

MÍTICAS, PSICOLÓGICAS E TRAGÉDIAS CARIOCAS: UM RECORTE DA DRAMATURGIA RODRIGUEANA

Luis Gabriel Venancio de Sousa¹

Charlott Eloize Leviski²

RESUMO

O presente artigo pretende comprovar a importância literária de cada fase de Nelson Rodrigues, perfazendo e estabelecendo uma trajetória de sua dramaturgia. A crítica teatral relativa à época em que as peças foram publicadas esteve mais voltada para a fase psicológica e mítica do dramaturgo, em contraponto às tragédias cariocas, que eram consideradas literariamente inferiores devido ao seu caráter popular. Para tanto, foram selecionadas quatro peças, a partir da classificação feita por Sábato Magaldi: “Vestido de noiva” (peças psicológicas), “Anjo negro” (peças míticas), “A serpente” e “O beijo no asfalto” (tragédias cariocas I e II). A pesquisa se desdobrou em leituras analítica, reflexiva e comparativa dessas peças. Verificou-se uma recorrência temática que corresponde a: morte, amor, traição, sexo, comicidade, grotesco e relações familiares. Ainda vale ressaltar a falácia da crítica negativa atribuída às tragédias cariocas: a de que a linguagem é inferior, pois retrata pessoas da camada popular. Comprovou-se que a inovação literária começou desde “Vestido de noiva” mediante a inserção da linguagem do cotidiano por meio de marcas linguísticas da oralidade.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Análise Comparativa. Crítica Social. Fases Literárias.

¹ Aluno do 3º ano de Letras Português/Inglês da FAE Centro Universitário. Bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2012-2013). *E-mail:* luysgabryel@gmail.com.

² Mestre em Estudos Literários (UFPR). Professora da FAE Centro Universitário. *E-mail:* charlott.leviski@bomjesus.br.

INTRODUÇÃO

Entre as décadas de 1940 e 1960, época em que a literatura brasileira se sobressaia com os nomes de Clarice Lispector, Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro e Ariano Suassuna (esse como forte representante do teatro brasileiro por suas temáticas regionalistas), torna-se popular o nome do jornalista Nelson Falcão Rodrigues. Ele apontou no cenário literário brasileiro com suas célebres e ousadas peças teatrais, além disso, escreveu crônicas e aconselhou mulheres na coluna do jornal O Globo, sob o pseudônimo de Suzana Flag, trazendo soluções para os mais diversos embates amorosos.

Conforme Magaldi (1981), crítico literário e amigo do dramaturgo, o teatro rodrigueano possuía três distintas classificações: as peças psicológicas, as peças míticas e as tragédias cariocas (organizadas em dois volumes). Essa divisão teve uma função didática, uma vez que as peças foram agrupadas de acordo com sua temática. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca, por sua vez, as peças míticas não esquecem o psicológico e afluem a tragédia carioca, que assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores (MAGALDI, 1981, p. 9).

Nas peças psicológicas, conforme sugere o próprio nome, o dramaturgo explora a fundo a questão psicológica das personagens. A primeira grande peça rodrigueana foi “Vestido de noiva”, publicada e encenada em 1943, no Rio de Janeiro. Com grandes novidades para o universo da dramaturgia brasileira, destacava-se a linguagem e o diálogo. Ribeiro (2004, p. 276) exemplifica bem essa questão ao afirmar que “os personagens em cena, pela primeira vez numa peça brasileira, começaram a falar de acordo com a maneira de expressar popular, familiar, com toda a espontaneidade das imperfeições gramaticais e de uma sintaxe defeituosa”. A linguagem simples, imitando o cotidiano, contribuiu muito para o sucesso da peça e abriu espaço para que o País conhecesse as temáticas polêmicas exploradas e apresentadas no texto rodrigueano.

O enunciado revolucionário da dramaturgia de Nelson Rodrigues era observado por muitos como verdadeiras perversões. Muitos o consideravam louco. O motivo? O relato da sociedade brasileira desmistificada em suas intimidades mais profundas. O dramaturgo fez de suas peças um relato da vida real, “nua e crua”, desnudando as imperfeições dos relacionamentos humanos.

O autor tinha a capacidade de mergulhar nas profundezas sombrias e trazê-las a tona de forma brutal num estilo quase que sarcástico como apenas uma pessoa com um forte poder de julgamento e crítica poderia. O retrato cru dessa natureza instintiva do homem que toca o absurdo, ganha um tom irônico, crítico, característico de sua arte quando trazido para o cotidiano mais banal (BOAVISTA, 2012).

Este artigo pretendeu comprovar a importância literária de cada fase do autor, perfazendo e estabelecendo uma trajetória de sua dramaturgia. Com tal objetivo, foram selecionadas quatro peças teatrais a partir da classificação feita por Sábato Magaldi: “Vestido de noiva” (1943 – peças psicológicas), “Anjo negro” (1946 – peças míticas), “A serpente” e “O beijo no asfalto” (1978 e 1961 – tragédias cariocas I e II, respectivamente). As peças de Nelson seguem rumos parecidos culminando em um ciclo de amor, desejo, sexo, punição e morte. Assim, foram analisadas semelhanças e distinções entre as peças selecionadas com enfoque para os seguintes temas: morte, amor, traição, sexo, relações familiares e cômico/ridículo. O grotesco é mais uma característica observada durante a apreciação crítica das peças.

A metodologia adotada partiu de uma pesquisa bibliográfica. A coleta de dados foi realizada por meio de fichamento e leitura de pressupostos críticos, filosóficos e teóricos, encontrados em periódicos, livros e meio digital. A análise de tais dados ocorreu de maneira seletiva, reflexiva e crítica.

