



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARINA STUCHI

**NELSON RODRIGUES NO CONTEXTO DA CONSOLIDAÇÃO
DO DRAMA MODERNO NO BRASIL**

Londrina
2012

MARINA STUCHI

**NELSON RODRIGUES NO CONTEXTO DA CONSOLIDAÇÃO
DO DRAMA MODERNO NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Estudos Literários da
Universidade Estadual de Londrina, como
requisito parcial à obtenção do título mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Sonia Aparecida Vido
Pascolati.

Londrina
2012

MARINA STUCHI

**NELSON RODRIGUES NO CONTEXTO DA CONSOLIDAÇÃO DO
DRAMA MODERNO NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Estudos Literários da
Universidade Estadual de Londrina, como
requisito parcial à obtenção do título mestre.

BANCA EXAMINADORA

Sonia Aparecida Vido Pascolati
UEL – Londrina – PR

Gilberto Figueiredo Martins
UNESP – Assis – PR

Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina - PR

Londrina, 31 de agosto de 2012.

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S932n Stuchi, Mariana.

Nelson Rodrigues no contexto da consolidação do drama moderno no Brasil /
Mariana Stuchi. – Londrina, 2012.
128 f.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

1. Nelson Rodrigues – Teses. 2. Drama moderno no Brasil – Teses. 3. Drama moderno – Teor proteico – Teses. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Orientadora e amiga Sonia, por todas as horas dedicadas a este trabalho, pelo imenso carinho e enorme paciência.

Ao Lucas, pelo apoio incondicional sempre.

Ao maior amor da minha vida, minha saczinha Malu.

Ao Maurício por ser o melhor amigo do mundo, melhor até do que cachorro engarrafado.

Ao Boi, amiga e irmã, sem ela esse trabalho não estaria pronto.

Aos amigos, pela força e companheirismo, principalmente nos momentos de mau humor.

Ao site Estante Virtual por todos os livros necessários para esta pesquisa.

A todos que colaboraram de alguma forma para a realização deste trabalho.

STUCHI, Marina. **Nelson Rodrigues no contexto da consolidação do drama moderno no Brasil**. 2012. 128f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2012.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal identificar elementos do drama moderno nas peças *A falecida* (1953) e *Boca de ouro* (1959) de Nelson Rodrigues. Durante o desenvolvimento da pesquisa, o obstáculo encontrado foi a falta de uma teoria literária apropriada para o estudo do gênero dramático no Brasil, pois a dramaturgia brasileira ainda não foi satisfatoriamente estudada apenas como texto literário, uma vez que é comum a associação entre dramaturgia e encenação. A metodologia desenvolvida por Peter Szondi, em *A teoria do drama moderno* (2003), serve como embasamento teórico, no sentido de poder verificar como os novos temas surgidos no fim do século XIX provocam mudanças formais. Contudo, adotar essa posição não significa reduzir a obra ao seu contexto como uma determinação histórica, mas sim relacioná-la com o período no qual foi produzida, percebendo tanto a influência exercida pelo meio social na expressão artística quanto o modo pelo qual ela influencia esse meio. Primeiramente é feito um panorama do desenvolvimento da literatura dramática brasileira, procurando destacar as principais características do gênero com o intuito de problematizar as inovações, mas também as permanências de temas e formas na dramaturgia brasileira. No capítulo dois, com a análise de obras de dramaturgos de destaque das décadas de 1950 e 1960, busca-se compreender a forma dramática desenvolvida no Brasil do período. No plano do conteúdo, ganham destaque os aspectos típicos da sociedade brasileira e assuntos de ordem política, mas não há o desenvolvimento de uma forma específica com a inserção dos novos temas, ocasionando uma grande variedade formal no drama moderno brasileiro. Essa discussão se desdobra no sentido de poder comparar os principais autores desse período com Nelson Rodrigues, por considerá-lo uma figura ímpar no teatro brasileiro, já que nas décadas de 1950-1960 os principais dramaturgos do país adotam uma posição mais politizada em suas peças, à qual Nelson Rodrigues não adere. Partindo da análise de duas peças – *A falecida* (1953) e *Boca de ouro* (1959) –, buscamos identificar elementos temáticos e formais que poderiam vincular este dramaturgo ao drama moderno devido à inovação na linguagem teatral e ao diálogo com ideias próprias da modernidade.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Drama moderno no Brasil. Drama moderno.

STUCHI, Marina. **Nelson Rodrigues in the context of the consolidation of modern drama in Brazil**. 2012. 128f. Dissertation (Master in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

The main purpose of this work is to identify elements of modern drama in the plays *A falecida* (1953) and *Boca de ouro* (1959) written by Nelson Rodrigues. The main obstacle found in this research was the lack of a suitable literary theory for the study of the dramatic genre in Brazil, for the Brazilian dramaturgy was not satisfactorily studied only as a literary text, as the association between dramaturgy and staging is very common. The methodology developed by Peter Szondi in *Theory of Modern Drama* (2003) seems suitable to be used as theoretical basis in order to be able to check how the new themes that emerged in the late nineteenth century lead to formal changes. However, to adopt this position does not mean to reduce the work to its context as an historical determination, but to relate it to the period in which it was produced, realizing both the influence of the social environment in the artistic expression and the way as it influences this medium. First part of the work is an overview of the development of dramatic literature in Brazil, seeking to highlight the main features of the genre in order to discuss innovations, but also to identify the permanence of themes and forms in the Brazilian dramaturgy. In the second chapter come the analysis of the work of the playwrights that were in evidence in the decades of 1950 and 1960 with the aim to understand the dramatic form that was developed in Brazil during these years. In terms of content are highlighted the typical aspects of Brazilian society and partisan politics but it is not possible to identify the presence of the development of a specific form with the addition of new themes, that could lead to a great variety of forms in the modern Brazilian drama. This discussion unfolds in order to be able to compare the main authors of this period with Nelson Rodrigues, for he is considered a unique figure in the Brazilian theater scene, considering that in the decades of 1950-60 the major playwrights of the country moved towards a more politicized action in their plays, a position that was not adopted by Nelson Rodrigues. Based on the analysis of two plays - *A falecida* (1953) and *Boca de ouro* (1959) - we seek to identify formal and thematic elements that could link this playwright to the modern drama due to his innovation in theatrical language and in the dialogue with his own ideas of modernity.

