminado o flash-back deste último relato de Guigui, surge a voz do Locutor: “(...) Mataram o ‘Boca de Ouro’, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra!”. Boca de Ouro não se adequava à sociedade, nem mesmo fazia parte dela. Vivia no seu mundo particular, feito de ouro e ambições de ouro, onde valores da civilização tinham pouco ou nenhum significado. Assim, matar alguém e ser generoso não são atitudes excludentes; daí também a pluralidade de interpretações possíveis para o mesmo homem. Malogro maior para o bicheiro, seu sonho de um caixão de ouro é frustrado; ainda, sua dentadura de ouro foi roubada. Como Zulmira de *A Falecida*, a idéia de realização após a morte não se cumpre.

O mito Boca de Ouro se desfaz, e, na morte, o homem volta a ser apenas homem. O absurdo de sua existência pautada pelo desejo de poder, que poderia incorporá-lo à sociedade, é realçado pelo final pessimista do personagem, de modo que a razão de sua vida, o objetivo maior que o fez continuar a “rolar o rochedo”, tal um Sísifo — enfim, a recompensa de seu esforço é veementemente negada. Boca de Ouro já não tem sua dentadura de ouro, nem seus dentes, que eram perfeitos.

Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária (1962)

EDGARD — O Otto é de arder! É de lascar! E o Otto disse uma que eu considero o fino! O fino! Disse. Ouve que essa que é. Disse: ‘O mineiro só é solidário no câncer’. Que tal?

PEIXOTO (*repetindo*) — ‘O mineiro só é solidário no câncer’. Uma piada.

EDGARD (*inflamado*) — Aí é que está: — não é piada. Escuta, Dr. Peixoto. A princípio eu também achei graça. Ri. Mas depois veio a reação. Aquilo ficou dentro de mim. E eu não penso noutra coisa. Palavra de honra!

PEIXOTO — Uma frase!

EDGARD — Mas uma frase que se enfiou em mim. Que está me comendo por dentro. Uma frase roedora. E o que há por trás? Sim, por trás da frase? O mineiro só é solidário no câncer. Mas olha a sutileza. Não é bem o mineiro. Ou não é só o mineiro. É o homem, o ser humano. Eu, o senhor ou qualquer um, só é solidário no câncer. Compreendeu?

PEIXOTO — E daí?

EDGARD — Daí eu posso ser um mau-caráter. E pra que pudores ou escrúpulos se o homem só é solidário no câncer? A frase do Otto mudou a minha vida. Quero subir, sim, quero vencer. (Rodrigues, 1989, p. 249-250)

Protagonista da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, a frase “O mineiro só é solidário no câncer” traduz um pessimismo tão amargo quanto o câncer. Atribuída ao escritor Otto Lara Resende, a formulação é, na verdade, de autoria de Nelson Rodrigues, com base na idéia “Se Deus não existe, tudo é permitido”, proferida por Kirílov em *Os Demônios*, de Dostoievski, escritor admirado pelo dramaturgo.

Na obra, a frase roedora germina em Edgard a falta de escrúpulos que pode dar-lhe um futuro e uma morte melhores que os de seu pai, cujo enterro foi pago pela subscrição dos vizinhos. Na tentativa de escapar da vida miserável que leva, o personagem aceita casar-se com Maria Cecília, filha de seu chefe, que fora estuprada. Werneck, o pai, procura comprar Edgard com um cheque de quantia fabulosa que, se descontado, selará o acordo. O rapaz, no entanto, acaba se apaixonando por Ritinha, moça pobre que afirma trabalhar para sustentar a casa e ajudar a mãe, louca, e as irmãs. Edgard se vê portanto dividido entre o casamento por interesse, mas sem amor, e o amor sem dinheiro.

Na balança dos sentimentos de Edgard, pesam valores e apelos de ambos lados. A favor de Maria Cecília, além do dinheiro e do emprego garantidos, há a pressão materna, as

lembranças da miséria do pai, o apoio do amigo Peixoto, além, é claro, da frase do Otto; quanto a Ritinha, a ingenuidade e a pureza do amor verdadeiro, a simplicidade de hábitos, a afirmação de valores morais/espirituais sobre o que é meramente material. A escolha de Edgard não lida apenas com a substituição de uma figura feminina por outra, ou seja, não se trata de escolher entre Maria Cecília e Ritinha; maior é o desafio de decidir entre ceder aos impulsos baixos do ser humano estimulados pela sociedade ou, ao contrário, afirmar-se individualmente, capaz de pensar e escolher por si os caminhos a seguir, ainda que isso o torne marginal.

Como em *Boca de Ouro*, a alta sociedade é aqui representada por figuras, um tanto caricaturais, emblemáticas da hipocrisia que as corrompe. Werneck, personagem central do grupo, é o pai de família, preocupado com as aparências em relação à filha que, no final, promove em sua casa a orgia que desvirginará as irmãs de Ritinha. O dinheiro tem o poder de tudo comprar: marido para a filha, virgindade para as garotas... Na intimidade do quarto, entretanto, mostra-se infantil diante da esposa que lhe perdoa as falhas de caráter.

Peixoto, amigo de Edgard, assume-se canalha. Foi corrompido pelo ambiente do qual passou a fazer parte ao casar-se com Tereza, irmã de Maria Cecília. Sabe que é traído, conhece de dentro o lado podre da sociedade, mas a falta de escrúpulos já está naturalizada em sua personalidade, de modo que incentiva Edgard a juntar-se ao seu mundo. É Peixoto a serpente que oferece ao amigo a possibilidade de entrar para a família de Werneck, usando como argumento a frase do Otto, que o próprio Edgard lhe ensinara. Seu nome passa a ser parâmetro de cafajeste; quando Edgard diz a Werneck que “não é Peixoto”, ouve, como resposta: “Engano. No Brasil, todo mundo é Peixoto.” (p. 282).

Quanto a Maria Cecília, sua posição de vítima parece distingui-la do ambiente que a cerca. O estupro, o casamento forçado, sua fragilidade aparente não permitem ver antes do terceiro ato que a *bonitinha, mas ordinária* do título é ela mesma. Em primeiro momento, o leitor/espectador pensará em Ritinha, por ela ser prostituta. Mas a revelação de Peixoto no final desmascara Maria Cecília, responsável por armar a própria curra, fantasia alimentada após a leitura de caso semelhante no jornal. Além de denunciar a amante — sabe-se então que Peixoto e Maria Cecília mantinham um caso —, o personagem se redime aqui dos pecados cometidos, salvando Edgard do casamento nada promissor. Ainda, mata a jovem e em seguida se mata, extirpando parte da maldade do mundo.

Ao queimar o cheque, Edgard queima também a frase do Otto e está, enfim, liberto para seguir sua vida ao lado de Ritinha, que já não tem obrigações para com a família. O desfalque na agência dos correios, fato do qual a mãe foi acusada e que precipita a jovem na prostituição, já foi resolvido, bem como a reconstituição da virgindade das irmãs, bancada por Werneck. O romantismo no relacionamento do casal ganha relevo com a afirmação de Ritinha de que “nunca teve prazer com homem nenhum” (p. 325); trata-se, portanto, de um novo começo na vida de ambos.

Bonitinha, mas ordinária é a primeira peça de Nelson a ter um final feliz (a outra será *Anti-Nelson Rodrigues*). Não se pode, no entanto, ler de maneira ingênua o desfecho de Edgard e Ritinha, sem cavalo branco ou castelo. A felicidade reservada para o casal está longe de um conto de fadas, pois não exclui o aspecto realista e, talvez cruel, da vida cotidiana, repleta de necessidades que não se satisfazem com amor. Assim, Edgard diz a Ritinha: “Vamos começar sem um tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia, você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta.” (p. 326). Na dramaturgia de Nelson, o espaço para ilusões é bastante reduzido, grandes desejos são constantemente frustrados pelos desígnios da vida, mas há, como nesta peça, a possibilidade de *ser*, além de modelos ou convenções, algo mais do que a sociedade espera do indivíduo.

Toda nudez será castigada (1965)

HERCULANO (*desesperado*) — Mas é falso! Rigorosamente falso! Todos os meus amigos sabem que eu tenho horror, horror de prostituta. Nunca entrei numa casa de mulheres. Só entrei uma vez. Em solteiro. Eu era rapazinho. Entrei e fugi logo, nunca mais. Entenda! Esse assunto, aliás. Mas compreendeu? Simplesmente, eu não acho a prostituta mulher. Não é mulher! (Rodrigues, 1990, p. 195)

A prostituta Geni não é a única a ser castigada nesta peça de Nelson Rodrigues, cujo título apresenta o vigor de um mandamento universal. Ainda uma vez, a eterna luta entre instintos e razão, tão comum em sua dramaturgia, volta à cena e faz suas vítimas, julgadas e

condenadas pela sociedade e, sobretudo, pelos preconceitos que cada personagem absorveu do meio em que vive.

Em síntese, a peça conta a viuvez de Herculano, curada, após insistência do irmão Patrício, pela redescoberta do sexo com uma prostituta. Porém, o que deveria ser apenas uma aventura ganha intensidade tal que o viúvo se vê envolvido por Geni. A família de Herculano, suas tias e Serginho, o filho, não aceitam as mudanças no comportamento daquele que deveria representar a autoridade moral da família. Serginho descobre o caso do pai, perde o controle, bebe pela primeira vez na vida e acaba arrumando briga num bar. Como consequência, vai preso e, na cadeia, é estuprado por um ladrão boliviano. A paixão de Geni pelo rapaz transforma-se em paixão doentia; Patrício, por sua vez, estimula Serginho a exigir o casamento de Herculano com a prostituta, pois realizada a união, poderá obter contra o pai a máxima vingança: a traição. Então casada, Geni torna-se amante do enteado, mas é por ele logo abandonada. Ao final, sabe-se que Serginho fugiu para o exterior com o ladrão boliviano. Ao tomar conhecimento do fato, Geni, numa atitude desesperada, se suicida, não sem antes deixar uma fita gravada em que conta para Herculano toda a história.