1 VESTIDO DE NOIVA

A peça tornou-se um marco no teatro brasileiro, uma vez que o texto mergulhou no interior da mente da protagonista. Publicada em 1943, “Vestido de noiva” inovou desde a linguagem até a maneira de encenação dos personagens. Foi por meio dessa peça que Nelson Rodrigues conseguiu de vez integrar-se ao cenário teatral brasileiro. Pertencente às peças psicológicas, “Vestido de noiva” tem por foco a protagonista Alaíde, em três tempos distintos: o plano de memória, o plano da realidade e o plano da alucinação.

O teatro brasileiro ainda possuía forte influência do teatro francês, no começo do século XX, em especial os figurinos e os cenários suntuosos e glamorosos. Por sua vez, “Vestido de Noiva bania os cenários pesados e realisticamente luxuosos dos dramas de salão [...] substituindo-os por cenários sóbrios e quase ‘neutros’ em uma imprecisão, acessórios que são ao drama em si que se desenrola entre os personagens” (RIBEIRO, 2004, p. 276).

Em seus textos dramáticos, Nelson optava por focar o diálogo das personagens e a linguagem nua e crua do dia a dia. Essa característica da linguagem do cotidiano começou a ser desenvolvida em “Vestido de noiva”. Na primeira montagem da peça, em 1943, o cenário, idealizado por Santa Rosa, optou pela funcionalidade e modernidade. Na iluminação, realizada pelo famoso diretor polonês Ziembinski, utilizaram-se mais de 300 efeitos luminosos, a fim de separar os três planos em que se dividia o enredo.

Na peça, Nelson Rodrigues desenvolve uma técnica para representar as ações simultâneas em tempos diferentes, dividindo a ação em três planos. O plano da realidade fornece as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear do enredo. São elementos essenciais para o desenrolar da narrativa que aparecem por meio de *flashes*. O espetáculo começa com ruídos indicando um acidente: “buzina de automóvel, rumor de derrapagem violenta, barulho de vidraças partidas” (RODRIGUES, 2004, p. 109).

O plano da memória e o plano da alucinação ocorrem no subconsciente de Alaíde. Os diálogos e situações resumem-se quase sempre à projeção da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória. O acidente desagrega a personalidade da protagonista, ao mesmo tempo que a reconstitui ao recuperar lembranças.

Informações adicionais sobre o acidente, no início da peça, são fornecidas ao leitor à medida que se desenvolvem os demais planos: repórteres comunicam sobre o acidente, relatando que se trata de uma mulher branca, 25 anos, casada, residente em Copacabana (RODRIGUES, 2004, p. 111). Somente é revelado o nome da acidentada muitas cenas à frente, enquanto isso, cria-se um clima de suspense na narrativa. As informações são colocadas de forma fragmentária, correspondente à mente da personagem, por meio de cenas mudas, pela iluminação, outras vezes pela voz das personagens ao microfone ou sons que invadem o palco.

“Vestido de noiva” é uma peça que não possui cenas secundárias, todas as cenas contêm elementos necessários para o desfecho final da história, pois a compreensão e as surpresas são contínuas até a conclusão. A distinção entre os planos não obedece a fronteiras rígidas. Na mente em decomposição de Alaíde, os planos da memória e da alucinação por vezes se confundem. O dramaturgo insere no segundo ato uma rubrica, explicando que, conforme a situação de saúde da protagonista se agrava, sua memória se torna mais confusa: “A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica” (RODRIGUES, 2004, p. 134). Essa é uma característica das peças de Nelson Rodrigues: as extensas rubricas explicativas contendo uma detalhada descrição do desenvolvimento da cena.

O retrato de Alaíde é construído por meio de episódios biográficos que aparecem no plano da memória: era uma jovem de classe média alta, casada, não precisava trabalhar e o marido era um industrial bem-sucedido. Ela havia se casado com Pedro, namorado de sua irmã, Lucia. No entanto, o marido era apenas um troféu que ela conquistara da irmã, após o casamento, tornou-se uma esposa frustrada.

Essa típica mulher burguesa, casada e frustrada é recorrente na obra de Nelson Rodrigues. A fim de compensar sua frustração, Alaíde cria uma vida paralela, baseada nos diários de uma cafetina do começo do século XX, Madame Clessi. Tais escritos foram encontrados no sótão da casa em que Alaíde morava com os pais, que mesmo recatados aceitaram a ideia de viver na casa da falecida cafetina. Porém, a mãe, numa atitude hiperprotetora da moral das filhas, resolve queimar as coisas que ficaram na casa, não sabendo da existência dos diários que foram achados e escondidos por Alaíde. Dois alicerces serviam de amparo para a concepção de vida de Alaíde: primeiro a personagem da mãe, que foi seu exemplo e porta-voz até o casamento com Pedro; depois a figura de Madame Clessi, que no plano da alucinação dominará a mente de Alaíde.

A irmã traída, Lucia, não tem sua identidade revelada no começo da peça. Extremamente puritana, não aceitava ser tocada pelo namorado até o dia do casamento. Reprime todo seu ímpeto de protestos e no dia do casamento de Alaíde tem uma conversa bastante explosiva com a irmã, revelando toda a sua raiva e mágoa. Lucia deixa subentendido que ela ainda mantém um relacionamento amoroso com Pedro e que o casamento de Alaíde jamais poderá ser símbolo de felicidade, os conflitos apenas assumirão uma nova perspectiva, há impossibilidade de paz entre o três. Por outro lado, Alaíde sente-se vitoriosa, pois ela foi a escolhida e iria se casar com Pedro.