Key words: Nelson Rodrigues. Modern drama in Brazil. Modern drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O GÊNERO DRAMÁTICO NO BRASIL	11
1.1 A formação da tradição da comédia de costumes no Brasil.....	16
1.2 Modernização do drama e renovação cênica no Brasil.....	22
2 O IMPULSO MODERNIZADOR NO TEATRO NA DÉCADA DE 1940	29
2.1 A busca da identidade nacional na dramaturgia	34
2.2 A tomada de consciência na dramaturgia nacional: o teatro de questionamento político	49
3 DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES: UMA POÉTICA DA MODERNIDADE	61
3.1 A relação forma e conteúdo na dramaturgia de Nelson Rodrigues.....	81
3.2 O uso da linguagem cinematográfica na dramaturgia rodriguiana	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
BIBLIOGRAFIA	124

INTRODUÇÃO

A motivação fundamental para este trabalho é o enorme fascínio despertado pela dramaturgia de Nelson Rodrigues e a grande paixão nutrida pela arte do teatro. Essa admiração levou-me a pesquisar, na monografia de conclusão do curso de Especialização em Literatura Brasileira, as causas da repulsa ao “teatro desagradável” do autor. O resultado da monografia *Retrato familiar desagradável, por Nelson Rodrigues* aponta para novas indagações, presentes na atual pesquisa, cujo intuito é compreender quais elementos formais e temáticos constituem a modernidade dramática de Nelson Rodrigues.

Pretende-se refletir acerca da formação e consolidação do drama moderno brasileiro, buscando aspectos modernos nos textos dramáticos das décadas de 1950 e 1960, a fim de comparar Nelson Rodrigues com outros dramaturgos brasileiros do mesmo período. Porém, a crítica literária brasileira, ao analisar o gênero dramático, praticamente não se detém na análise do texto, discutindo a modernidade teatral, sem reconhecer a autonomia do texto dramático como gênero literário.

O estudo centra-se na renovação no âmbito do texto dramático e, por falta de teoria apropriada no campo da teoria literária brasileira, busca-se respaldo no percurso traçado por Peter Szondi (2003), em *Teoria do drama moderno*. O teórico, partindo da análise de textos do fim do século XIX, aponta elementos que configuram a crise do drama. O autor também examina as tentativas de salvamento da forma dramática e na última parte de seu livro discorre sobre as possibilidades de solução dessa crise. Szondi contempla dramaturgos que enfrentam a crise da forma dramática e, no intuito de solucioná-la, acabam por assumir elementos temáticos e formais contraditórios à própria forma do drama.

A partir de Szondi, é possível conceituar e contextualizar o drama moderno a partir da segunda metade do século XIX, em oposição à tradição do drama do século XVIII. Para Szondi, o drama moderno começa a se delinear a partir da crise ocasionada pela introdução de novas temáticas e pela tentativa de salvação da forma dramática tradicional feita por alguns dramaturgos. Essa contradição entre forma do drama e novos conteúdos irá resultar na crescente separação entre sujeito e objeto, o que possibilitará a emergência do elemento épico no drama.

O problema teórico encontrado é justamente entender os pressupostos do drama moderno por meio da análise de dramaturgos inseridos em um contexto sócio-histórico diverso do do Brasil. A validade da teoria de Szondi, quando aplicada aos dramaturgos brasileiros, é poder compreender até que ponto, também em solo brasileiro, novos assuntos precipitam uma nova forma dramática.

O primeiro capítulo tem como intuito esboçar o panorama do desenvolvimento da literatura dramática no Brasil, buscando destacar elementos comuns nos textos dramáticos produzidos desde o século XVI. O percurso mostrou-se de fundamental importância para compreendermos a fragilidade do gênero dramático no Brasil, pois até o século XIX as peças, assim como dramaturgos de destaque, são bastante escassas.

Somente no século XIX a literatura dramática começa a se desenvolver no país. A preocupação nacionalista, presente também nos outros gêneros literários, ocupará os textos de dramaturgos como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. No mesmo contexto histórico surge a comédia de costumes com Martins Pena, gênero predominante na literatura dramática e nos palcos do Brasil até a década de 1930. E, apesar das grandes inovações na dramaturgia nacional a partir da década de 1940, pode-se observar que alguns elementos da tradição iniciada por Martins Pena irão aparecer nos textos do drama moderno brasileiro.

No capítulo dois busca-se compreender a inserção de novos temas nas obras de dramaturgos brasileiros e o modo como cada autor resolve formalmente assuntos de ordem social na dramaturgia no Brasil das décadas de 1950 e 1960. Para tanto, se faz uma análise intrínseca dos textos escolhidos para poder dialogar com as críticas já existentes. Os questionamentos feitos após a leitura dessas obras concentram-se em torno da influência de dramaturgos estrangeiros sobre autores brasileiros.

Partimos da premissa de que o teatro político no Brasil ganha força nas décadas de 1950 e 1960 devido ao contexto histórico, político, econômico, o que leva a refletir sobre a dialética entre forma e conteúdo no drama brasileiro. Percebe-se nessas décadas uma multiplicidade de formas utilizadas pelos dramaturgos para retratar as classes menos favorecidas no Brasil, denotando a preocupação dos autores com a situação social do país. A literatura dramática passa a ter um forte cunho de crítica social, buscando entender aspectos típicos da nossa sociedade e o

momento histórico no qual eles estão inseridos. Pode-se destacar como elementos comuns trabalhados nos textos do período, principalmente na dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes e Jorge Andrade, pelo menos três aspectos: nacionalismo, populismo e o esquerdismo (PRADO, 1988, p.64-65). É analisada também a obra de Ariano Suassuna e Plínio Marcos a fim de poder estabelecer um diálogo com os outros dramaturgos, buscando ressaltar as aproximações e diferenças entre eles.

Com a análise dos textos dramáticos pertencentes às décadas de 1950 e 1960, percebe-se que não há o desenvolvimento de uma forma específica para discutir problemas sociais e políticos do país, cada dramaturgo acaba por encontrar sua própria solução, resultando numa diversidade formal no drama moderno no Brasil. Ao tentar formalizar novos conteúdos, alguns críticos apontam textos de dramaturgos brasileiros, como *Eles não usam black tie*, como “falhados” justamente por se basearem em uma teoria estrangeira que aponta as soluções para a crise do drama. Essa crítica só pode ser feita quando entendemos que a forma correta para tratar os novos temas é a inserção de elementos épicos, à moda brechtiana, no interior da estrutura dramática, mas os dramaturgos brasileiros, em sua maioria, buscam suas próprias soluções, sem se ligarem a uma forma estrangeira.

A discussão levantada se desdobra no sentido de poder compreender o papel de Nelson Rodrigues na dramaturgia nacional do período escolhido para análise. No capítulo três é feito um levantamento dos temas e formas recorrentes na dramaturgia rodriguiana com o intuito de estabelecer as aproximações e ressaltar as diferenças entre Nelson Rodrigues e os dramaturgos estudados no capítulo anterior.