No início da peça, Geni já está morta. O marido chega em casa e, ao perguntar pela esposa, recebe a fita que trará à cena todo o drama em flash-back. Sabendo morta a protagonista, restam ao leitor/espectador as mesmas dúvidas que assolam Herculano: por quê? como? o que teria acontecido? Em primeira instância, a gravação se destina ao personagem, mas não só, pois também o público tomará conhecimento do desenrolar dos fatos a partir dela. Como em *Vestido de Noiva* e *Valsa n.º 6*, encontra-se morta a responsável pela reconstituição da trama mas, diferentemente das peças citadas, em *Toda nudez será castigada* a reconstituição se dá no nível consciente da mente de Geni, pois a fita, dado material, comprova não se tratar aqui de resgate após a morte, e sim enquanto a prostituta ainda estava viva.

Herculano está novamente viúvo. Interessa contar, no entanto, a trajetória percorrida de sua primeira viuvez à segunda, especialmente a partir do encontro com Geni, momento de ruptura que começa a gerar transformações, primeiro sutis, logo decisivas, não só para este personagem, mas para todos aqueles que constituem o núcleo familiar. De luto fechado, em profunda depressão, Herculano não via motivos para viver, quando o

mefistofélico Patrício coloca sobre sua mesa uma foto de Geni nua e uma garrafa de uísque. De ressaca alcoólica e moral, Herculano acorda na casa da prostituta após três dias de prazer sexual, fato renegado, depois relutantemente aceito, enfim desejado.

A descoberta do sexo gera um processo de auto-conhecimento no personagem que, até então, seguia de maneira estrita o código moral imposto e defendido pela família. “Caricatura do amor, vítima do amor, a prostituta é símbolo dos poderes que humilham nosso mundo” (Paz, 1992, p. 180). A quebra por meio da embriaguez e da luxúria, acentuada pelo peso da prostituição, opõe, então, dois Herculanos: um que deseja manter a aparência de chefe de família e outro que quer libertar-se, mas assim fragmentado, nem uma porção, nem outra de seu ser são capazes de satisfazer as exigências que dele se espera. As tias e, em especial, Serginho, de um lado, querem de volta o viúvo recatado, e Geni, do outro, pede Herculano inteiro, homem de família e amante; indigna-se por servir apenas ao amante, sendo claramente escondida pelo Herculano-chefe-de-família:

GENI — Bonito papel!

HERCULANO (*sôfrego*) — Desculpe. Perdão, meu anjo!

GENI — Você me deixa aqui, 40 minutos debaixo de chuva!

HERCULANO (*atarantado*) — Vamos sair daqui, vamos sair daqui.

GENI — E teu carro?

HERCULANO — Deixei lá do outro lado. E vim a pé, pra não chamar atenção.

GENI — Tem medo de tudo!

HERCULANO (*doce*) — Não podemos ser vistos.

GENI (*furiosa*) — Claro! Eu sou uma vagabunda! (Rodrigues, 1989, p. 191)

As tias representam, por sua vez, o estreito código moral da sociedade, numa postura que pode ser considerada antiquada mesmo na época em que a peça foi escrita. Reprimidas sexualmente, abominam tudo o que tenha relação com o prazer e, nesse sentido, transferem para Serginho o repúdio ao sexo. Orgulha-se a tia ao dizer para Geni, após o estupro na prisão: “Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. (...) Meu menino era impotente como um santo” (p. 209). Impotência é santidade, enquanto sexo é pecado, demoníaco.

Para Serginho, a possibilidade do prazer sexual, mais do que negada, simplesmente não existia, até descobrir que o pai mantinha o caso com Geni. Feita a revelação de um

novo padrão de comportamento, antagônico ao seu, o personagem tenta uma primeira fuga no álcool; o estupro justificaria a inclinação homossexual e, nova fuga, o rapaz vai embora com o ladrão boliviano. Ao seduzir Geni, Serginho tem como objetivo vingar-se do pai, a quem culpa não só pelo estupro mas, intimamente, pela descoberta de sua própria homossexualidade.

Prostituta sentimental, Geni apresenta personalidade complexa. Aproxima-se de Herculano por insistência de Patrício, mas logo apaixona-se por ele; o amante vai, aos poucos, perdendo espaço para o filho, novo alvo da paixão desenfreada de Geni; a fuga de Serginho leva-a ao suicídio. Amor? É Geni quem melhor explica o que a move: “O meu amor é pena.” (p. 216). Mais do que pena, talvez, auto-piedade. A personagem, em vários momentos, demonstra inclinação para a morte, daí entranhar-se na família de Herculano, pela qual a vida é constantemente negada (Lins, 1979, p. 146). Matar-se, no final, é o extremo de todo um processo auto-destrutivo, iniciado com a prostituição, depois a idéia de que morreria de câncer, adiante o envolvimento com pai e filho, em curva descendente rumo ao nada.

Quem melhor representa a atmosfera abjeta que opõe, de maneira radical, instintos e razão é Patrício. Degradado financeira e moralmente, não tem escrúpulos em manipular os demais personagens, fazendo-os mentir e confabular intrigas. Sua existência absurda consiste na espera por uma vingança em relação às pessoas que o cercam, de modo que possa sentir-se menos miserável, por saber que já não é o único. Inteligente, estimula os mais baixos instintos de Herculano e Serginho, sem jamais envolver-se emocionalmente em suas dores e frustrações. O suicídio de Geni, em certa medida, coroa o plano de destruição de Herculano, cuidadosamente elaborado por Patrício. Sábato Magaldi, a respeito desse personagem, nota seu “poder excepcional, normalmente associado às figuras demoníacas” e, em relação à raiva que nutre pelo irmão, “insinua-se a imagem de Caim e Abel, modelo ancestral dos ódios fraternos” (Magaldi, 1992, p. 34).

Castigados todos pela nudez, não do corpo, mas da alma, os personagens de *Toda nudez...* traduzem um pessimismo que, vendo apenas a escuridão da vida, buscam esperanças na morte, purificadora, sagrada.

Anti-Nelson Rodrigues (1973)

OSWALDINHO — Você iria amanhã a um apartamento. Eu estaria a sua espera. Você passaria, lá, uma hora, só. E te dou, por uma hora, cinco mil cruzeiros. Um cheque.

JOICE — O que é que o senhor está dizendo?

OSWALDINHO — Cinco mil cruzeiros, por uma hora.

JOICE — O senhor me pagaria como se eu fosse uma prostituta? Eu iria por dinheiro?

OSWALDINHO (*no seu desespero*) — Dez mil cruzeiros! Te dou o cheque, lá.

JOICE — Dr. Oswaldo, desde menina, que eu espero por um amor. Quero que o senhor compreenda. Um amor que continuasse para além da vida e para além da morte. (Rodrigues, 1981a, p. 329)

A peça *Anti-Nelson Rodrigues* incita a curiosidade já a partir do título, que pressupõe uma anti-autobiografia, mas que, na opinião de Sábato Magaldi, “é até mais Nelson Rodrigues que as demais”. O próprio Nelson admitiu que a peça teimava em ser ele, e não anti-ele e acabou por considerar o título um “charme irônico”. Texto repleto de referências diretas à obra do autor, *Anti-Nelson Rodrigues* pode ter sido, de fato e citando ainda uma vez o crítico Sábato Magaldi (1981, p. 32), “um preparo para a anunciada autobiografia em nove atos – o projeto ambicioso que o dramaturgo melancolicamente, não chegou a realizar.”

Anti-Nelson Rodrigues conta a história de um amor puro que deve vencer os obstáculos e enfrentar toda a sorte de perigos para chegar ao “E foram felizes para sempre...”. Não é preciso conhecer a fundo a produção de Nelson Rodrigues para concordar que o título se relaciona de forma coerente com a trama principal da peça. O universo sinistro, mal habitado, altamente pervertido é, mais do que conhecido do público brasileiro, a principal característica do próprio dramaturgo. O final, geralmente trágico, dá lugar aqui à esperança e ao otimismo, concedendo ao amor a chave para transformar o sombrio e a crueldade em beleza.

A história desse amor não é, contudo, exatamente romântica, como também não era a de *Bonitinha*, mas *ordinária*; Oswaldinho, personagem do casal principal, pouco ou nada tem de herói, como este é geralmente concebido. Leva uma vida de prazeres: mulheres e bebida; rouba as jóias da própria mãe; escreve ao pai chamando-lhe “chifrudo” semanalmente há dez anos. É, em suma, um mau-caráter. Eis que um dia apaixona-se por

Joice, religiosa, suburbana, noiva e virgem. Sem escrúpulos, o rapaz, após várias tentativas menos diretas, tenta comprar a moça e surpreende-se ao vê-la rasgar e atirar-lhe no rosto o cheque de trezentos mil cruzeiros; para surpresa final do leitor/espectador, e também do próprio Oswaldinho, Joice o beija e então desce o pano.

O final mais otimista do que em outras peças dá a *Anti-Nelson Rodrigues* a medida que a torna diferente do conjunto teatral do autor; ao mesmo tempo, é seu principal elemento “autobiográfico”, não no estrito sentido de “vida”, mas sim de “filosofia de vida”. Embora suas outras obras não evidenciem, Nelson acreditava no amor — “eterno, porque se acaba não era amor” —, mas sem idealizações; o romantismo só é possível dentro dos limites da realidade. Ainda que seu comportamento sofra uma transformação, Oswaldinho não se torna herói apenas por estar apaixonado, o que seria inverossímil, assim como a aparentemente súbita mudança na personalidade de Joice foi, na verdade, o desnudamento de emoções antes subliminares no espírito da jovem.