O teatro rodrigueano, seguindo o estilo do Naturalismo, opta por mostrar a podridão, o escatológico, o ridículo do ser humano, temas esses considerados desagradáveis ou inapropriados para a literatura no período do Romantismo. Mais do que despertar temas desagradáveis, o teatro de Nelson Rodrigues critica a sociedade burguesa hipócrita, uma vez que seus personagens “não conseguem se manter nas formalidades que a sociedade impõe e revelam os seus maiores problemas, suas verdades, sejam elas quais forem” (MEDEIROS, 2005, p. 68).

A característica do dramaturgo em explorar o grotesco também pode ser observada em “Vestido de noiva”. O pacto suicida de amor proposto pelo namorado, de apenas 17 anos, de Madame Clessi seria uma tentativa de immortalizar o amor, libertá-lo das imperfeições da vida. Entretanto, tal visão idealizada do romance folhetinesco se desfaz quando a cafetina recusa a proposta do garoto. Em contrapartida, o namorado a mata com uma navalhada no rosto, deixando-a desfigurada (RODRIGUES, 2004, p. 146).

O atropelamento de Alaíde não foi por acaso, Pedro e Lucia desejavam a morte de Alaíde para que pudessem ficar juntos. No velório da irmã, Lucia parecia arrependida, porém estava com medo de ficar com Pedro e ser atormentada pelo fantasma de Alaíde.

PEDRO (*categórico*) – Quer dizer tudo! Tudo! Foi você que me deu a ideia do “crime”! Você!

LUCIA (*com medo*) – Você é tão ruim, tão cínico, que me acusa!

PEDRO (*com veemência, mas baixo*) – Ou você ou ela tinha que desaparecer. Preferi que fosse ela.

LUCIA (*com angústia*) – Essa conversa quase diante do caixão!

PEDRO (*sempre baixo*) – Não estudamos o “crime” em todos os detalhes? Você nunca protestou! Você é minha cúmplice (RODRIGUES, 2004, p. 164).

O remorso de Lucia não a impediu de, após algum tempo da morte de Alaíde, casar-se com Pedro. O mesmo cenário e procedimento do casamento da irmã se repete com Lucia. O desfecho da peça recebeu muitas críticas pelo fato de Alaíde entregar o buquê para Lucia. Na última cena ainda há, simultaneamente, a marcha fúnebre e a marcha nupcial, encerrando-se a cena com uma luz na direção do caixão de Alaíde (RODRIGUES, 2004, p. 167). Por que motivo o dramaturgo estende a peça após a morte de Alaíde, uma vez que ela era a protagonista? Diversas podem ser as formulações dessa resposta. Talvez fosse uma antecipação por parte de Alaíde do que ocorreria após sua morte. Também poderia ser uma continuação da projeção de sua mente no plano de alucinação, supondo que Lucia e o marido se casariam. Ou ainda o fato de Alaíde entregar o buquê poderia representar uma alucinação de Lucia, pois ela sabia que, mesmo conseguindo se casar com Pedro, algo tão desejado, não seria feliz, em virtude de todos os acontecimentos.

2 ANJO NEGRO

Na divisão da obra de Nelson Rodrigues, feita por Sábato Magaldi, “Anjo negro” está entre as peças míticas, também denominadas desagradáveis, na qual a família é o mote dos conflitos vividos pelas personagens. Esse ciclo do teatro do dramaturgo teve suas peças reconhecidas como “obras pestilentas, fétidas; capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (MAGALDI, 1992, p. 12). Tais peças foram chocantes para a época, uma vez que as famílias teatralizadas se contrapunham ao modelo burguês, expondo a convenção social que a família se tornara. Acusado de ser um autor abominável que fez os mais diversos ataques à instituição familiar, Nelson Rodrigues via na família o mote da tragédia, tendo em vista que as relações conflituosas entre seus membros representam o centro de todos os conflitos do ser humano. Segundo o dramaturgo, “a família é o inferno de todos nós” (RODRIGUES, 1997, p. 61).

“Anjo negro”, em seus três atos, com linguagem simples e fugindo das características psicológicas do escritor, conseguiu de maneira avassaladora corresponder às desconfianças que foram criadas até sua estreia em 1946, uma vez que foi a peça subsequente ao grande sucesso de “Vestido de noiva”. A peça retrata uma família que

começou de forma incomum. Virgínia, uma moça branca e racista, é forçada pela tia a se casar com um negro, Ismael. Isso se deu porque, no passado, Virgínia havia roubado o noivo de sua prima, única entre quatro irmãs “encalhadas” que não morreria solteira e virgem, a qual se suicidou depois de presenciar a traição. A tia, diante disso, entregou Virgínia para o negro Ismael, cujo sonho sempre foi “violar uma branca” (RODRIGUES, 2004, p. 108), como descreve o irmão de Ismael, Elias.

Nelson Rodrigues, por meio da peça “Anjo negro” critica a sociedade quanto à discriminação racial, um tabu remanescente. A cor negra, ou afrodescendente, é a cor que Ismael carrega consigo. Porém, o personagem não se conforma com isso, o que se torna discriminatório e vergonhoso para ele mesmo. O egoísmo, a vingança, o incesto, a morte e o sexo mais uma vez nos mostram que os personagens rodrigueanos são passivos e derrotados pelos desejos que possuem. Virgínia, esposa de Ismael, é o grande exemplo dessas características de Nelson Rodrigues: movida pelo desejo, traiu a prima, foi violentada por Ismael, matou todos os filhos negros gerados por vingança e até a filha branca, que aparentemente não sofreria de seus atos assassinos, também acabou sendo morta.

Ismael, além de racista, tinha como principal impulso o desejo sexual e a perversidade, e também a personalidade fria e vingativa. Tornou-se médico numa tentativa de igualar-se aos brancos, amenizando, assim, a culpa e a vergonha por ser negro, além de ser a profissão de maior *status* da época, pois sendo médico, para ele, as pessoas não o veriam como um negro, mas sim como um “doutor”. Torna-se explícita a crítica da condição de *status* profissional perante a sociedade e a discriminação e diferenciação em ser visto como rico ou pobre, burguês ou proletário.