Nas décadas de 1950 e 1960, os dramaturgos adotam uma posição mais politizada em suas peças e retratam aspectos típicos da sociedade brasileira. Nelson Rodrigues, na mesma época, nos textos dramáticos denominados de tragédias cariocas, apesar de ambientar as peças no universo tipicamente carioca, trabalha com problemas condizentes à subjetividade. O dramaturgo, ao analisar o particular, a classe média do Rio de Janeiro, busca retratar o universal, toda uma gama de sentimentos pertencentes ao Homem.

Interessa-nos mapear os aspectos modernos contidos nas peças de Nelson Rodrigues. Para tanto, é feita uma análise de textos dramáticos antecedentes ao *corpus* escolhido para análise para apontar as inovações promovidas pelo dramaturgo desde seu primeiro texto dramático. A síntese do universo rodriguiano, expondo elementos temáticos e formais presentes desde *A mulher sem pecado*, é imprescindível para poder destacar elementos recorrentes em toda a obra dramática de Nelson Rodrigues.

A escolha das peças – *A falecida* (1953) e *Boca de ouro* (1959) – justifica-se por apresentarem temas recorrentes na dramaturgia rodriguiana como a espera da redenção na morte, porém o dramaturgo apresenta soluções formais diferentes em cada uma. A discussão sobre problemas econômicos também aparece nas peças, aproximando o dramaturgo tematicamente dos autores analisados no capítulo dois, mas por outro lado diferencia-se na medida em que as discussões sociais são suplantadas pelas questões subjetivas. O autor, mesmo quando trabalha com temas relacionados a questões econômicas, destaca como fatores externos atingem os indivíduos na subjetividade.

Busca-se compreender a relação dialética entre forma e conteúdo na dramaturgia rodriguiana ao problematizar a temática trabalhada pelo autor nas peças e a solução formal por ele encontrada. É destacada, na análise das peças, a utilização de elementos e/ou procedimentos que podem ser classificados como modernos. Nelson Rodrigues, no contexto do drama moderno brasileiro, inova a linguagem dramatúrgica, dialoga com as ideias implementadas pela modernidade, mas também se filia à tradição do melodrama e da comédia de costumes no Brasil.

As peças escolhidas para análise, além de apresentarem aspectos inovadores para a literatura dramática do momento, também apontam para a renovação cênica ao propor nas rubricas elementos ainda desconhecidos no teatro brasileiro da época. Em *A falecida* e *Boca de Ouro* há a ruptura das unidades de tempo e espaço, além da inserção do passado em cena com a utilização do recurso do *flashback*, podendo-se aproximar a dramaturgia rodriguiana da linguagem cinematográfica

1 O GÊNERO DRAMÁTICO NO BRASIL

Apesar de o teatro existir em solo brasileiro desde a época da colonização, nas obras dos jesuítas, que utilizaram o teatro como instrumento de catequese, é com o Romantismo o início da formação do Drama no Brasil. Podemos pensar que o teatro no Brasil nasce antes do drama, ou seja, a cena se desenvolve antes mesmo de haver uma tradição em literatura dramática. A falta de documentação é um problema enfrentado pelos historiadores da literatura, pois foram poucos os textos produzidos desde o século XVI e a maioria não foi preservada. Esses fatos são refletidos no modo como o gênero dramático é pesquisado no país, sendo este pouco estudado independentemente de sua relação com a encenação.

Entre os teóricos brasileiros parece haver certa confusão para designar o gênero dramático, pois a relação entre texto e encenação é normalmente destacada. Ao pesquisar o gênero dramático, esbarramos em definições que nem sempre conseguem dar a dimensão da separação entre o literário e o cênico. Portanto, o estudo do drama aponta para sua dupla dimensão: o estudo do texto e o estudo do espetáculo, posição defendida por Aristóteles (1993) para quem o espetáculo é parte essencial do Drama, mas o pensador ressalta que o texto por si só é capaz de atingir suas finalidades apenas através da leitura.

Há posições divergentes entre os teóricos brasileiros, como é o caso de João Roberto Faria (1998) e Sábato Magaldi (1991). O primeiro defende a autonomia de ambos os fenômenos e argumenta que o Drama pode ser encarado apenas como literatura, apesar de conter em si virtualidades para a encenação. Ele advoga a apreciação e estudo da literatura dramática em sua forma original e ainda ressalta que esta “possui uma vitalidade própria, que no palco pode ser realçada ou não, dependendo da competência do encenador, do cenógrafo, dos artistas, etc.” (FARIA, 1998, p.10).

Para Sábato Magaldi (1991), as duas artes são complementação uma da outra, pois no texto dramático já há elementos que apontam diretrizes para uma futura encenação. Para ele, o teatro reside na tríade: ator, texto e público. Só através da junção destes três elementos a arte teatral se faz completa, sendo que nenhuma se sobrepõe a outra na realização do fenômeno teatral.

Apesar de entendermos a profunda relação entre texto e cena no teatro brasileiro, nosso interesse é mapear os textos dramáticos da literatura brasileira, a fim de destacar os elementos comuns aos nossos dramaturgos, buscando entender se há uma tradição no drama brasileiro.

Durante o período colonial a literatura dramática é praticamente inexistente. No século XVI, o teatro é dominado pela Igreja, que o utiliza como instrumento de catequese com a missão de aculturação dos indígenas. Anchieta, nome mais representativo do momento, faz uso da forma do auto, denotando a forte influência do teatro medieval ibérico. Os poucos documentos que restam dos autos anchietanos dizem respeito ao funcionamento do teatro como prática pedagógica. (GINSBURG, 2006, p. 47). No caso do teatro de catequese fica claro como a encenação é mais importante que a dramaturgia.

A partir do século XVII a influência da Companhia de Jesus decresce e as representações destinadas à catequese ficam circunscritas aos colégios e o modelo de formato processional passa a ser utilizado em festas cívicas, sendo Manoel Botelho de Oliveira o nome representativo do período, escrevendo textos inspirados na obra de Lope de Vega. No século XVIII persiste a relação entre eventos religiosos, comemorações cívicas e o teatro. As representações buscavam exercer uma função didática sobre o público, com claras intenções moralizadoras.