Percebe-se em Joice, desde o início, a indiferença em relação ao noivo, de maneira que tanto faz casar-se ou não; por Oswaldinho, ela se mostra mais interessada, voltando ao trabalho mesmo após o assédio que poderia distanciá-los definitivamente. Com o dinheiro e o poder que a posição de chefe lhe confere, Oswaldinho acredita que pode facilmente conquistar tudo o que deseja, sem esforço, pois foi criado neste tipo de ambiente. Joice, por sua vez, tem como parâmetro Salim Simão, homem trabalhador que, sendo pai esmerado, preocupa-se ao extremo em preservar a dignidade da filha.

É forte o contraste entre as famílias dos protagonistas: Joice e o pai, mais a empregada Hele Nice, têm relacionamento de carinho e preocupação mútuos, enquanto Oswaldinho nutre por seus pais apenas raiva e ressentimentos. Tereza, sua mãe, adora-o de maneira doentia, a ponto de humilhar-se constantemente por uma mínima demonstração de afeto; já Gastão demonstra sentir pelo filho um misto de medo e mágoa. Mais uma vez, na obra de Nelson, a alta sociedade é mostrada em seu lado podre, em que as relações são pautadas pelo dinheiro, as aparências importam mais do que a verdade dos sentimentos e apenas na intimidade mostra-se aquilo que a hipocrisia faz questão de esconder. No núcleo suburbano, mesmo a revelação mais terrível é passível de perdão. Assim, quando Salim Simão conta à filha que, na juventude, obrigou as garotas que engravidara a abortar,

somando dezoito abortos, Joice não se incomoda e lhe responde: “Ainda acho o senhor formidável, papai. Mais formidável do que nunca.” (p. 303).

A perfeita comunicabilidade entre Joice e o pai tem seu contraponto, pois, na incomunicabilidade reinante no espaço representado pela casa de Oswaldinho; como apontado acima, o rapaz não se entende bem nem com o pai, nem com a mãe, mas é precisamente no relacionamento entre o casal Tereza e Gastão que se encontram os pontos mais altos e reveladores da falta de comunicação que acaba por isolá-los. Sendo Oswaldinho a única preocupação de Tereza, sua vida perde o sentido quando ele se apaixona. A personagem, no decorrer da peça, vai se distanciando mais e mais de Gastão que, por sua vez, está obcecado por idéias de morte. As conversas entre os dois, na intimidade do quarto, traduzem a solidão individual que os faz submergir na atmosfera doente, estéril do próprio ambiente familiar.

GASTÃO — A pior forma de solidão é a companhia da minha mulher.
A pior forma de solidão é a companhia do meu filho.

TEREZA (*na embriaguez do sono*) — Gastão?

GASTÃO — Eu.

(*Tereza vira-se para o outro lado.*)

GASTÃO — Fui ao Dr. Stans Murad. Fez novo eletro. Está ouvindo?
Tereza?

TEREZA — (*resmunga*)

GASTÃO — O novo eletro tem as mesmas alteraçõezinhas do anterior.

(...)

GASTÃO — E continua a dor no peito, com irradiação para o braço esquerdo. Tereza, acorda, Tereza!

TEREZA (*perdida de sono*) — Que horas são?

GASTÃO — Três da manhã. O Dr. Stans Murad quer que eu faça coronariografia. Eu é que não quero. Se eu tenho que morrer, prefiro morrer sem saber que morro. Quero morrer de repente, tão de repente, no meio de uma frase, de um gesto. Você vai me chorar Tereza, hem, Tereza? (*sacode a mulher*) Tereza!

TEREZA — Fecha essa luz! (Rodrigues, 1981a, p. 304-305)

Única esperança de Gastão: “dinheiro compra até amor verdadeiro. (...) E você e Oswaldo terão pena de mim, porque dinheiro também compra misericórdia”. O pai quer comprar a misericórdia do filho; Tereza, seu amor. Oswaldinho, cuja personalidade é resultado nítido da combinação Gastão/Tereza, também vê no dinheiro a onipotência capaz

de possuir aquilo que deseja, e é então que Joice não se vende, mas a ele se entrega por amor. Vale citar o comentário de Sábato Magaldi:

As personagens Tereza e Gastão testemunham a visão trágica da existência. Para o casal de velhos, não há mais saída. O feroz pessimismo foi dominado, porém, dessa vez, pela promessa de felicidade eterna do casal de jovens. (...) Despida da inverossimilhança das narrativas românticas, a peça *Anti-Nelson Rodrigues* é uma convincente história de amor nacional. (Magaldi, 1992, p. 38)

O “anjo pornográfico” dá lugar ao Cupido nesta peça, em que Nelson se permite fazer várias auto-referências, sendo a mais importante delas a crença pessoal no amor como transgressão máxima do indivíduo a fim de afirmar sua existência.

A serpente (1978)

GUIDA — E o amor?

LÍGIA — Que amor?

GUIDA — O amor de vocês. Nunca, até este dia, você se queixou do seu casamento. Até agora, você não disse uma palavra contra o Décio.

LÍGIA — Um canalha.

GUIDA — Só hoje você descobriu que é um canalha?

LÍGIA — Você fala do nosso amor. Quero que saiba o seguinte. Décio disse, antes de ir embora, que papai é uma múmia, com todos os achaques de múmia. (*violenta*) E, então, eu descobri tudo. Papai é a múmia. Por isso ele podia achar que eu e Décio éramos felicíssimos. Mas você, que não é uma múmia, você tinha obrigação de enxergar a verdade, Guida!

GUIDA — Mas criatura, nós moramos no mesmo apartamento. Uma parede separa as tuas intimidades e as minhas.

LÍGIA — Por isso mesmo. Ouve-se no meu quarto tudo o que acontece no teu. Chega a ser indecente. Ouço os teus gemidos e os de Paulo. Mas você nunca ouviu os meus. Simplesmente porque no meu quarto não há isso. Esse mistério nunca te impressionou? (Rodrigues, 1989, p. 59)

A última peça de Nelson Rodrigues não tem o mesmo vigor das demais, é inclusive mais curta, mas nem por isso menos Nelson Rodrigues. *A serpente* apresenta as marcas do autor, tanto na temática quanto na linguagem. Assim, o tema de duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem, que aparece em segundo plano em *Vestido de Noiva* e *Os sete*

gatinhos, entre outras, constitui aqui a matéria principal. A linguagem sucinta, entrecortada, repleta de hesitações é empregada também nesta obra, de modo a aumentar a tensão existente. Há outros fatores, aliás, que colaboram para o efeito de tensão: a unidade de espaço, a delimitação da trama em torno de apenas três personagens, a unidade de ação. Concentração talvez seja a palavra mais adequada para definir a peça *A Serpente*.

Guida e Lígia são irmãs muito próximas, que sempre dividiram tudo. Os casamentos das duas foram realizados conjuntamente e foram morar, cada uma com seu marido, no mesmo apartamento. Aparentemente, todos viviam felizes, até que a peça começa com uma briga entre Lígia e Décio, que denuncia a falta de entendimento sexual entre o casal. Guida, ao saber que a irmã continua virgem, oferece-lhe uma noite com seu marido, Paulo. A proposta é, de início, recusada tanto por Lígia quanto por Paulo, mas a fatídica noite de amor acontece e principia, então, a disputa das irmãs. Guida passa a sentir ciúmes do relacionamento do marido com sua irmã que, por sua vez, envolve-se mais e mais pelo cunhado. Paulo, resolvido a ficar com Lígia, mata a esposa, atirando-a do apartamento no 12º andar; atormentada pela culpa, a irmã grita, acusando-o pelo assassinato.

O casamento feito de aparências, sem comunicação real entre marido e mulher é denunciado logo nas primeiras cenas. Também a incomunicabilidade entre as irmãs: porque Lígia não reclamava, Guida acreditava que a irmã era feliz com Décio; mais que isso, Guida acreditava que também era feliz com Paulo. Estabelecido o pacto entre as irmãs, porém, as máscaras se esfacelam, e vem à tona desejos reprimidos, separando aquelas que antes formavam um mesmo ser; na verdade, o fato de dividirem tudo que as unia de maneira tão intensa é também o que provocará a rivalidade e, no final, a morte de Guida.

O ambiente claustrofóbico do apartamento torna ainda mais tenso o drama, pois as irmãs são obrigadas a conviver ali, compartilhando o espaço que servira outrora para aproximá-las, transformado repentinamente na arena da disputa. Há algumas cenas que acontecem fora do apartamento, como os furtivos encontros entre Lígia e Paulo e a realização sexual de Décio com a Crioula; contudo, o apartamento é o espaço primordial nesta peça e elemento decisivo no desenrolar da história.

Diferente de outras peças, *A Serpente* não apresenta diálogos a respeito de outros temas que não o essencial. Assim, tudo gira em torno do triângulo formado por Paulo e as duas irmãs; mais especificamente, sobre as relações de desejo que o microcosmo propicia.

Sexo, e não amor, como bem nota o crítico Sábato Magaldi. Em sua última peça, Nelson retrata a fundo o paradoxo realização/frustração sexual, e a supremacia do puramente carnal sobre o amor é condenada. Guida morre; Lígia deverá remoer sua culpa; Paulo é acusado pela amante aos gritos, de assassinato; Décio supera a impotência sexual, mas não consegue reconquistar Lígia.

Separados por desejos que, negados, poderiam manter as aparências, os personagens de *A Serpente* optam pela precipitação no abismo ao confessar, sem pudores, suas obsessões mais íntimas. O desfecho de Guida, empurrada pela janela do apartamento, representa simbolicamente o desfecho dos demais: sua queda até a mais profunda degradação moral.