Ismael e Virgínia vivem isolados dentro de uma casa. Ela é mantida trancada em um quarto, ninguém pode visitá-la – exceto nos funerais dos bebês –, sendo estritamente proibida a presença de homens brancos na casa. Virgínia não suporta o marido e toda vez que engravida, numa espécie de maldição, só gera filhos negros. As crianças são afogadas, uma a uma, pela mãe, sem a participação direta do pai, mas que é conivente com os crimes, tendo em vista que ele vê os assassinatos dos filhos, porém não reage. Assim, o desejo dele de se livrar dos filhos negros torna-se realizado por outras mãos, as de Virgínia.

No enterro de um dos filhos do casal, Elias visita o irmão, a fim de levar o recado de maldição que a mãe desejara. Implora para ficar hospedado na casa, prometendo não ver a cunhada e não sair do quarto em que ficaria. Sabendo da presença de um homem na casa e aproveitando-se que Ismael não estava, Virgínia consegue encontrar Elias. Cego, após o irmão trocar os remédios durante a infância, com inveja por ele ser branco, Elias é induzido a ter relações sexuais com a cunhada.

A tia de Virgínia, mãe da prima que se matou após presenciar a traição, sempre visitava a sobrinha nos velórios dos bebês negros, a fim de constatar seu sofrimento, como um tipo de penitência, pela traição cometida anos antes. Em uma das visitas, ela descobre que Virgínia tinha um amante, conta a Ismael sobre a traição; ele, por sua vez, mata Elias com um tiro no rosto.

Virgínia engravidara de Elias, dando à luz uma menina branca chamada Ana Maria. Decepciona-se no parto, após verificar que não nasceu um menino, pois esperava poder olhar para o rosto de um homem branco. Ao passo que o sentimento da mãe é de raiva, Ismael cria Ana Maria como se fosse sua filha, tendo um relacionamento afetivo maior do que o esperado.

Quinze anos mais tarde, crescida, cegada por Ismael que jogou ácido nos olhos da menina, Ana Maria é abusada sexualmente pelo padrasto, porém sem sabê-lo ao certo, uma vez que amava Ismael, pois ele representava o único homem no mundo para a garota. O abuso torna-se, assim, um momento de demonstração de amor.

Criada em um mundo particular, ilusório e idealizado por Ismael, Ana Maria crê que o homem ao qual ela idolatra seja o único branco no mundo. Também considera algo natural ser apaixonada por ele, a ponto de declarar seu amor, na única conversa a sós com a mãe durante toda a vida, trocando o papel de filha de Ismael para o de amante:

Ana Maria – Eu amo meu pai...

Virgínia – Mas não é desse amor que eu falo!

Ana Maria (*subitamente feroz*) – É desse amor, sim!

Virgínia (*espantada, num sopro de voz*) – Não!

Ana Maria (*apaixonada*) – Amor igual ao desse lugar cheio de marinheiros... Ele já me amou assim – como um marinheiro, não preto, mas alvo... (*baixando a voz, enamorada*) Um marinheiro de braço tatuado, como um do livro... o único homem branco do livro... Tatuado, não sei se no braço, no peito, não sei... (*desafiando*) Passa a mão por mim, pelo meu rosto, e sentirás que eu já fui amada...

Virgínia (*espantada*) – Quando?

Ana Maria – E te importa saber quando?

Virgínia (*agarrando a filha, enlouquecida*) – Você não podia fazer isso. Ele é meu, não teu...

Ana Maria (*exultante*) – Deixou de ser teu... Há muito tempo, ouviste?... (RODRIGUES, 2004, p. 143)

Sentindo-se ameaçada, Virgínia convence Ismael a matar Ana Maria da mesma maneira que ela matou os filhos dele: afogados no tanque. Porém, Ismael leva Ana Maria para dentro de um esquife de vidro, fecha a tampa e, junto a Virgínia, observam a luta da filha/amante para sobreviver, em vão.

Ainda vale ressaltar a morte como solução para o problema que a tia de Virgínia carregava: o das filhas solteironas e virgens. Ela queria que ao menos uma das filhas não morresse virgem, desse modo, pediu para que uma delas passasse por um lugar deserto em que morava um homem, até que ele a estuprasse. Em tal momento trágico e tenso, a descrição do estupro torna-se irônica, manifestando-se a característica do grotesco na dramaturgia de Nelson:

Tia (*com amargura*) – Nem quiseste espionar... (*baixando a voz*) Era a minha filha, a última que ficou, porque as outras – uma por uma – morreram (*com espanto*). Todas virgens, menos esta. Esta, não (*com orgulho*) graças a mim. A mim, Ismael. (*excitada*) Eu sabia que o homem dormia perto da fonte... Todas as noites mandava minha filha passear por lá... Até que hoje... ouviste os gritos? (*com espanto, mas sem ressentimento*) Só acho que ele não precisava matar, não é, Ismael? Para quê? (*mudando de tom*) Com certeza ficou com medo dos gritos (*quase justificando e não sem uma certa doçura*). Foi por isso que matou – para que não gritasse mais... (RODRIGUES, 2004, p. 137)

Ismael, após tudo que aconteceu, fica com Virgínia. Ela está grávida e carrega mais um “anjo negro” no ventre, como descreve o coro:

Senhora – Em vosso ventre existe um novo filho!

Senhora – Ainda não é carne, ainda não tem cor!

Senhora – Futuro anjo negro que morrerá como os outros!

Senhora – Que matareis com vossas mãos!

Senhora – Ó Virgínia, Ismael!