No início do século XIX, o Brasil passa por grandes mudanças ocasionadas principalmente pela Independência ao deixar de ser colônia de Portugal. É nessa época que floresce o drama romântico no país. Décio de Almeida Prado, em *O drama romântico brasileiro* (1996), propõe-se a entender a formação do gênero dramático em nosso país, mas acaba por apontar o desenvolvimento do teatro brasileiro, ou seja, um sistema que integra autores, atores, obras e público. A posição adotada pelo teórico é fácil de ser compreendida, pois as companhias teatrais que se formaram no Brasil na época estudada antecederam a literatura dramática ao importar peças estrangeiras e levá-las ao palco, sendo a relação palco e texto muito difícil de ser delimitada.

Gonçalves de Magalhães marca o início do Romantismo na literatura dramática com duas tragédias: *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* e *Olgiato*. Prado afirma que a primeira inaugurou o teatro romântico no Brasil. Nessas peças há a mistura de aspectos clássicos e românticos, tanto na forma quanto no

conteúdo, o que possibilita o surgimento do melodrama. Dois autores contemporâneos a Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e Luís Antonio Burgain, escrevem peças que guardam características do gênero melodramático que “[...] privilegia primeiramente a emoção e a sensação [...] no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele.” (THOMASSEAU, 2005, p.139). Como ressalta João Roberto Faria (1998, p.26), “o público brasileiro gostava dessas peças, pois era um gênero teatral que proporcionava espetáculos vibrantes, mas que do ponto de vista literário era muitas vezes ‘cozido a facadas’ [...]”.

A importância do gênero melodramático na trajetória do teatro brasileiro deve ser destacada “[...] não apenas quando de seu aparecimento no país, em meados do século XIX, mas sobretudo pela permanência dessa estrutura em formas dramáticas diferenciadas até os nossos dias” (BRAGA; PENJON, 2005, p.5). Pode-se apontar a sobrevivência de alguns elementos fundamentais do melodrama na obra de dramaturgos do século XX, principalmente na literatura desenvolvida por Nelson Rodrigues.

Prado (1996, p.98) defende que o salto de qualidade na dramaturgia romântica brasileira acontece com Gonçalves Dias, que escreveu quatro dramas entre 1843 e 1850, pois as diferenças em relação à produção dramatúrgica anterior são muito grandes. Gonçalves Dias demonstra conhecimento sobre Shakespeare e peças românticas francesas, como também sobre o pensamento teatral de Victor Hugo. As principais características de seus textos são qualidade da linguagem e compreensão moral e psicológica das personagens, o que substitui a preocupação com o enredo bem urdido, marca dos melodramas anteriores. Porém, o autor, ao buscar inspiração na crônica histórica de países europeus, acaba por não se deter na história de seu país. (GINSBURG, 2006, p.118)

Faria (1998, p.33), em *O teatro na estante*, ao analisar a produção cultural em nosso país no século XIX, aponta a dependência brasileira em relação aos modelos europeus, sobretudo franceses; e caso mais evidente se dá com o teatro realista, num período aproximado de dez anos, entre 1855 e 1865.

Ao analisar a história do drama no Brasil, pode-se constatar que esse gênero literário praticamente teve início com o Romantismo. Uma grande produção literária se dá com o teatro realista, mas apesar de tratar temas referentes

à sociedade brasileira, as peças eram escritas seguindo modelos estrangeiros, principalmente franceses.

A partir de 1855, as peças do realismo francês começam a ser traduzidas e encenadas no Rio de Janeiro, pois até então os espectadores fluminenses tinham como opção a ópera italiana, pequenas farsas e *vaudevilles*. Um grande marco no período é a criação, em 1855, do Teatro Ginásio Dramático, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos. No mesmo ano ocorreu a representação de *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, proporcionando uma vida teatral para a sociedade carioca.

Com a defesa da comédia realista no Brasil formou-se um razoável repertório de peças nacionais, quase sempre inspiradas nos temas e formas da dramaturgia realista francesa. Os principais autores e peças dessa época são: José de Alencar: *O demônio familiar*, *O crédito*, *As asas de um anjo* e *O que é o casamento?*; Quintino Bocaiúva: *Onfália* e *Os mineiros da desgraça*; Joaquim Manuel de Macedo: *Luxo e vaidade* e *Lusbela*; Aquiles Varejão: *A época*, *A resignação* e *O cativo moral*; Sizenando Barreto Nabuco de Araújo: *O cínico* e *A túnica de nessus*; Valentim José da Silveira Lopes: *Sete de Setembro* e *Amor e dinheiro*; Pinheiro Guimarães: *Histórias de uma moça rica*; Francisco Manuel Álvares de Araújo: *De ladrão a barão*; França Júnior: *Os tipos da atualidade*; Constantino do Amaral Tavares: *Um casamento da época*; e Maria Angélica Ribeiro: *Gabriela e cancos sociais*. (FARIA, 1998, p.44; GUINSBURG, 2006, p.267).

Prado defende que dentre esses dramaturgos dois merecem atenção especial: Joaquim Manuel de Macedo e José Martiniano de Alencar. Ao analisar a obra de Macedo, o estudioso defende não ser possível encaixar esse autor em nenhuma escola, pois esse sempre foi “[...] conduzido irresistivelmente pela ausência de preocupações doutrinárias [...]” (PRADO, 1986, p.19). O crítico argumenta que esse tipo de texto dramático não possui um valor artístico maior e tem como pretensão máxima alimentar os palcos e prender a atenção do público com o uso de alguns recursos típicos. São peças facilmente digeríveis, pois “[...] as lágrimas, as risadas, as emoções que despertam, são lágrimas, risadas e emoções fáceis, destinadas a nascer num instante e perecer noutro, sem deixar qualquer resíduo no pensamento ou sensibilidade do espectador.” (PRADO, 1986, p.19).

José de Alencar foi outro representante do realismo teatral no Brasil e através de suas peças pretendia discutir problemas sociais do momento. Em *As asas de um anjo*, o autor trata do mesmo tema de *A dama das camélias*, de Dumas Filho, e procura uma solução própria, sempre no sentido de passar para o público um intuito moralizante. Para Prado, a presença do público poderia agir como uma força inibidora, pois os diálogos na peça, em sua maioria, são em formato de sermões, acabando com a espontaneidade e naturalidade típicas do Realismo no teatro. Esse era um vício da “[...] maior parte do chamado teatro realista: o de substituir a psicologia pela moral, o estudo dos seres humanos pela defesa das idéias.” (PRADO, 1986, p.20).