Última peça do dramaturgo, *A Serpente* não consta entre as melhores, mas encerra dignamente a carreira de Nelson Rodrigues. Estão aí presentes seus temas habituais, as obsessões, o desnudamento do ser humano, o retrato de uma sociedade; também a concisão, a linguagem, enfim, todos os elementos fizeram dele o autor do teatro brasileiro moderno. Já sem forças, com a saúde debilitada, recém saído do trauma de ver o filho preso, não se podia exigir que Nelson tivesse o fôlego que desprendeu em *Vestido de Noiva*, por exemplo. Mesmo, não era necessário. Sua contribuição já estava dada e um novo tipo de dramaturgia começava a se firmar: o teatro de vanguarda, mais harmonizado com as circunstâncias políticas e sociais da época. Se à *Serpente* falta o brilho do autor, por outro lado é a reafirmação da passagem marcante de sua estrela pelo território literário brasileiro.

O beijo no asfalto (1960), “tragédia da incomunicabilidade”

No trânsito caótico do Rio de Janeiro, uma cena atípica: um homem beija outro, vítima de um atropelamento. Este é o mote da peça, e o motivo pelo qual Arandir, protagonista do drama, vê sua vida transformada em pesadelo. O leitor ou espectador acompanha sua saga, pode mesmo se indignar com o comportamento indigno das personagens, mas, peça terminada, não pode afirmar nem que sim, “Arandir é culpado”, nem que não, “Arandir é uma vítima inocente”. Isto porque o beijo no asfalto aconteceu antes do início da peça e não é facultado ao leitor observar com seus próprios olhos o que, de fato, ocorreu.

Quando a peça começa, o que se pode ler/ver é um flagrante da falta de escrúpulos das instituições “polícia” e “jornalismo”. Como uma espécie de prólogo, a cena inicial apresenta os antagonistas de Arandir, o delegado Cunha e o repórter Amado Ribeiro que, após uma discussão, decidem unir-se para se promover a partir do beijo no asfalto, do qual Amado foi testemunha. O motivo da discussão entre os futuros comparsas, mencionado tão de passagem, é que Amado Ribeiro havia divulgado em seu jornal que Cunha era o responsável pelo aborto de uma mulher, causado por um suposto chute na barriga que, como alega o delegado, não passara de um tabefe. O superior de Cunha chamara-lhe a atenção e, por isso, o delegado estava furioso com o repórter. Ao saber da possibilidade de se redimir diante da população e, sobretudo diante do chefe, Cunha se interessa pela repercussão do beijo no asfalto e se une a Amado, que quer “vender jornal pra burro”, numa risada única, significativa do intento comum.

Na seqüência, tem-se a primeira transição espacial da peça. Os personagens se encontram na casa em que Arandir mora com a esposa Selminha e a cunhada Dália. Em cena, Selminha e seu pai Aprígio, que afirma e reafirma estar com pressa, pois o táxi o aguarda. No entanto, a conversa se estende por seis páginas e um dos motivos para a demora é o descompasso de interesses que rege os diálogos. Aprígio diz logo no início que só está ali para dar um recado de Arandir, mas Selminha parece não ouvir o que o pai lhe diz, estando mais preocupada em fazê-lo entrar ou em servir algo para ele comer. Por fim, Aprígio consegue avisar que Arandir está na delegacia e conta à filha sobre o beijo no asfalto, ao que ela protesta veemente.

De volta à delegacia, enfim encontramos Arandir, mas sua situação não é das melhores: trata-se do interrogatório feito por Cunha e Amado sobre o beijo, que envolve uma pressão psicológica não suportada por Arandir, nervoso e com medo, “nem ele sabe de quê”, segundo indica a rubrica.

Na casa de Selminha, ela e a irmã conversam sobre o possível amor incestuoso de Aprígio pela filha mais velha quando, exausto, Arandir chega e segue mais uma rodada de perguntas e explicações. Alternando seu humor entre a ira e a cólera, Arandir, por fim, está prestes a contar o que aconteceu, mas a cena, e com ela o primeiro ato, termina em reticências: “Toda a cidade estava ali, espiando. E viu quando eu ...”. A ambigüidade deverá durar pelo menos o tempo do intervalo até que se inicie o segundo ato...

Selminha e Dália discutem porque esta quer ir embora da casa da irmã, mas a conversa é interrompida por D. Matilde, personagem que faz única aparição nesta cena, para revelar a manchete do jornal *Última Hora*. O título, sugestivo, é “O beijo no asfalto”. D. Matilde, entre concordar com o que leu no jornal e, por outro lado, falsamente consolar Selminha, instaura a dúvida no espírito desta, enquanto Dália se mostra mais enfática na defesa de Arandir.

A cena seguinte sai do ambiente familiar para focalizar Arandir no que deveria ser um dia normal de trabalho no escritório, não fosse pela matéria do jornal. Os colegas o interpelam com piadas e comentários jocosos, ao que Arandir, primeiro, parece não compreender, mas depois tenta defender-se, chegando mesmo à ameaça de “partir a cara” de Werneck, seu chefe. A cena é cortada justamente no momento em que ambos partiriam para a briga.

Novamente na casa de Selminha, ela e o pai conversam sobre o jornal e Aprígio reafirma a história do beijo. Como para preservar a honra de seu marido, e também a sua, Selminha lança a dúvida a respeito da natureza verdadeira dos sentimentos do pai para com ela própria, afirmando que a calúnia contra Arandir se funda em ciúme amoroso do pai. A cena termina com Aprígio a esboçar uma carícia na cabeça de Selminha, gesto acompanhado das palavras: “eu amo alguém”.

O quadro seguinte mostra mais uma vez Amado Ribeiro em ação, desta vez no velório do atropelado. Em conversa particular com a viúva, tenta convencê-la de que o marido era mesmo homossexual, que mantinha um caso com Arandir, usando para tal um argumento bastante forte: a viúva teria um amante. Além da evidente chantagem com a viúva, o repórter demonstra a todo tempo o quão grosseiro é, ameaçando mesmo bater na mulher e, numa total falta de respeito ao morto e aos demais, atrasa o enterro, sendo que o morto “já tem mau cheiro”.

De volta à casa de Selminha, marido e mulher estão no quarto, em conversa tensa a respeito da mudança que a reportagem do jornal operou em suas vidas em apenas um dia. Selminha conta que passou por apuros com telefonemas, trotes ofensivos. Arandir conta a Selminha os fatos ocorridos no escritório, a briga com Werneck, que, fica-se sabendo então, acabou na falta de reação de Arandir e sua demissão. A esposa fica furiosa, tenta esclarecer a história do beijo. O mal-estar da situação começa a afetar o relacionamento do casal.

Arandir confirma, enfim, que beijou o atropelado, porque este, já morrendo, pediu-lhe o beijo. Selminha foge então do marido; já não deseja beijá-lo, nem mesmo consegue dizer que o ama. Dália chega, avisando que não vai mais embora. Quando toca a campainha e ela vai atender, o pânico toma conta do casal: é a polícia. E assim termina o segundo ato, mantendo o suspense para a terceira e última parte.

Abre-se a continuação da peça com uma cena de forte carga dramática: numa casa, que não é a delegacia, Amado e Cunha interrogam Selminha, com requintes de tortura, tanto física quanto moral. Apresentam-lhe a viúva do atropelado, que confirma o caso homossexual entre Arandir e o morto e chega mesmo a afirmar que viu os dois tomando banho juntos. Selminha resiste, reage, chega a proclamar em altíssima voz a masculinidade do marido, mesmo a frequência sexual do casal (“Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas, e até de 15 em 15 dias. Mas meu marido é todo dia! Todo dia! Todo dia!”). A violência de Amado e Cunha, após a reação de Selminha, torna-se ainda mais evidente; esse quadro termina com uma ameaça, a promessa de uma tortura sexual: “AMADO (*interpondo-se*) — Espera! Calma! (*para Selminha, feroz*) Tira a roupa! Fica nua. Tira tudo!”.

Logo na seqüência, descobre-se no diálogo entre Dália e Aprígio que Selminha foi presa. De um lado, Dália quer defender Arandir; o pai, no entanto, reafirma a culpa do genro. Então a filha o acusa de amar Selminha, com “amor de homem para mulher”. Aprígio reage de maneira estranha que, como indica a rubrica, “ninguém entende”. Sua postura em relação à acusação que lhe foi feita é, realmente, atípica, pois, ao invés de defender-se, começa a rir, e fica entre o riso e a ferocidade, enquanto Dália chora.

Em mais uma transição, o foco está, em seguida, no quarto de Amado Ribeiro; este encontra-se bêbado e ainda mais boçal do que em suas aparições anteriores, veja-se a menção ao aborto da arrumadeira com talo de mamona. Não se sabe o que Aprígio foi fazer lá, e, ao final de um diálogo tenso e obscuro, permanece a incógnita. Amado, por sua vez, assume a falta de honestidade e se envaidece mesmo da canalhice que é sua marca mais forte. Aprígio vai embora, deixando o repórter falando sozinho.

Na casa de Selminha, Dália tenta convencer a irmã a encontrar Arandir, que se refugiou num quarto de hotel “ordinário” e espera que a esposa vá ter com ele. Selminha começa a dar mostras de cansaço, alude à humilhação que sofreu e já não parece acreditar

tanto em Arandir, tem mesmo nojo da idéia de beijá-lo, pois “o beijo do meu marido ainda tem a saliva de outro homem!”.

Arandir está no quarto de hotel, mas em lugar de Selminha, é Dália quem aparece para juntar-se ao cunhado. “Entre o desespero e a esperança”, como indica a rubrica, Arandir parece não acreditar que foi abandonado pela esposa. Por sua vez, Dália mostra-se muito solidária e apaixonada, oferece-se ao cunhado e diz estar disposta a ficar com ele, pois não tem nojo de beijá-lo. Arandir, semiconsciente, reafirma acreditar na pureza de seu gesto para com o atropelado. Dália diz que o ama e aceita o beijo, mas, quando Arandir quase cedia, vem a pergunta que mostra o quão sozinho ele está: “DÁLIA (*macia, insidiosa, com uma leve, muito leve malignidade*) — Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde: — Você o amava?”.