Senhora (*com voz de contralto*) – Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!
(RODRIGUES, 2004, p. 149)

A peça mostra o ciclo interminável que acompanha o casal: os filhos negros, assim como todos os inocentes que invadem os muros daquela casa, são sacrificados para manter vivo o desejo de Ismael e Virgínia. Todas as noites a esposa é possuída como na primeira vez em que foi violentada pelo marido. São cúmplices nos crimes e na enorme solidão da companhia um do outro.

3 A SERPENTE

Uma das primeiras peças de Nelson Rodrigues, mas uma das últimas a ser publicada, somente em 1978. “A serpente”, em um ato, mostra as principais características da obra do dramaturgo. No contexto histórico e social de quando foi escrita, a mulher ainda era vista com inferioridade em relação ao homem, preocupava-

se com o julgamento da sociedade: casar-se jovem, viver para o marido e permanecer virgem até o casamento era primordial para uma boa reputação. Em meio a esse cenário, “A serpente” aborda a história de duas irmãs de classe média carioca que se casam no mesmo dia e vão morar no mesmo apartamento com seus respectivos maridos.

Após um ano de casados, o casal Lígia e Décio não consegue ter relações sexuais, o que torna a esposa extremamente frustrada, a qual ameaça se jogar do alto do prédio. O casal se divorcia e Lígia continua morando com sua irmã e o cunhado. Em oposição ao primeiro casal, Guida e Paulo vivem no maior frenesi sexual, a ponto de causar ciúmes em Lígia. O grotesco se manifesta em momentos de grande tensão, numa espécie de alívio cômico. Por exemplo, quando Lígia desabafa com Guida sobre sua angústia da não realização sexual no matrimônio, explicando que precisou se deflorar com um lápis: “Você se julga a mulher mais feliz do mundo e a mim a mais infeliz. Tão infeliz, que tive que me deflorar com um lápis” (RODRIGUES, 2004, p. 31).

Guida, movida por piedade, oferece o próprio marido para ter uma noite com a irmã, que ainda não experimentara o contato sexual com um homem. Entretanto, o ato piedoso da irmã estava recoberto de desejos incestuosos, como pode ser observado na reação provocada enquanto Lígia se entrega a Paulo. Desse modo, seria concretizado o desejo de Guida possuir a irmã e o desejo de Lígia experimentar o sexo.

Luz sobre Guida na cama de Lígia. Guida revira-se na cama. Grito de Lígia. Guida levanta-se. Em pé de braços abertos. Guida esfrega-se nas paredes. Grito de Lígia. Guida cai de joelhos. Tem seu orgasmo. Guida está de quatro, rodando e gemendo grosso (RODRIGUES, 2004, p. 33).

O sexo é o principal acontecimento da peça, por meio dele “as personagens são corrompidas e corrompem. O sexo é sempre apresentado como causa de perturbação” (MEDEIROS, 2005, p. 15). Após a noite em que Lígia perdeu a virgindade com Paulo, Guida é tomada por ciúmes e começa a desconfiar dos dois. Tenta evitar encontros entre eles, perseguindo-os, proíbe conversas e que os dois saiam no mesmo horário. Por outro lado, em Paulo desperta-se uma atração incontrolável pela cunhada, não sentindo mais desejo pela esposa, o que acaba aumentando a desconfiança e o ciúme de Guida. Lígia, por sua vez, apaixona-se por Paulo.

O ciúme, a obsessão sexual, a traição, o incesto e, conseqüentemente, a morte são trazidos à tona pelo dramaturgo, temas esses que revelam os tabus e as repressões da sociedade.

As personagens do dramaturgo são regidas por impulsos, vontades, que se sobrepõem aos ditames morais do meio social. Acredito que, embora Nelson Rodrigues não incluía

propriamente questões ideológicas da política nacional em suas peças, elas guardam forte pendor ao social, em especial voltando-se às questões comportamentais, por evidenciar o conflito existente entre sociedade e indivíduo. Isto porque o autor representa uma sociedade regida por regras e tabus, em especial relacionados ao sexo e suas consequências, quando reprimido e quando liberto (MEDEIROS, 2005, p. 14).

As discussões entre os personagens direciona o enredo para a morte e as consequências impensadas dos personagens. Nelson Rodrigues mais uma vez coloca a morte como desfecho para os problemas de suas histórias. Guida, com seu conflito psicológico de sentimentos, certa vez sugeriu para Lígia que morressem juntas – típica prova de amor da dramaturgia rodrigueana –, mas o amor dela ia além do afeto de irmã, o sentimento amoroso se transformara em ciúme e ódio após o marido ter relações com Lígia. Abaixo, segue descrição do desejo de morrerem juntas:

Guida – Você foi sempre tudo para mim. Um dia, eu te disse: – Vamos morrer juntas? E você respondeu: – Quero morrer contigo. Saímos para morrer. De repente eu disse: – Vamos esperar ainda. E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei (RODRIGUES, 2004, p. 30).

Além da solução para os problemas, a morte surge como prova de amor. A vontade de morrer juntos nas peças do dramaturgo é uma característica comum entre os personagens. Em “A serpente”, Paulo pensou em algum momento que ele e Lígia deveriam morrer juntos, porém essa concepção romântica cede lugar, rapidamente, à realidade do teatro rodrigueano:

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

Lígia – Meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. Mas se alguém tem de morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu (RODRIGUES, 2004, p. 44).

Arrependida de seu suposto ato de bondade, o ciúme de Guida torna-se tão extremo que ameaça matar o marido ou a irmã:

Guida – Pois ouve ainda. Você não pode pensar, ou olhar, ou tocar no meu marido. Ou sorrir. A gente não sorri para todo mundo. Você não pode sorrir para o meu marido. Escuta. Lígia. Você não me conhece. Paulo não me conhece, eu própria não me conhecia. Eu me conheço agora. Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou, então, mato o único homem que amei. Paulo dormindo e morrendo (RODRIGUES, 2004, p. 41).