Pode-se constatar o cuidado dos escritores com os diálogos, a fim de não chocar seu público e transmitir ideias edificantes. Nesse sentido, o Realismo teatral no Brasil é “[...] otimista, espiritualista, comprazendo-se em descrever sentimentos elevados, em reconhecer no homem as melhores qualidades. As personagens de Alencar só respiram pureza, dignidade, idealismo [...]” (PRADO, 1986, p.21). Em contrapartida, para Prado (1986, p.21), José de Alencar, ao escrever dramas históricos, como *O Jesuíta*, consegue ficar mais preso às finalidades teatrais e por isso mesmo mostra com mais exatidão a vida burguesa e consegue atingir, também, uma qualidade excepcional de diálogo.

Faria destaca dois fatores importantes na composição das obras desse período: o esforço de atualização estética e um certo “desejo de civilização” por parte dos autores. Porém, o rompimento com o Romantismo, na maioria dos casos, não foi radical e os recursos românticos eram utilizados em várias peças da época. De maneira geral, os repertórios não eram de alto nível, mas tinham “[...] grande sucesso de crítica e de público, confirmando assim o gosto e as tendências da época.” (FARIA, 1998, p.44).

Entre as principais características das peças brasileiras ligadas ao Realismo, a que mais se destaca é a defesa dos valores familiares e o ataque aos perigos ameaçadores da instituição, como a infidelidade conjugal e a prostituição. O grande sucesso dessas peças deve-se ao fato de que “os espectadores podiam se reconhecer no palco e aplaudir os valores em que acreditavam.” (FARIA, 1998, p.46).

Ao analisar o percurso da literatura dramática no Brasil pode-se destacar a preocupação moralizante dos dramaturgos desde os primórdios do gênero nos autos anchietanos, perdurando no século XVII na dramaturgia de Botelho de Oliveira e ganhando grande relevância na comédia realista, sendo esta uma característica marcante na dramaturgia brasileira.

1.1 A FORMAÇÃO DA TRADIÇÃO DA COMÉDIA DE COSTUMES NO BRASIL

Ao mapear os textos dramáticos no Brasil nota-se a grande produção do gênero comédia a partir do século XIX. A comédia, derivada do grego *Komedia*, no seu primórdio era uma canção ritual por ocasião do cortejo em homenagem a Dionísio. Ao contrário da tragédia, definida por Aristóteles (1993) como a imitação de uma ação de caráter elevado, a comédia é a imitação de homens de qualidade inferior. A temática do gênero normalmente está voltada para aspectos da realidade cotidiana e prosaica das pessoas comuns, sendo o desenlace feliz e com a finalidade de provocar o riso. (PAVIS, 2008, p.52-53).

O gênero é dividido entre alta e baixa comédia “[...] conforme a qualidade dos procedimentos cômicos [...]” (PAVIS, 2008, p.54). Grosso modo, a alta comédia se utiliza do jogo de palavras e sutilezas da linguagem visando não ao riso franco, mas desejando alcançar a inteligência do espectador. As personagens normalmente pertencem a classes sociais mais favorecidas, sendo seu alvo de crítica “[...] os modismos ou comportamentos humanos, retratados por meio da dialogação viva, repleta de frases de espírito, achados verbais, ironia, a que se acrescenta, inúmeras vezes, farta dose de amargo cinismo.” (GINSBURG, p.21-22). A baixa comédia usa procedimentos de farsa e utiliza como elemento provocador do riso a comicidade visual – pancadarias, disfarces, o exagero na tipificação das personagens – buscando provocar gargalhadas.

Como visto acima, a alta comédia esteve presente nos palcos brasileiros durante um período de dez anos, procurando recriar os costumes das classes mais favorecidas. Mas é a baixa comédia que dominará os textos e os palcos brasileiros a partir do século XIX, sendo Martins Pena considerado nosso primeiro comediógrafo e o inaugurador da comédia de costumes no país, iniciando uma longa tradição cômica no Brasil, gênero que pode ser considerado como o “[...]”

responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira.” (MAGALDI, 2004, p.42).

A peça *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, estreia em 1838 pela Companhia de João Caetano, a mesma que tinha lançado meio ano antes *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*. Essa foi a primeira comédia escrita pelo dramaturgo e retrata aspectos da sociedade brasileira com observações satíricas. A ambiguidade da linguagem e os quiproquós são os elementos provocadores do riso. A descrição dos costumes, principalmente a oposição campo/cidade, é feita de forma a produzir a crítica social.

De fato, a produção dramatúrgica de Martins Pena representa o marco inicial da observação dos costumes brasileiros e a exploração do tema, assim como a utilização do recurso do baixo cômico com o intuito de divertir o público. O caminho aberto por ele é seguido pela dramaturgia subsequente de autores como Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior e Arthur Azevedo. (FARIA, 1998, p.76). A tradição iniciada pelo dramaturgo também ecoará na moderna dramaturgia brasileira, permanecendo a observação dos costumes brasileiros e da realidade cotidiana, assim como a oposição campo/cidade.

Na segunda metade do século XIX, a alta comédia foi a meta da maioria dos escritores brasileiros, desejosos de reformar a sociedade através do teatro. Nesse contexto surge Qorpo-Santo (1829-1883), que se diferencia dos demais dramaturgos por propor aspectos vanguardistas para seu teatro. Apesar de inédito em vida, o autor se destaca entre seus contemporâneos por inserir novas formas de teatralidade. Enquanto os comediógrafos do século XIX são autores circunscritos a seu tempo, Qorpo-Santo é atual ainda hoje. Faria (1998, p.92) destaca as inovações introduzidas por ele:

[...] o enredo linear é desestruturado, há quadros quase sempre autônomos e personagens desaparecem de um ato para outro, sem qualquer explicação. Tudo dá a impressão de um verdadeiro caos nessa obra fragmentária e instigante. Assim, embora seja possível inserir o autor na tradição cômica iniciada por Martins Pena, sua dramaturgia destoa da dos outros comediógrafos do século XIX, graças a características bastante peculiares que a projetam para outro contexto: o da vanguarda. Afinal, há em sua obra uma série de traços que podem ser encontrados nos autores do chamado Teatro do Absurdo ou nos surrealistas. (Faria 1998, p.92)

Qorpo-Santo utiliza nas peças recursos do baixo-cômico (FARIA 1998), explorando a comicidade das formas ou do corpo, dos movimentos, das palavras e das situações. Ele insere na dramaturgia figuras grotescas com deformidades, tornando-as ridículas e caricatas, como em *Mateus e Mateusa*, peça na qual os personagens principais possuem muitas deformidades –Mateus tem um nariz de cera e uma orelha postiça –, tornando os textos dramáticos do autor distante de peças contemporâneas a essa.

A peça é composta de quadros autônomos, os atos se sucedem sem que haja ligação entre eles, cada um possui um assunto diferente. As peças de Qorpo-Santo são recheadas de expressões grosseiras e obscenas ligadas ao sexo, um assunto tabu para a época.