Arandir expulsa Dália, enquanto Aprígio entra e também manda a filha sair. Prepara-se o desfecho com uma conversa entre os dois. Aprígio acusa, enquanto Arandir se defende, quanto ao homossexualismo. Arandir ataca, por sua vez, o sogro, voltando ao tema do amor incestuoso que Aprígio sentiria por Selminha, ao que Aprígio, por fim, desvenda seu grande mistério: na verdade, sentia ciúme era de Arandir, por quem nutria um amor homossexual. Ao mesmo tempo em que declara seu amor, Aprígio mata Arandir, e só então pronuncia seu nome:

APRÍGIO — Arandir! (*mais forte*) Arandir! (*um último canto*)
Arandir!
Cai a luz, em resistência, sobre o cadáver de Arandir. Trevas.
Fim do terceiro e último ato.

Catarse ou pessimismo? Esta é uma das muitas dualidades que parecem rondar a obra de Nelson Rodrigues. Em *O beijo no asfalto* não seria diferente. De um lado, um desfile de comportamentos monstruosos que, vistos em cena ou lidos, poderiam concentrar em si possíveis arroubos de natureza semelhante por parte do público. Por outro lado, e este parece mais provável, Nelson utiliza-se do aniquilamento de um ser, retratado em sua peça, para representar a descrença na humanidade como um todo.

Outras oposições se apresentam ainda: de um lado, Arandir, um herói massacrado pelo outro lado, uma conspiração sórdida entre todos os demais personagens da peça. A favor de Arandir, sua porção emocional, sua vontade; contra, o racional, o calculado. Se

Arandir é ingênuo, seus companheiros de cena devem ser maliciosos; se Arandir é inocente, todo o resto do mundo é culpado.

A descrença no ser humano é latejante nesta “tragédia carioca”, como assim a qualificou seu autor. Passa-se no Rio de Janeiro, demonstrando sintonia com seu ambiente (e sua época), daí carioca; quanto à tragédia, pode-se pensar na árdua trajetória do herói em busca de um ideal, aniquilado por forças opostas. Mas é preciso atentar para o fato de que tanto o herói quanto o ideal por ele perseguido na modernidade sofreram modificações determinantes em relação à tragédia clássica. O herói da modernidade é o anti-herói; seu ideal elevado é mais pessoal do que coletivo. Só a partir dessas transformações é que se torna possível identificar Arandir como herói desta tragédia.

Arandir se distancia do modelo de herói na medida em que seu ideal é defender a pureza do beijo que deu na boca de outro homem, objetivo bastante pessoal e contraventor, numa época em que o homossexualismo era mais discriminado do que ainda é nos tempos atuais. Quando viu o atropelado e deu o beijo, estava indo ao banco pegar dinheiro para o aborto de Selminha, o que não é propriamente uma atitude digna, pensando nos valores tradicionais que regem a humanidade. Junte-se a isso a motivação para o aborto, “Meu marido acha que gravidez estraga a lua-de-mel”, diz Selminha. Não se trata aqui da questão polêmica acerca do aborto, mas do indício de anti-heroísmo de Arandir. No Rio de Janeiro de 1960, tanto o aborto quanto o homossexualismo não se identificam com a nobreza que se espera do herói.

A partir do caso do beijo, Arandir é o protagonista que concentra todas as características de perfeita vítima: cometeu um ato com aparente ingenuidade e sua melhor e mais pura intenção foi manipulada de modo a fazer dele o réu já condenado de antemão. Tem apoio de apenas duas pessoas, a esposa e a cunhada, mas, no final, vê-se abandonado mesmo por elas. Sofre gozações, perseguição, é humilhado pela polícia, pela imprensa; a vizinha sintetiza o coro no âmbito popular; no escritório, pelos colegas de trabalho e Werneck, seu chefe. Perde o emprego e o lar, tendo que refugiar-se num hotel ordinário. Morre abandonado, assassinado pelo próprio sogro, enrolado no jornal que arruinou sua vida.

O processo de isolamento de Arandir se dá aos poucos, o que pode ser demonstrado pela alternância dos espaços onde se desenrola a ação. A casa do protagonista é o espaço

primordial da peça e o primeiro ato se divide entre ele e a delegacia. No segundo ato, surge o escritório onde Arandir trabalha; no terceiro, a casa onde se dá o interrogatório de Selminha e, por fim, o hotel ordinário. É significativo que o desfecho de Arandir aconteça num quarto de hotel; após o beijo, seu trânsito pelos espaços sociais da normalidade lhe é veladamente proibido. Primeiro no escritório, depois na própria casa, sua presença causa incômodo, estranheza, pois já não é aceito pela sociedade. Resta-lhe a impessoalidade, ou falta de personalidade?, do hotel, onde, embrulhado no fatídico jornal, terminará sua saga.

Para Octávio Paz (1992), a solidão se relaciona à nostalgia de um tempo-espaço particular, simbólico da felicidade — e da cumplicidade — perdida pelo ser humano ao nascer. Sob esta ótica, o caminho percorrido por Arandir desde o beijo, saltando de um espaço para o outro até chegar aonde se dará seu fim, retoma a solidão primeira que constitui seu próprio nascimento. Perdido o vínculo com a mãe e, com o passar dos anos, com a sociedade em geral, é chegado o momento da ruptura espacial maior que o fará encontrar, então, a solidão da morte. O “tempo mítico” a que alude Paz, vivido por pelo protagonista da peça, consiste na exaustiva presentificação do beijo no asfalto, de modo que o fato, ocorrido no passado, transforma-se em eterno presente para o herói. Mesmo o jornal, que segue, por princípio, o “tempo cronométrico”, trata de evocar o fato passado a fim de vencer (e vender) sua efemeridade.

Terá sido de fato o jornal o responsável pela tragédia de Arandir? Se ele tivesse reagido, fazendo valer sua verdade, se tivesse brigado contra os que o humilharam, não poderia ser diferente seu destino? Mas Nelson já inicia a peça com uma lacuna: o que, de fato, aconteceu. A reação defensiva de Arandir não é só defesa: é fuga; sua falta de atitude o condena mais do que a opinião dos outros; o fato de calar faz de Arandir um réu confesso. Em parte, Arandir não pode se defender por não saber ao certo do que é acusado; por outro lado, sentindo a tensão de ser pressionado, dá mostras de um desequilíbrio que não condiz com isenção de culpa.

A ambigüidade de interpretações possíveis não se resolve. Nelson, altamente moderno em sua dramaturgia, incorporou também nesta peça a dúvida como fio condutor. Há dúvidas que se resolvem, como em relação à homossexualidade de Aprígio, mas a lacuna no ponto central do drama, o “beijo no asfalto”, torna-o um drama aberto, que pode condenar Arandir ou absolvê-lo em seu julgamento.

O caso do beijo é, com efeito, o desencadeador da tragédia, mas não o elemento trágico em si. Mote tanto da peça quanto do drama de Arandir, o beijo é o estopim para a revelação da verdadeira condição do homem, a de ser solitário. Serve como artifício ou justificativa para Nelson explorar o conchavo sórdido entre instituições que deveriam ser idôneas, além de demonstrar a voz solitária emergente da massa manipulada. No drama, o caso do beijo tanto impulsiona a ambição de Amado Ribeiro quanto deflagra o homossexualismo de Aprígio, a alienação de Selminha e a paixão semi-incestuosa de Dália.

Ao mesmo tempo ponto central e tangencial, o beijo no asfalto é o protagonista oculto da peça, no tempo *antes* e no espaço *fora* da mesma. Justamente sua lacuna mantém a dúvida, ao passo que sua existência no âmbito ficcional preenche as certezas e verdades defendidas pelos personagens. Deflagrador de imoralidade no olhar de Amado, e consequentemente de todos por ele manipulados, ou de pureza para Arandir, o beijo dado ao atropelado é metafórico da condição humana e desencadeador de interpretações distintas, mesmo opostas, acerca do fato, o que dá a medida de sua ambivalência.

As hesitações, os subentendidos próprios da linguagem cotidiana são elementos que marcam outras produções de Nelson, e que nesta peça têm importância fundamental. É pela palavra que se dá a tragédia de Arandir, especialmente de como ela foi manipulada por seus antagonistas. Assim, o beijo no asfalto, em si, importa muito pouco; mais valem as interpretações que dele se faz. Fatos incriminatórios de um passado inexistente podem ser fabricados por meio da linguagem e ficcionaliza-se, desse modo, o banho que Arandir teria tomado junto com o morto, segundo a viúva.

Sem fugir ao seu estilo, Nelson lança mão de alguns recursos a fim de aumentar a tensão entre o herói e o mundo, denunciada pela inutilidade da linguagem daquele frente à crueza deste, que não deseja compreendê-lo. Na conversa com a esposa, ainda no primeiro ato, Arandir sabe que não adiantaria explicar a Selminha, tampouco a Dália, o real estado de suas emoções; sem clareza em suas convicções, emite um emaranhado de frases entrecortadas que, ao invés de esclarecer a situação, acabam por acentuar-lhe a culpa:

ARANDIR (*fremente*) — Dália, a Polícia pensa. Ainda está pensando. E não se convence, Dália. Pensa que eu conhecia o rapaz. (...) O rapaz estava morrendo. Morrendo junto ao meio-fio. Mas ainda teve voz para pedir um beijo. Agonizava pedindo um beijo. Na polícia, o repórter

disse que era hora de muito movimento. Toda a cidade estava ali, espiando. E viu quando eu... (Rodrigues, 1990, p. 109-110)

Arandir hesita, exalta-se, repete e intensifica o pedido do beijo. Sua atitude, as voltas que dá até chegar ao beijo, ou seja, o próprio modo de se expressar acentua a culpa que sente pela transgressão. Do mesmo modo, já incerta em relação à inocência do marido, Selminha também revela por meio da linguagem cortada as dúvidas que começam a romper em seu espírito: “Aliás, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas! E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha. (...) [Arandir] casou-se tão virgem como eu (...)”. É no avesso da comunicação, forjada ou espontaneamente, que a dúvida central da peça tem sua maior força, o eixo mesmo que sustentará a oposição entre o indivíduo e a sociedade.