Torna-se perceptível que a atitude de Guida é a força motriz dos acontecimentos funestos no desenrolar da narrativa. Na dramaturgia rodrigueana, o trágico parte do conflito do próprio personagem, “suas faltas, seus excessos; depois, no tocante às relações com o outro, direcionadas em grande parte pela maneira com que cada um percebe a si mesmo e o modo como entende que o mundo o enxerga” (SOUTO, 2007, p. 88). Por meio do suposto ato de bondade, o de oferecer seu marido à irmã, Guida mascara o sentimento incestuoso pela irmã, no entanto, não poderia prever o que isso desencadearia nela mesma e nos outros envolvidos.

Assim como em outras peças de Nelson Rodrigues, “A serpente” não foi escrita com objetivo cenográfico ou de figurinos glamorosos, o diálogo entre os personagens é o enfoque principal para chamar a atenção do espectador e fazer a narrativa ser compreendida. Como afirma Ribeiro (2004, p. 281), “a dramaturgia rodrigueana é uma dramaturgia de palavras, e não de ação, de diálogo, e não de cenários e roupagens vistosas”.

Uma das características desses diálogos são as brigas contínuas e a simplicidade nas palavras, remetendo ao mais cotidiano possível. Ocorreu um resgate do teatro brasileiro por meio do aspecto popular. Conforme Souto (2007, p. 86), o dramaturgo “construiu uma atmosfera onírica, que ultrapassava a camada superficial do urbano e suburbano, enfatizando os seus aspectos mais profundos”, as personagens exprimem o que todos pensam, que, no entanto, “não têm coragem de dizer nem a si mesmos” (SOUTO, 2007, p. 86). A leitura da peça sempre provocará questionamentos, uma vez que todo ser humano possui um lado secreto, no qual esconde seus desejos, medos e angústias. Assim, o espectador curva-se na cadeira vendo a exposição de narrativas que se aproximam de seus sentimentos mais íntimos.

4 O BEIJO NO ASFALTO

Publicada em 1961, “O beijo no asfalto” revela o verdadeiro despertar da ferocidade que existe em cada personagem de Nelson Rodrigues. A peça é dividida em três atos e, assim como outras, não utiliza cenários e figurinos glamorosos. Nela, o dramaturgo “inaugura o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia” (PELLEGRINO, 2004, p. 265).

“O beijo no asfalto” aborda temas como o sensacionalismo jornalístico, o egoísmo pessoal, a podridão camuflada da sociedade, o preconceito sexual. A peça narra a história de Arandir, recém-casado com Selminha, solidário, honesto e fiel à esposa. Ele presencia o acidente de um homem atropelado por um ônibus que, agonizando no chão, pede um

beijo a Arandir; por generosidade e piedade, ele aceitou dar o beijo, que, por sua vez, é observado pelo repórter Amado Ribeiro. A partir disso, a vida de Arandir começa a ser transformada com acusações homossexuais por meio de reportagens sensacionalistas.

Cunha, delegado que precisava se redimir de acusações após chutar uma grávida, junta-se a Amado Ribeiro, que precisava de alguma notícia sensacionalista para vender jornais. Estava feito o trato: usar o beijo como notícia do jornal Última Hora.

Após a publicação da notícia estampada com o título “O beijo no asfalto”, o interesse da sociedade carioca é despertado por meio de uma matéria sensacionalista e moralista. Logo, é atribuída a Arandir uma identidade homoerótica, o que contribuiu consideravelmente para a destruição de sua vida, além de ter sido acusado de homossexual, juntou-se a notícia de que ele era amante do atropelado. Ao beijar o moribundo por caridade, Arandir viu sua vida ir de mal a pior depois da trama entre o repórter Amado Ribeiro, que presenciou o beijo, mais o delegado Cunha.

A intenção de Arandir era realizar o último desejo de uma pessoa agonizando na sua frente, não possuía desejos sexuais ou egoístas. Essa peça marca a criação de um novo personagem nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues: “o de um ser humano bom, puro, inocente” (RIBEIRO, 2004, p. 280). Porém, esse ato de pureza é percebido como hediondo pela sociedade. Isso comprova a visão pessimista da vida e a descrença que o dramaturgo possuía pelo ser humano. O ato de bondade de Arandir representa uma entrega em prol de uma sociedade injusta e hipócrita. Ainda, pode-se refletir que tal ato é uma metáfora dos ensinamentos cristãos, preconizada pelo sacrifício de Cristo, que serviu de redenção para a humanidade.

O beijo no asfalto dado a um moribundo é a comunhão de Arandir com o humano, com o perecível com a morte, o mistério, a eternidade. O beijo que determina a sua ruína era um sinal de solidariedade humana com alguém que enfrenta o supremo momento da solidão – o da morte –, é um ato de amor e de fraternidade [...] (RIBEIRO, 2004, p. 280).

As consequências na vida de Arandir são inúmeras, desde perder o emprego após discutir com outros funcionários, até ouvir ofensas e acusações dentro de sua própria casa.

No começo da narrativa, a esposa se dizia apaixonada, afirmava que confiava mais no marido do que nela mesma. Ao ser interrogada pelo delegado, Selminha defende o marido da homossexualidade, revelando o que ele foi fazer quando deu o beijo no homem que agonizava: penhorar algumas joias na Caixa Econômica para juntar dinheiro e pagar o aborto, porque Arandir não queria estragar o estado de lua de mel em que estavam vivendo (RODRIGUES, 2004, p. 92).