Mas, apesar de ser considerado pela crítica o precursor do teatro do absurdo, e não pretendemos aqui negar os aspectos vanguardistas de sua obra, se faz necessário relativizar a posição em que ele se encontra perante outros dramaturgos da época, pois o autor, assim como a maioria dos dramaturgos do momento, pode ser inserido na tradição de produção do gênero cômico na dramaturgia brasileira ligado à baixa-comédia e a análise dos costumes com o intuito de produzir uma sátira à família.

No fim do século XIX e princípio do XX irá predominar nos palcos brasileiros a comédia de costumes com França Júnior e a revista de ano com Artur Azevedo. O teatro evoluía como empreendimento comercial e a “bilheteria que ditava o rumo dos acontecimentos.” (PRADO, 1986, p.22). É notável o esforço dos autores para agradar ao público ao analisar o enredo de suas peças, sempre compostas com canções ligeiras, ditos picantes e uma trama de fácil assimilação que não exigia muito dos espectadores.

Faria destaca o grande sucesso da opereta *Orfeu no inferno*, de Offenbach, como o principal responsável pelo novo rumo dos palcos brasileiros. As comédias passaram a dominar os palcos, pois “os empresários, sintonizados com o gosto popular, abriram as portas do teatro para as operetas francesas, que aqui foram traduzidas, adaptadas, parodiadas, e para todo tipo de peça que tivesse o intuito de divertir o espectador.” (FARIA, 1998, p.59). A hegemonia do gênero cômico é total nesse período do fim do século XIX e nos primeiros trinta anos do século XX.

França Júnior é o principal nome da comédia de costumes nesse período e deu continuidade à tradição iniciada por Martins Pena. Sua primeira comédia em três atos é *Os tipos da atualidade* (1862), inspirada nas comédias realistas, tendo como intuito divertir o público e transmitir lições edificantes. Após essa peça, o autor desiste do hibridismo entre a comédia realista e a de costumes, optando pela última.

Com o momento favorável para o gênero cômico, França Júnior escreve cerca de vinte comédias entre 1864 e 1889. Entre as comédias curtas destacam-se *Entrei para o Clube Jácome*, *O tipo brasileiro*, *O defeito de família*, *Maldita parentela*, *Inglese na costa*, *Amor com amor se paga* e *Dois proveitos em um saco*. As principais características da dramaturgia do autor são

[...] os apartes, os estrangeiros e brasileiros broncos estropiando o português, as pancadarias, os disfarces, os esconderijos, as paródias, as coincidências por vezes inverossímeis, os quiproquós, os tipos enrijecidos, as caricaturas, tudo em função do ritmo cômico que caracterizava a farsa. (FARIA, 1998, p.61).

Ao analisar a evolução do gênero comédia no Brasil, é possível notar que não há grandes mudanças tanto na forma quanto no conteúdo durante o tempo em que reinou, por vezes absoluto, nos palcos nacionais.

A comédia brasileira, em última análise, nunca rompeu a barreira que a fechava num campo afinal bastante restrito. Nunca foi tocada pela fantasia poética shakesperiana, que produziu na França um autor teatral como Alfred de Musset. E, dentro da estética clássica, não foi capaz de construir caracteres (no sentido francês de tipos psicológicos universais), nem primou pela originalidade do enredo. Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da Corte. Nesse sentido, nem Macedo nem França Júnior foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade. (PRADO, 1998, p.138).

Outro gênero de grande sucesso no Brasil nos dois últimos decênios do século XIX e no primeiro do século XX foi a “revista do ano”, cuja finalidade é “[...]”

passar em revista os acontecimentos do ano anterior [...]” (ARÊAS, 1990, p.90) e justamente por isso recebe esse nome. Seu maior representante é Artur Azevedo, que no período de “[...] 1875 a 1908, escreve ou traduz óperas cômicas, *vaudevilles*, dramas, entreatos, revistas, operetas, comédias, dramas fantásticos, paródias, óperas burlescas, revistas cômico-fantásticas, cenas cômicas, chanchadas, burletas e fantasias.” (PRADO, 1986, p.25).

O *Dicionário do teatro brasileiro* (2006, p.270) define O teatro de revista como:

Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade.

Uma das principais características do teatro de revista é sua fragmentação e seus quadros quase sempre são autônomos. Para dar coesão e não confundir os espectadores, os revistógrafos “[...] inventaram um personagem que comenta a ação e explica seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o *compère* (compadre), a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista [...]” (FARIA, 1998, p.69).

Faria, ao comentar o trabalho de Flora Süssekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro* (1986), destaca que a autora defende haver uma poética característica do gênero revista.

O ‘motor estético’ da revista [...] caracteriza-se pela conciliação do detalhismo naturalista e documental com a fantasia, a mágica e as mutações teatrais. Assim, a fotografia e a mimese estão presentes no interior da revista, mas submetidas à ótica maior do fantasioso e atenuadas pelas convenções próprias do gênero, tais como personagens alegóricos, mutações de cenários, apoteoses, intervenções do *compère* e do *monsieur du parterre* (personagem que se mistura com a platéia e dialoga com os que estão no palco), números musicais etc. (FARIA, 1998, p.71).

Com o declínio do teatro musicado, mais uma vez os autores nacionais buscaram inspiração na comédia de costumes, gênero predominante em boa parte da formação da literatura dramática no Brasil. Prado define esse período como um retrocesso para a cena teatral em nosso país.

A onda de teatro musicado, ao se retirar, depois de tocada a última valsa da última ópera vienense, deixou o nosso teatro dramático mais pobre e vazio do que nunca, sem público, sem autores, e até sem atores de drama ou comédia. Cortadas as amarras com a vanguarda literária da Europa, estabelecida mal e mal pelo Realismo, permanecemos à margem de toda a revolução estética de fins do século XIX e princípios deste. (PRADO, 1986, p.30).

Até 1920 o teatro dramático permaneceu “numa pasmaceira sem nome” (ARÊAS, 1990, p.92), apesar do relativo sucesso alcançado por algumas peças como: *Quebranto*, de Coelho Neto; *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza e *A bela madame Vargas*, de João do Rio.

Com as condições materiais mais favoráveis, como aponta Prado (1986), a comédia no Brasil renasce e alcança novamente um grande prestígio junto ao público. Porém, em quase nada se renova, repetindo as fórmulas já conhecidas da comédia de costumes e do seu precursor Martins Pena. O autor critica a falta de inventividade e a repetição do modelo desse tipo de dramaturgia, pois as peças praticamente não se diferenciavam de suas antecessoras, mantendo a comédia numa circunscrição “doméstica, ingênua, afável, pitoresca, despretensiosa, superficial, mais urbana do que rural e ainda mais suburbana do que urbana.” (PRADO, 1986, p.31).