A tendência que melhor se delineia no drama é a da absolvição de Arandir. Isto porque a construção das personalidades dos antagonistas é tão expressiva de seu mau-caratismo que eles passam por nossos olhos sob um véu de asco e repulsa. A primeira menção que se faz ao beijo já está impregnada pelo ambiente desagradável da delegacia e da discussão entre o repórter e o delegado. Os diálogos aqui, mais do que estabelecer a comunicação entre os personagens, funcionam como elementos de caricatura dos mesmos. Como se a quarta parede tivesse sido quebrada, o leitor/espectador tem acesso à confabulação dos antagonistas, à sua sordidez, e os objetivos de cada um com a repercussão do beijo, segredados no drama, não o são na cena, já que está é aberta à observação do público.

Personagem de extrema importância na peça, Amado Ribeiro tem consistência de “mandante” do acordo para manipular o caso do beijo. O repórter é quem primeiro propõe o acordo ao delegado Cunha, ressaltando as possibilidades, para cada um, do sucesso resultante da empreitada. Também nos interrogatórios, que costumam caber à polícia, é Amado quem toma a palavra, no geral de modo violento, às vezes insidioso, sempre demonstrando como seus objetivos pessoais são bem definidos. Na cena com Aprígio em seu quarto, o repórter revela, com honestidade e embriaguez, justamente sua falta de honestidade.

É dos vilões mais contundentes da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Sua falta de escrúpulos faz pensar em outra formulação do autor, “O mineiro só é solidário no câncer”. Assim como o Peixoto de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, Amado Ribeiro

parece desde o início demonstrar sua falta de caráter. A frase, atribuída a Otto na peça que leva seu nome — é a própria essência da peça —, pode definir a filosofia de ambos personagens, em (con)textos diferentes. Variante de “Se Deus não existe, eu sou deus”, de Dostoiévski em *Os Demônios*, como ressalta Magaldi no prefácio ao teatro completo de Nelson Rodrigues (1990), a máxima também poderia justificar o comportamento do repórter sem escrúpulos que, em seu egoísmo, idealiza uma farsa para alcançar um objetivo não só material, mas ligado diretamente a sua vaidade.

Consciente de sua miséria moral, Amado Ribeiro parece não ter ilusões com relação à vida, nem ideais de felicidade, exceto pelo desejo de ser reconhecido a partir do caso de Arandir. A ambição de seu orgulho enquanto jornalista, no entanto, é frustrada desde o início, pois a profissão está ligada de maneira fatal à efemeridade. Enquanto é possível, no entanto, manter a notícia em efervescência, Amado Ribeiro tem um objetivo; sozinho em sua casa, refugia-se em sua insignificância e no álcool, para recomeçar incessantemente a cada novo dia, ou novo “furo”.

A consciência é o fator que diferencia Amado dos demais personagens da peça. Não só acredita, mas sabe que a vida não tem sentido, que existe um caos, mas que é preciso, e pode ser prazeroso, continuar a viver. Duas ausências se unem em Amado: a de sentido e a de escrúpulo; assim o personagem se constrói pela consciência do inexistente. Não há código moral para reprimi-lo (por exemplo, não é casado, nem tem família) e sua marginalidade é não apenas justificada, mas incentivada pela profissão que exerce.

Ao esbravejar sua falta de honestidade, Amado traduz a prisão a que está condenado, a saber, uma vida sem sentido, mas real. No avesso da impossível transcendência, está o homem que vive de acordo ou contra as leis dos homens, potencializando a vontade, pessoal e imediata, acima da contenção que promete felicidade vindoura. A satisfação que o repórter deseja para si é menos efêmera, mas tão imediata quanto uma manchete de jornal; trabalhou — a seu modo, é verdade — para conquistar seu objetivo, e aguarda, embriagado de álcool e auto-valorização (tanto positiva quanto negativa), receber o prêmio devido.

Quanto a Cunha, percebe-se desde o início sua instabilidade emocional. Toda a raiva que sentia por Amado no início da peça se desfaz diante da proposta de reabilitação que este lhe apresenta. Um tipo bastante caricatural, mas que se assemelha à realidade dos

espaços policiais, o delegado é um coronel no Rio de Janeiro. Sua postura, sempre prezando por mostrar sua virilidade, garantida e reforçada pelo posto de delegado, é de violência e desleixo. Não tem a malícia de Amado, nem sua esperteza, mas cumpre o papel de coadjuvante na dupla, tendo como principal qualidade a força do distintivo de delegado.

Representativo do homem de sua época, Cunha encarna também a figura do pai, cuja autoridade se confunde com violência na sociedade machista de então. A função que Aprígio cumpre mal, Cunha desempenha com a firmeza do típico patriarca do início do século.

A união dos antagonistas se dá, pois, por complementaridade: Cunha tem a seu favor, a força e a autoridade da polícia, enquanto Amado, a esperteza e a manipulação de fatos por meio de palavras, condizentes com a profissão de jornalista. Traça-se assim a caricatura das instituições “polícia” e “jornalismo”, ressaltando o lado negativo da força e da inteligência.

Selminha, por sua vez, é descrita, na rubrica que antecede a primeira aparição em cena, como “a imagem fina, frágil de uma moça, de intensa feminilidade”; Selminha seria mais uma Bovary suburbana, não fosse por sua falta de desejos pessoais. Ao menos, não demonstra querer mais do que ser boa dona de casa, como quando implora ao pai que coma do jantar que fez. Defende, inclusive, a honra de ser suburbana, não admitindo a humilhação de Arandir pelo chefe; furiosa, pede ao marido que vá ao escritório no dia seguinte para lhe “quebrar a cara”.

O ponto em que demonstra mais personalidade é no interrogatório feito por Cunha e Amado, que a humilha, ofende, ameaça. A reação de Selminha espanta pela ruptura com relação à linearidade demonstrada até então; quando atacada, reage como animal, gritando a plenos pulmões que é feliz e realizada sexualmente. Além da polêmica do tema, existe a “imagem fina, frágil de uma moça”, tal como descrita no início, que contrasta com a selvageria da atitude.

Quanto à Dália, “cuja graça leve parece esconder uma alma profunda”, esta se apresenta sempre com os arroubos próprios da adolescência: primeiro, decide ir embora da casa da irmã, mas ao saber do drama de Arandir, resolve ficar; sua paixão pelo cunhado é bastante explícita, tendo chegado mesmo a confessá-la indiretamente a Selminha: “SELMINHA (*radiante*) — (Dália) disse que se eu morresse, ela se casaria com Arandir!”

Dália, no entanto nega, chora, envergonha-se, mas quando, no último ato, vê a possibilidade de conquistar Arandir, não se priva de dizer que Selminha não o ama e ainda dá-lhe um beijo.

A disputa de duas irmãs pelo mesmo homem não é inédita na dramaturgia de Nelson, tendo sido enfocada pela primeira vez em *Vestido de noiva*; depois em *Os sete gatinhos* e, por fim, com maior intensidade, em *A serpente*. Mas em *O beijo no asfalto*, não há propriamente uma disputa, já que Selminha acha graça da idéia de Dália (de se casar com Arandir), ao passo que Dália só se declara ao cunhado quando a irmã já o abandonou.

Por outro lado, mais determinante no desenrolar dos fatos, está o amor de Aprígio por Arandir. Além das filhas desejarem o mesmo homem, também o pai nutre inconfessável sentimento por ele, só revelado no desfecho do drama. Até então, todos os indícios apontam para um possível amor incestuoso de Aprígio por Selminha, ao qual alude Dália em conversa com a irmã ainda no primeiro ato. Depois, a própria Selminha insinua em diálogo com Aprígio que ele tem ciúmes de seu casamento com Arandir. No terceiro ato, é Dália quem, de maneira direta desta vez, pergunta ao pai sobre a natureza de seus sentimentos por Selminha, afirmando, “lenta e má”, que “o senhor não gosta de Selminha como pai”.

A sucessão de pistas falsas, essa insistência de Nelson em reforçar a suspeita em alvo errado para, numa reviravolta, revelar a verdade, é um procedimento que pode ser considerado melodramático. De fato, nada em Aprígio indica sua orientação homossexual e a reação ao caso do beijo no asfalto está mais próxima da defesa da honra da filha, exercendo o papel de pai zeloso. Ao revelar sua homossexualidade e a paixão pelo genro, Aprígio pode enfim se libertar do segredo que parecia sufocar-lhe, mas é-lhe necessário matar o objeto de seu amor, já que não poderia realizar-se com ele.

Arandir, alvo dos amores e ódios das demais personagens, não demonstra sentir, ele próprio, tais paixões. Gosta da esposa, sim; sente atração por Dália quando a vê tomando banho; enfrenta o chefe para se defender. Contudo, tem a convicção de que o beijo dado ao moribundo é o único ato verdadeiro em toda a sua vida.

ARANDIR (*numa alucinação*) — Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: — diz a Selminha. (*Violento*) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália,

escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (*Furioso*) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*Grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (Rodrigues, 1990, p. 149)

Antes, tudo eram aparências, falsidades sem conteúdo real, pessoal, mas a consciência do absurdo da existência que levava até então só aparece em contraponto com a verdade fatal que o beijo revela. O momento de ruptura, motivado por uma circunstância, logo não intencional, liberta no personagem a essência do ser individual.