Após a notícia se propagar, Selminha entrega-se às acusações da sociedade e do pai, Aprígio, que presenciou o beijo e acreditava que o genro era amante do morto. A

prova maior da reviravolta nos pensamentos da esposa ocorre com sua negação em visitar Arandir, que estava escondido em um hotel. Selminha deixa de lado seus princípios e seu amor para acreditar no julgamento da sociedade.

Fugido de casa e aguardando a visita da esposa no quarto do hotel, Arandir se depara com a chegada de Dália, cunhada adolescente que morava com o casal e nutria paixão pelo cunhado. Ela levava a notícia de que Arandir fora acusado de empurrar o rapaz da calçada com o intuito de matá-lo. A cunhada revela seu amor pelo protagonista, prometendo cumplicidade e fidelidade. No entanto, Arandir não acredita em Dália, afirma que ela é como todos que duvidam dele.

As notícias nos jornais, o julgamento errôneo da sociedade, as críticas do sogro e até a dúvida da esposa fazem com que o próprio Arandir sinta-se confuso de seus atos. Primeiro, rechaçado por ser homossexual, quando beijou o homem que agonizava no asfalto; depois, acusado de homicida.

Aprígio é o personagem mais intrigante da história. À medida que os diálogos acontecem, é revelado um pouco mais sobre sua personalidade e o que isso representa. Durante toda a peça, Aprígio defendeu veementemente a versão homossexual do beijo do genro, no entanto, era sua autodefesa projetada em Arandir (PELLEGRINO, 2004, p. 267). O sogro amava o genro e, sentindo-se traído com o casamento da filha, prometeu que não diria o nome de Arandir até que este estivesse morto. Porém, o ciúme direcionou seus atos ao presenciar o beijo de Arandir em outro homem.

Aprígio (*ofegante*) – Eu perdoaria tudo. (*mais violento*) Só não perdooo o beijo no asfalto. Só não perdooo o beijo que você deu na boca de um homem! (RODRIGUES, 2004, p. 103).

Entregue ao ódio e ao ciúme, Aprígio vai até o hotel em que Arandir está escondido, tem um diálogo com o genro e mata-o a tiros. O sogro coloca o genro no colo enrolado no jornal com o título “O beijo no asfalto” e grita o nome de Arandir, como fim da promessa.

5 OS ENTORNOS E CONTORNOS DA MORTE

Nas peças analisadas são retratadas diversas possibilidades de formação familiar. “A serpente” retrata uma família constituída apenas por casais: duas irmãs que dividem o mesmo teto, uma delas tem um casamento infeliz ao passo que a outra tem o casamento perfeito, incluindo-se a vida sexual. Na peça “Anjo negro”, o casal ao mesmo tempo se detesta e não podem viver um sem o outro; não há possibilidade de filhos ou qualquer agregado. Já em “O beijo no asfalto” tem-se uma formação peculiar do subúrbio carioca:

recém-casados que ainda não pretendem ter filhos, porém a cunhada divide a casa e há grande interferência do sogro. Em “Vestido de noiva” o cenário também é ambientado no Rio de Janeiro. Observa-se o retrato da típica família burguesa: o pai industrial, a mãe dona de casa e duas filhas que esperam por um bom casamento. Uma delas se casa com o ex-namorado da irmã.

Os conflitos e o impasse entre as relações humanas que surgem dentro de cada uma dessas famílias começam, primeiramente, com um conflito interno de cada personagem, suas falhas, seus excessos. Depois se expandem nas relações com o outro, “direcionadas em grande parte pela maneira com que cada um percebe a si mesmo e o modo como entende que o mundo o enxerga” (SOUTO, 2007, p. 88).

A morte é observada como desfecho e enlaçamento das narrativas, entretanto ela adquire diversos significados conforme a trama da qual faz parte. Em “Anjo negro”, a morte dos bebês negros, bem como o assassinato de Elias e o de Ana Maria, não resolve as dificuldades de convivência entre Ismael e Virgínia. Ela nunca amou o marido e tem nojo por ele ser negro, já Ismael nunca perdoou a esposa por ela gerar filhos negros e, conseqüentemente, matá-los. Logo, a vingança e o ódio entre eles serão carregados ao longo de suas vidas. Não há arrependimento de Virgínia nem de Ismael, uma vez que não se sentem culpados. Para Virgínia, a morte dos filhos negros era algo necessário, nunca poderiam sobreviver no seio daquela família.

Paulo, em “A serpente”, sentindo-se sufocado por Guida, decide matá-la para viver com a cunhada, atirando-a do décimo andar. Não existe sentimento de culpa, a esposa era apenas um empecilho para a realização do seu amor.

Nada de remorsos, apenas a sensação de dever cumprido. O que deixa o homem cheio de embaraços é o efeito colateral da consciência moral. É a possibilidade de alguém viver ou não em paz consigo mesmo quando chegar a hora de pensar sobre seus atos e palavras, é a antecipação do sujeito que aguarda quando a pessoas voltar para casa (SOUTO, 2007, p. 96).

Não existe o efeito da consciência moral, uma vez que os personagens assassinos não se arrependem, porque não têm sentimento de culpa. Os assassinatos cometidos eram necessários, pois, ao ver de Paulo e Virgínia, eram pessoas inconvenientes à sua felicidade que precisavam ser retiradas do caminho. O mesmo ocorre em “Vestido de noiva”, a personagem Alaíde era inconveniente para que Pedro e a cunhada, Lucia, pudessem concretizar seu desejo amoroso. Desse modo, planejam a morte da irmã e da esposa. Além disso, Alaíde recebeu uma espécie de punição, pois havia roubado o namorado de Lucia.