Alguns autores como Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Viriato Corrêa, Oduvaldo Viana são profissionais do teatro, homens de profissão “cuja atividade literária, via de regra, principia e termina no palco.” (PRADO, 1986, p.32). Esses autores possuíam uma noção ampla do fazer teatral enquanto espetáculo, sabiam o que agradava e prendia a atenção do público, mas ao analisar as peças escritas no período, literariamente elas revelam-se por ângulos nada favoráveis, pois são “convencionais como enredo, banais como psicologia, vulgares como comicidade.” (PRADO, 1986, p.32).

A partir da década de 1930, a comédia de costumes no Brasil entra em crise e apenas ocasionalmente há uma renovação, como é o caso de *Amor...* (1933), de Oduvaldo Viana. Essa peça é interessante no sentido de propor um palco subdividido em vários locais, ações múltiplas e entrecruzadas. Uma outra peça importante desse período é *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo. O autor traz preocupações políticas para o palco, como algumas tendências socializantes, e com isso o teatro no Brasil dialoga com o mundo contemporâneo, não se limitando apenas a assuntos nacionais.

1.2 MODERNIZAÇÃO DO DRAMA E RENOVAÇÃO CÊNICA NO BRASIL

O debate sobre a modernidade teatral brasileira é composto por diferentes posições em relação a seus marcos e pode ser encarado como um problema no campo da história teatral brasileira. As duas principais correntes são representadas pelos que defendem a teoria evolutiva e os defensores da ruptura. Doria (1975) defende a teoria evolutiva e considera as conquistas paulatinas do setor teatral. Para esse autor, desde a década de 1930 já havia traços de modernidade nos textos de Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e principalmente Oswald de Andrade. O autor aponta também a importância de alguns grupos como o Teatro de Brinquedo e Os Comediantes. Para os teóricos defensores da ruptura, “a encenação é o fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós” (GUINSBURG, 2006, p.185). A maioria dos autores concordam com a primazia de *Vestido de noiva*, tanto pela modernidade do texto, como também pela encenação de Ziembinski e pelos cenários de Santa Rosa. Para João Roberto Faria, essa peça pode ser considerada um divisor na história do teatro brasileiro: “Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade”. (FARIA, 1998, p.117).

A junção entre texto e espetáculo como fator de renovação do teatro no Brasil é também defendida por Prado, porém o teórico argumenta que o texto de Nelson Rodrigues é amplamente moderno e inovador.

Vestido de noiva de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia com efeito de tudo o que se escrevera para cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. (PRADO, 1988, p.40)

A importância de *Vestido de noiva* para o teatro no Brasil é a renovação literária proposta pela peça e as virtualidades do espetáculo nela contidas, pois propõem inovações também para a encenação. A partir da análise textual é possível vislumbrar a modernidade dupla de Nelson Rodrigues, uma vez que ele renova a literatura e inscreve nas rubricas possibilidades para a modernização da cena.

Um dos problemas em relação à questão da modernidade teatral brasileira é justamente como a crítica nacional tem tratado o drama como gênero literário, uma vez que a maioria dos pensadores do teatro no Brasil não separa o gênero dramático da encenação, isto é, a abordagem dos autores foca a modernidade teatral, deixando em segundo plano a análise dos textos dramáticos.

Apesar de adotar a estreia de *Vestido de noiva*, em 1943, como marco da modernidade dramatúrgica e teatral no Brasil, quando pela primeira vez há o trabalho em conjunto que possibilita a tríade autor/encenador/público, se faz necessária uma reflexão sobre as mudanças na literatura dramática, assim como as renovações cênicas nos palcos brasileiros, que em alguns momentos antecedem a modernização do drama.

Pode-se destacar o trabalho de Renato Vianna com o movimento Batalha da Quimera, em 1922, sob a influência do futurismo, com o qual ele tentava mostrar “pela primeira vez no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som como valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção.” (DÓRIA, 1975, p.14)

Dois peças do começo da década de 1930 trabalham com temas referentes à modernidade em seus textos, como é o caso de *Deus lhe pague* (1932) de Joracy Camargo que contempla a questão social e as ideias de Karl Marx (DÓRIA, 1975, p.40). Com a peça *Sexo* (1934), Renato Vianna trata de assuntos mais audaciosos do que o público estava acostumado, como a tirania sexual

masculina, mas não a ponto de afugentá-lo, pois “[...] pouco possuía de renovador no respeitante aos padrões dramáticos, derivando-se quase diretamente da peça de tese do século passado.” (PRADO, 1998, p.25).

Outro marco a ser apontado é a peça *Amor...*, de Oduvaldo Vianna, principalmente pela tentativa de “[...] livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e de tempo. O cenário dividia-se no sentido vertical e horizontal, dando origem a cinco áreas de representação e permitindo ao espectador, por exemplo, acompanhar uma ligação telefônica em suas diversas fases [...]” (PRADO, 1998, p.25-26). Interessante notar que o emprego de cenários múltiplos será usado em *Vestido de noiva* dez anos depois e é justamente esse um dos elementos de modernidade da peça de Nelson Rodrigues.

Na esfera amadora, também podemos apontar a criação do grupo Teatro de Brinquedo no Rio de Janeiro, em 1927, iniciativa de Eugênia e Álvaro Moreyra como uma tentativa de atualização cênica. O grupo lança a produção *Adão, Eva e outros membros da família*, do próprio Álvaro Moreyra, texto de 1925. A contribuição para a modernização do teatro consiste em trazer à cena uma peça “[...] construída com linguagem, personagens e problemas que de fato não tinham ainda aparecido na dramaturgia brasileira. As personagens são desindividualizadas” (FARIA, 1998, p. 110).

Apesar dos avanços atingidos com essa peça – como o processo de despersonalização expressionista, no qual os personagens são denominados como “Um”, “Outro”, “Mulher” – o autor, ao abusar do jogo de palavras, acaba por banalizar os diálogos e reduzir a ação dramática. (FARIA, 1998, p.11).

A despeito dos progressos da década de trinta com os autores citados acima, uma vez que o repertório nacional não ficou restrito apenas à comédia de costumes, ainda persistiam no Brasil “[...] os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria.” (PRADO, 1998, p. 37).