No romance *O Estrangeiro*, de Albert Camus, o assassinato na praia, motivado pelo calor, marca a ruptura na vida de Meursault e o início de seu processo autoconstrutivo. Na peça de Nelson, Arandir não mata: ao contrário, consola com o beijo quem está prestes a morrer. O que os aproxima, portanto, não é o ato cometido, mas as conseqüências do mesmo na construção de suas individualidades. Tanto Meursault quanto Arandir são condenados por suas transgressões, mas entre o momento de ruptura e o juízo final, desperta-se-lhes a consciência de existir que, embora não possa salvá-los da morte, modifica a concepção do que foi e, sobretudo, deveria ser a vida.

Aliás, a consciência despertada em Arandir do absurdo da existência transforma sua morte final em fato de menor importância, por ser igualmente absurdo (Fraga, 1998, p. 161). Se a vida não tem sentido, tampouco a morte terá. De um dia para o outro, o herói passou a conhecer a essência vil do ser humano, o lado torpe até mesmo das pessoas que o cercavam; abandonado por todos, sozinho no mundo caótico onde só há aparências, a morte perde para ele a conotação de tragédia final. Trata-se, antes, de sacrifício a que, por covardia ou coragem, Arandir se entrega, representativo do mártir em busca da transcendência maior.

Suas reflexões remetem ao ato cometido, e não ao que está prestes a cometer quando, na conversa com Dália, o personagem afirma que, no momento do beijo, “foi bom”. Ignora, talvez, o quanto essa afirmação o aproxima da morte, uma vez que sua bondade não sobreviverá ao mundo; Arandir deverá purgar, por assim dizer, a morte desonrosa, embrulhado no jornal infame pelas mãos do sogro pederasta: só então estará livre para ser bom. Tal possibilidade lhe foi negada na terra e é preciso encontrar o tempo-

espaço propício que acolha Arandir, sem mistificações. Mais uma vez acusado, agora pelo sogro, de homossexualismo e assassinato, o protagonista defende-se, alegando que “Deus sabe.” Arandir existe e Deus existe, partes de uma mesma força de bondade e amor num universo de incompreensão, eis sua verdade; quando Arandir diz “me senti quase.”, e não complementa o raciocínio, pode-se pensar que gostaria de dizer: “me senti quase Deus”. Retoma-se, subliminarmente, o conceito dostoiévskiano “Se Deus não existe, eu sou deus”, tão apreciado por Nelson Rodrigues.

Os instintos mais nobres de que fora capaz em toda a sua vida não o impediram, no entanto, de calar, aceitando as injustiças, as acusações a ele dirigidas. Arandir também não foi capaz de salvar a esposa do estupro e da humilhação impostos por seus algozes, pois estava, naquele momento, escondido, enquanto Selminha ainda tentava defendê-lo. Falta a Arandir a coragem dos heróis, bem como a firmeza de suas convicções. Proclama a beleza do beijo no asfalto apenas para Dália, pois sabe contar com seu apoio, motivado pelo amor da jovem. Aos outros, nega ou omite, ao invés de afirmar, porque ele próprio chega a duvidar da essência de seu ato.

“Eu não me arrependo!”, Arandir repete para Dália e para si mesmo, como o Bérenger de *O Rinoceronte*, quando este diz, no final da peça, “Eu não capitulo!”. Tanto um quanto o outro provaram a solidão à qual foram condenados por não se adequarem ao que a sociedade exigia deles, e é verossímil (e aceitável) que tenham duvidado de suas convicções, pois a solidão configura-se-lhes a prova amarga da verdade denunciada por seu heroísmo. Em *O beijo no asfalto*, a rinocerite (Magaldi, 1992, p. 17) consiste na massificação de idéias que contamina até mesmo as pessoas mais próximas de Arandir; na hipocrisia de um universo regido por aparências de normalidade; na negação, enfim, do ser individual.

No momento do primeiro interrogatório, Arandir ainda não sabe do que é acusado e, mesmo depois, no final da peça, o caráter do crime pelo qual é condenado permanece nebuloso, artificial. Joseph K..., personagem de *O Processo* de Kafka, também é submetido a estranho julgamento, sem conhecer as razões para tal. Reage, no entanto, conforme códigos pessoais de justiça e, no final, morre, sem saber, e sem que o leitor saiba, os motivos de sua condenação. Como ponto comum entre os personagens está o absurdo que os envolve, de modo a criar entre o ser e o mundo um abismo de incompreensão,

transponível em *O Beijo...* apenas pela possibilidade de transcendência anunciada pela morte. Na obra de Kafka, nem mesmo essa mínima chance é oferecida ao herói.

Na fortuna crítica a respeito da peça, ressalta-se o estudo de Bárbara Heliodora, que aproxima *O beijo no asfalto*, em alguns pontos, da obra de Kafka:

(...) há semelhanças entre Joseph K... e Arandir, pois em ambos se preserva a consciência da inocência, em ambos há a revolta impotente contra a força que os destrói ou contra a qual não se pode lutar porque não se pode sequer chegar a identificar os responsáveis últimos pela situação, sendo que os julgadores e condenadores de um e outro heróis são, em si mesmos, vítimas, instrumentos condicionados por sua própria situação de servidores abjetos de poderes superiores que não identificam e nem querem identificar: querem, apenas, servi-los, por adquirirem certa importância aparente no exercício de determinadas funções.

(...) Tanto Joseph K... quanto Arandir têm amplo direito a esse fugidio título que é o de *herói trágico*, porque ambos sofrem e morrem tentando defender seu direito a viver de acordo com suas convicções, a despeito de todas as pressões feitas para que as abandonem, e defendendo a dignidade do homem, preferindo morrer com dignidade a viver sem ela. (in: Rodrigues, 2003, p. 222-223.)

A incomunicabilidade é denunciada em vários níveis na peça *O beijo no asfalto*: nas relações amorosas, na manipulação da palavra, na intolerância ao que é diferente. A maior manifestação, entretanto, de seu poder destrutivo está no progressivo isolamento do ser, solidão absoluta que o leva à morte. Para Sábato Magaldi,

O beijo no asfalto pode ser encarada (...) como a tragédia da incomunicabilidade. Arandir é incapaz de provar aos outros que o beijo que deu no moribundo representou gesto puro de solidariedade, e não manifestação de homossexualismo. A mulher deixa-se vencer pela onda de preconceitos. E a cunhada está disposta a aceitá-lo, mas por equívoco, achando que ele é homossexual. A incomunicabilidade vota o homem, irremediavelmente, à solidão. (Magaldi, 1992, p. 74-75)

“Herói trágico”, Arandir representa o grito solitário abafado pela multidão; é o “homem absurdo” de que fala Camus, assim como Meursault, Kirílov, Bérenger, Joseph K... e Zé do Burro, mártires que buscam afirmar o direito à individualidade. Na luta contra

a incomunicabilidade dominante, instituída e aceita por seres sociais — com suas máscaras de valores e pudores universais que, na verdade, são meras convenções —, Arandir se reunifica, pois preenche corpo e existência outrora vazios com a plenitude emocional e racional da alma. Superior às vilezas do mundo, onde se encontrava absolutamente só, Arandir caminha para a morte, negação máxima do absurdo da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A solidão de morrer é mais grave apenas do que a solidão de nascer, segundo Octavio Paz. Em verdade, “a solidão é a profundidade última da condição humana” e a vida não passa, ainda de acordo com o autor, da busca incessante por uma comunhão que preencha a ausência mais profunda do ser. Trata-se de um processo dialético que envolve, por um lado, a “consciência de si; por outro, [o] desejo de sair de si” (Paz, 1992, p. 176). Assim, buscar o outro é, incessante e paradoxalmente, o desejo de se encontrar e se perder.

Tema de predileção da literatura moderna, a incomunicabilidade revela essa profunda solidão do ser humano, ao mesmo tempo angustiante e necessária. A partir do momento de ruptura, o homem desperta a consciência de estar só em meio a um mundo caótico, absurdo, onde a liberdade individual é uma fraude entre outras — o amor, Deus, sociedade. Revelado o caráter artificial das relações e dos próprios valores que deveriam reger o mundo, resta ao homem aceitar o pacto que o mantém parte do todo ou, em direção oposta, refugiar-se em sua existência individual, universo particular que só torna a conjugar homem e mundo, eliminando rasuras de incompreensão, na medida em que o ser transcende o absurdo de sua condição por meio da reconstrução da realidade.

O homem é tão mais absurdo na medida em que tem consciência de sua condição; mais que isso: quando a aceita voluntariamente, embora sem abdicar do direito à liberdade individual. Sabe que está condenado a viver num mundo sem sentido, onde mesmo esperanças de consolo após a morte são inúteis, porém insiste em continuar. Aceita a inexorabilidade do tempo, mas procura reter os bons momentos; conhece a vastidão do mundo que seu espaço interior não consegue abranger; dialoga com o outro, sem contar com sua compreensão. Reconhece-se livre para escolher dentro de possibilidades limitadas pelo real, e só então será capaz de expandir esses limites ao ponto de chegar à criação do universo, ainda que particular.

É então que surge o artista, cuja obra reflete a busca de sentido para o que sabe não ter sentido algum; esperança de comunicação que surge da incomunicabilidade; desejo do outro em meio à solidão. Consciente do absurdo de sua existência, ele concede à obra o caráter de necessidade, uma vez que a mesma condição de isolamento será o meio de transcendê-la; assim, o artista precisa da solidão para buscar, em si, a própria fuga, através da criação de outros mundos, povoados por outros seres, por vezes tão solitários quanto aquele que os criou.

Que faria Marcel, o herói de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, se não encontrasse na literatura o meio de transcender o absurdo? Tentara caminhos vários (o de Swann e o de Guermantes, entre outros), e voltou para dentro de seu universo, transformando a experiência vivida em relato narrativo. Assim como Paulo Honório, de *São Bernardo*, que busca reencontrar Madalena no universo que cria para ambos na literatura. A solidão é necessária, pois o homem se descobre e ao outro dentro de seu mundo; a incomunicabilidade na existência cotidiana é motivação para sua transcendência pela arte. As almas são incomunicáveis, como escreveram Proust e Bandeira; a obra de arte, entretanto, ao tratar dessa incomunicabilidade, faz dialogarem almas dispersas, espalhadas no tempo e no espaço, que se identificam e aproximam.