Em “O beijo no asfalto”, a morte assume uma conotação bem diferente em relação às peças anteriores. A visão negativista do dramaturgo em relação ao ser humano torna-se atenuada com a personagem de Arandir. Ele realizou o último desejo de um moribundo

atropelado e em troca é massacrado não só pela sociedade, mas também pela família. Ao beijo foi atribuída uma conotação homossexual, fazendo com que ficasse ameaçada a repressão homossexual nos demais personagens da peça, principalmente no sogro. No instante do seu gesto, Arandir chegou “a sua existência autêntica” (PELLEGRINO, 2004, p. 270), tornou-se um sujeito como nunca fora antes: não pensou o que ganharia em troca, foi um ato de extrema bondade. Um ato insuportável para a sociedade hipócrita e moralista, que o degradou, condenando-o de homossexual. Assim, o beijo tornou-se uma metáfora de morte: Arandir ao beijar o agonizante beijou sua própria morte, entregou-se em prol do outro, mas foi crucificado pela sociedade, sendo esse um fardo muito pesado para carregar.

CONCLUSÃO

O objetivo inicial deste artigo foi o de comprovar que todas as fases literárias de Nelson Rodrigues tiveram sua devida relevância. A fase das peças psicológicas foi a mais aclamada pelos críticos da época, na qual “Vestido de noiva” marcou o teatro brasileiro devido à ação se desenrolar em três planos, além da narrativa explorar o nível de consciência da protagonista, o cenário e a iluminação inovadores. A fase das peças míticas ficou conhecida por abordar temas desagradáveis e por fazer uma releitura da tragédia clássica. Por sua vez, a fase das tragédias cariocas teve como cenário o Rio de Janeiro, seus personagens eram representantes da classe média e suburbana carioca.

A grande inovação em suas peças, desde “Vestido de noiva”, foi o dinamismo da linguagem incorporado ao da informalidade, do dia a dia, da linguagem do povo. Ao retratar personagens tipicamente brasileiras, em especial resgatar traços da sociedade carioca, o dramaturgo criou uma tragédia brasileira que trazia elementos míticos da tragédia clássica acrescidos de elementos do subúrbio carioca. A partir da ambientação do local, sua literatura se desdobra para o aspecto do universal, pois retrata seres humanos reprimidos. Observa-se a leitura de uma sociedade burguesa, expondo-se todos seus os podres. Além disso, exploram-se conflitos inerentes ao homem, temas desagradáveis que são camuflados por convenções sociais, como a traição tanto por parte de homens quanto de mulheres, desejo pelo marido/esposa do outro, homossexualismo, assassinato, perversões sexuais, e assim por diante. Ao mesmo tempo em que expõe seus personagens, em seus mínimos detalhes, o dramaturgo ironiza situações que seriam trágicas, utilizando-se do grotesco e da comicidade.

Após análise comparativa das peças, convém questionar se a dramaturgia de Nelson Rodrigues ainda causa o mesmo impacto de quando suas peças foram publicadas. Em 2007, o dramaturgo foi homenageado na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) contrapondo-se, justamente, a recepção feroz da época em que suas peças foram escritas:

'Protesto, em nome da família brasileira!' O grito solitário, mas representativo de muitas indignações dos conservadores na época, saiu da plateia de *Beijo no Asfalto*, de 1961. Era contra Nelson Rodrigues, considerado maldito e pornográfico por muitos. Agora, 46 anos depois, ele é o homenageado desta edição da FLIP. Será uma excelente oportunidade para que todos conheçam melhor o grande cronista do comportamento humano e sua obra, que continua atual e influenciando dramaturgos, escritores, músicos e artistas (MACHADO, 2007).

As críticas sociais encontradas nas obras de Nelson Rodrigues são muito vivas e presentes. Temas como traição, incesto, sexo, morte, homossexualismo, entre outros, transformam-se em notícias diárias. A banalização gerada pela mídia faz com que tais assuntos não se tornem mais surpreendentes e/ou chocantes. Desse modo, as narrativas ficcionais de Nelson Rodrigues tornaram-se bem parecidas com as histórias estampadas diariamente nos tabloides. O distanciamento ficcional proporcionado pela literatura deveria permitir que se fizesse uma leitura crítica/reflexiva, e não moralista, da obra rodrigueana. Está fora de contexto, além de ser uma grande hipocrisia, rotular Nelson Rodrigues como um escritor imoral, uma vez que ele foi o primeiro dramaturgo brasileiro que soube resgatar o universal a partir do cotidiano banal.

REFERÊNCIAS

- BOAVISTA, Cristina. **Nelson Rodrigues e o teatro do desagradável**: um olhar simbólico sobre a vida e obra do autor. Disponível em: <http://www.jung-rj.com.br/artigos/nelson_rodrigues_e_o_teatro_do_desagradavel.htm>. Acesso em: 23 abr. 2012.
- BRANDÃO, A. F. **O teatro desagradável de Nelson Rodrigues**. 2006. 245 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.
- CUNHA, Francisco C. da. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Giordano, 2000.
- FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- MACHADO, Cassiano Elek. **Homenagem**. 2007. Disponível em: <http://www.flip.org.br/edicoes_anteriores.php?programacao=homenagem&ano=2007>. Acesso em: 01 maio 2013.
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.
- _____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 2.
- _____. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.
- MEDEIROS, Elen de. **Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas**: um estudo das personagens. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas/SP, 2005.
- PELLEGRINO, Hélio. A obra e beijo no asfalto. In: **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 4, p. 262-272.
- RIBEIRO, Leo Gilson. O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v.1, p. 275-285.
- RODRIGUES, Nelson. **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 4 v.
- _____. **Flor de obsessão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **O reacionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SOUTO, Carla. **Nelson Rodrigues**: o inferno de todos nós. São Paulo: Junqueira & Marin, 2007.
- SOUZA, Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de. **Nelson Rodrigues**: inventário ilustrado e recepção crítica comentada dos escritos do *Anjo Pornográfico*. 2006. 237 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2006.