A incomunicabilidade já não se dá apenas na relação entre o artista e o mundo, como nos movimentos de vanguarda do início do século XX, mas entre as personagens e sociedades criadas pela obra de arte, de modo que as dificuldades de compreensão entre os homens passam a figurar entre os temas da arte moderna. O herói trágico da modernidade é representado pelo grau de individualidade com que se manifesta diante da vida ou pelo quanto de tensão há entre ele e o mundo. Maior a tensão, mais aguda deverá ser a consciência do herói a respeito de sua condição, reconhecendo-se solitário, e será ainda mais heróico se optar por seu ser individual, apesar do mundo.

Estrangeiros são Meursault, Joseph K..., Zé do Burro, a menina ruiva, e todos os outros personagens que buscam em si mesmos transcender a solidão da existência. Descobrem o sentido de viver na própria vida, sabendo-a o absurdo território da incomunicabilidade, mas sua postura revela, mais do que simples aceitação, a transfiguração da realidade por meio da liberdade individual. O que parecia não ter significado, já que os valores universais foram deflagrados em sua artificialidade, adquire o

sentido pessoal que cada ato de existir lhe concede; assim, o ato de desejar é real, significativo, enquanto que a posse constitui apenas uma aparência de verdade.

Os personagens da dramaturgia rodriguiana são seres que desejam fugir de si mesmos, da realidade que os diminui diante de suas ambições. A falecida Zulmira aspira a um enterro fantástico; Boca de Ouro, a um caixão todo feito de ouro. O malogro final nessas peças ironiza os sonhos de realização, condenado-os à existência permanente na esfera de desejos, jamais realizações. Mas que teriam feito de suas vidas esses seres caso soubessem que o destino lhes negaria o que almejavam? As histórias de Zulmira e Boca representam ainda certa esperança, pois esses heróis não cessam de tentar atingir seus objetivos em vida, de modo que transformam a existência cotidiana em busca e auto-construção, a despeito da condição absurda do próprio homem.

Também em *Vestido de noiva* e *Valsa n.º 6*, a morte aparece com reunificadora do eu, por mais disperso que se possa mostrar esse processo de comunhão do indivíduo consigo, seu mundo de coisas e suas lembranças. No limite da existência, Alaíde e Sônia vivem o momento da mais intensa solidão, mas são capazes de criar (ou recriar) a imagem que têm de si e fazê-la dialogar com outras possibilidades do eu, outrora escondidas ou camufladas pela necessidade do ser social. Geni, a prostituta de *Toda nudez será castigada*, não reconstitui simplesmente a história com Herculano na fita que deixa para ele antes de suicidar-se; mais que isso, ela assume o ponto de vista de narradora de sua própria vida, refaz o percurso que a levou até ali e, não encontrando saída para o absurdo, opta pelo suicídio.

Edgard, de *Bonitinha, mas ordinária*, nega a frase do Otto, “o mineiro só é solidário no câncer” e decide reconstruir sua vida, não mais se pautando pelas ambições de outros que não ele próprio. Oswaldinho, em *Anti-Nelson Rodrigues*, renega a família, os exemplos aprendidos ao longo de sua formação, para se render ao desconhecido, representado pela figura de Joice. Os personagens dessas peças são salvos pelo amor, e por ele tornam-se criadores de suas vidas, pois descobriram, à sua maneira, a possibilidade de transcender o vazio, outrora naturalizado, de sua condição. Não é a arte que os faz individuais, mas a criação de uma nova realidade para si mesmos. Se achavam normal a corrupção do ser humano pelo dinheiro, não havia motivos para tentar fugir a tal destino; contudo, o despertar da consciência, que se dá pelo relacionamento amoroso em ambos casos, anuncia

a necessidade de buscar a salvação de seu eu individual e os faz descobrir o caráter aparente dos valores sociais, numa “normalidade” contestável e hipócrita.

Tal é o destino do herói da dramaturgia de Nelson Rodrigues: conhecedor do vazio que domina as relações entre os homens, busca valores individuais e verdadeiros dentro de seu universo para humanizar-se e, de alguma forma, humanizar também o mundo. Arandir, herói de *O beijo no asfalto*, ao atender o desejo de alguém que estava para morrer, acabou por fazer daquele momento o despertar da própria vida; poderia ter protestado diante das acusações que lhe foram feitas, afirmando-se senhor de sua vontade, mas não o fez. Sabia que era inútil o esforço, teve medo das reações contrárias, foi fraco; no momento do beijo, entretanto, Arandir é herói, pois atendeu ao apelo instintivo de confortar o outro e, em certa medida, de ser o outro. O eu individual entra em comunhão com o mundo, representado pelo atropelado e, em seguida, é violentamente excluído, devendo voltar à solidão de sua existência, cada vez mais condenado à incomunicabilidade.

É interessante notar como o crítico Sábato Magaldi avalia o tema na peça *O beijo no asfalto*:

O Beijo no Asfalto pode ser encarada (...) como a tragédia da incomunicabilidade. Arandir é incapaz de provar aos outros que o beijo que deu no moribundo representou gesto puro de solidariedade, e não manifestação de homossexualismo. A mulher deixa-se vencer pela onda de preconceitos. E a cunhada está disposta a aceitá-lo, mas por equívoco, achando que ele é homossexual. A incomunicabilidade vota o homem, irremediavelmente, à solidão. (Magaldi, 1992, p. 74-75)

Condenado e incompreendido dentro da história, Arandir é absolvido fora dela, pelo leitor/espectador que se solidariza com ele, tal como este o fizera com o atropelado, pois também o herói foi, de certa forma, “atropelado” pela sociedade. O pessimismo de Nelson Rodrigues, ao mostrar o aniquilamento do ser verdadeiro pelas mãos do mundo hipócrita, é também catarse da solidão de cada um, leitores e espectadores que reconhecem no drama de Arandir sua própria condição de estrangeiros em permanente tensão com uma realidade feita de aparências, que nega ao indivíduo a liberdade de existir, escolher, enfim, a liberdade de *ser*.

Nelson Rodrigues foi chamado pessimista, reacionário, pornográfico... A obra de Nelson mostra, por meio do pessimismo, uma esperança legítima de salvação, seja pelo

amor ou pela arte. Reacionário, em termos políticos, quando tão próximo estão seus heróis daqueles de uma arte que se diz engajada? Não se trata da instituição política, mas de liberdade individual, num mundo em que as instituições família, religião e sociedade, no geral, estão falidas; seus valores não fazem mais sentido, vivem na aparência da verdade, longe de sua essência primeira e última: a verdade de cada um. É pornográfico na medida em que seus personagens revelam, por meio de desvios sexuais, muitas vezes, o vazio de sua existência, a falta de amor. Contudo, os bons instintos podem se vestir de prostituta, por exemplo, para humanizar o que a sociedade tratou de excluir, por considerar superiores seus hábitos já desgastados e sem significado real.

A modernidade da obra de Nelson Rodrigues, em confluência com escritores estrangeiros e brasileiros da época, além da parte formal, mostra-se nesta concepção do homem, como ser social e individual, em tensão com o mundo do qual (não) participa. Nelson Rodrigues acreditava no ser humano, e fez dele a matéria de sua obra. Na sociedade, nem tanto; tampouco nas convenções de normalidade que regem as relações. Mas transformou o ser único, individual, no herói que busca transcender o absurdo da existência — ou simplesmente fugir dele —, enquanto que os grupos sociais são desmascarados pelo autor.

Ser solitário é a condição da existência humana, e tão clara é a percepção de Nelson Rodrigues a esse respeito que seus personagens, envolvidos em relações do mais obsessivo desejo de posse do outro, não deixam de ser solitários, devendo voltar-se para si, a fim de consumir a comunhão almejada dentro de seu universo particular. Os desejos íntimos, bem como as crenças pessoais, são incomunicáveis e devem permanecer assim para continuar a existir. Revelados, não encontrarão mais do que incompreensão, repúdio, negativas; guardados conscientemente, numa opção pela incomunicabilidade, deflagram a superioridade do homem que se reconhece parte integrante do mundo, sem abdicar de seu direito à solidão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

BAUDELAIRE, Charles. L'étranger. In: *Le Spleen de Paris*. Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org). *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução Valerie Rumjaneck. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

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

CHESTOV, Léon. *La philosophie de la tragédie: Dostoievski et Nietzsche*. Paris: Pléiade, 1926.

DONNARD, J.-H. *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*. Paris: Lettres Modernes, 1966.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Os demônios*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

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

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982. Tomo II.

HELIODORA, Bárbara. O beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p. 222-226.

IONESCO, Eugène. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1954.

IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas : Papirus, 1993.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

KUNA, Franz. O romance de dupla face: Conrad, Musil, Kafka, Mann. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

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

LISPECTOR, Clarice. Felicidade Clandestina. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

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

MAGALDI, Sábato. Prefácio ao teatro completo de Nelson Rodrigues. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1981-1990).

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

MENDES, Murilo. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2003.

PAZ, Octavio. A dialética da solidão. In: *O labirinto da solidão e post scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 175-191.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Tradução Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRONKO, Léonard C. *Théâtre d'avant-garde: Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Tradução do inglês Marie-Jeanne Lefèvre. Paris: Denoël, 1963.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*: volume único. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo I*: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo II*: peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo III*: tragédias cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo IV*: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Tradução Rita Correia Guedes. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Col. Os Pensadores.

SCHAEFFER, Francis A. *O Deus que intervém: o evangelho para o homem de hoje*. Tradução de Fernando Korndorfer. 2. ed. Brasília: Refúgio, 1985.

VOGT, Carlos; WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage*. Paris: Éditions Klincksieck, 1971.