Ao analisar a história do Drama no Brasil, constata-se que ela é feita de avanços e recuos com autores que paulatinamente introduziram aspectos modernos na dramaturgia nacional, porém com pouca repercussão. A década de trinta teve um papel importante ao apontar rumos modernos para o teatro, porém

seu balanço final não é favorável e a renovação de fato se dá a partir da década seguinte.

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário, nem as peças de Oswald de Andrade foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes. (PRADO, 1998, p.36-37).

Nesse contexto, Oswald de Andrade escreve três peças: *O rei da vela* (1937); *O homem e o cavalo* (1934); *A morta* (1937), podendo ser considerado um dos expoentes da inovação nesse período, modernizando o Drama tanto na forma quanto no conteúdo. As mudanças promovidas por ele na literatura dramática encontrarão eco nos dramaturgos das décadas de 1950 e 1960.

Com *O rei da vela*, Oswald de Andrade concebe um teatro ligado aos princípios do Modernismo, propondo uma visão desmistificadora do país por meio de paródias e caricaturas; prega a destruição de todos os valores burgueses; renega o tradicionalismo cênico e adota a estética da descompostura. (MAGALDI, 2006, p.03).

Cabe aqui uma análise um pouco mais aprofundada dessa peça devido a suas inovações. Um dos pontos a ser destacado é o conhecimento de Oswald dos procedimentos de vanguarda sendo possível estabelecer um “[...] vínculo intertextual com *Ubu Rei*, de Jarry.” (MAGALDI, 2006, p.07). O autor brasileiro demonstra sua ligação com as vanguardas artísticas europeias, como o surrealismo, e os procedimentos de construção de suas peças redundam numa nova teatralidade.

Oswald de Andrade não se preocupa com a verossimilhança entre seu texto e o mundo construído pelo texto, demonstrando uma ruptura com o drama realista do século XIX. Os personagens de *O rei da vela* apresentam taras e desvios

de conduta moral, fato expresso já em nomes como Heloísa de Lesbos; Joana, vulgo João dos Divãs e Totó Fruta do Conde; a criação desses personagens mostra o autor ao mesmo tempo satírico e contestador. Os personagens possuem consciência de que estão no teatro representando um papel: “Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no terceiro ato.” (ANDRADE, 2004, p. 98).

O recurso do metateatro é bastante utilizado na peça, ora para demonstrar a consciência dramaturgica dos personagens, como mostrado acima, ora para chamar a atenção do público sobre o próprio fazer teatral e exercer um papel de crítico de estéticas ultrapassadas. A personagem Abelardo I insere em seu discurso ficcional um discurso crítico em relação a uma estética teatral anterior ao referir-se, em uma determinada cena, “[...] isso até parece teatro do século XIX.” (ANDRADE, 2004, p. 44), para criticar também a sociedade burguesa de sua época. Sábato Magaldi defende que, apesar de Oswald de Andrade provavelmente não conhecer Brecht, ele faz uso do efeito de estranhamento para “[...] evitar os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana.” (MAGALDI, 2006, p.07-08).

A peça *A morta* é bastante significativa também por travar amplo diálogo com as vanguardas, declarando a falência do paradigma clássico. Podemos destacar como características dessa peça o desvelamento dos bastidores. Didaticamente, as inovações são evidenciadas no prólogo, que funciona como uma espécie de manifesto do teatro de vanguarda, na medida em que desvenda os procedimentos adotados e explicita suas intenções de ruptura. O personagem Hierofonte se apresenta para o público e demonstra sua consciência de ser personagem e estar no teatro. O diálogo com o público é estabelecido no texto quando o personagem anuncia à plateia que esta não está diante de uma cópia fiel da realidade, mas sim de uma representação, um espetáculo.

Assim como na trilogia da peça dentro da peça de Pirandello¹, o espetáculo não se restringe ao palco, pois os personagens se posicionam também na plateia, e essa faz parte do cenário, demonstrando uma visão do teatro como um

¹ *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa de improviso* (1929-30). Luigi Pirandello (1867-1936) é um dos maiores nomes dentre os dramaturgos responsáveis pelo processo de modernização do drama na primeira metade do século XX. Ele incorpora ao texto dramático críticas sobre o fazer teatral, sendo a autorreflexividade uma das tendências mais profícuas da modernidade.

todo, sendo este um microcosmo da sociedade. Oswald de Andrade trabalha com o duplo: os personagens que estão na plateia dublam as marionetes, posicionadas no palco, e estas representam seus comandos, observando-se um desdobramento da ação teatral, recurso bastante utilizado pelo autor italiano.

Outro aspecto que permite aproximar a obra de Oswald com a de Pirandello é o diálogo estabelecido com a tradição.

Como obra metateatral, *A morta* parodia também estilos literários fazendo com que o Poeta envergue a toga do Romantismo, mesclado ao Parnasianismo e ao Simbolismo, como forma de ridicularização da personagem, sem deixar impune o próprio autor, enquanto partícipe da produção artística criticada. (SANTOS JR, 2005, p.7)

É possível pensar também em aproximações com a obra brechtiana, principalmente no que tange aos diálogos intertextuais tão caros ao autor alemão, e também bastante utilizados na peça de Oswald de Andrade. A paródia feita da *Divina comédia* é alusiva, entretanto absorve-lhe o tema e as personagens centrais, sob o signo da inversão irônica carnavalizada.

Assim, se Dante atira-se a uma piedosa peregrinação em busca de sua musa beatificada, o Poeta de *A morta* persegue, obsessivamente, uma musa esfacelada, em ruínas, prostituída, para cair até o último degrau e descobrir que nada valeu a caminhada, a não ser para certificar-se de que só a destruição o salvará da fogueira acesa do mundo. O fogo infernal, signo negativo em Dante é, aqui, purificador. (SANTOS JR, 2005, p.7)

As peças de Oswald de Andrade ganham os palcos somente a partir da década de 1960, com a “retomada oswaldiana” encabeçada por José Celso Martinez Correa. *O rei da vela* só foi encenado em 1967 e os críticos teatrais afirmam a modernidade do texto mesmo trinta anos após ser escrita. Apesar do tempo passado entre a escrita e a primeira encenação, a peça não perdeu “[...] o seu altíssimo valor explosivo, tornado ainda mais atual, em seu agressivo vanguardismo político e estético, pelas últimas experiências da dramaturgia moderna.” (PRADO, 1986, p.33).

As renovações na dramaturgia brasileira iniciadas na década de 1930 ganharão fôlego na década seguinte e as grandes mudanças sociais no Brasil, a partir da década de 1950, promoverão o amadurecimento do gênero no país. Os dramaturgos explorarão temas condizentes com a realidade sócio-histórica na qual estão inseridos, alterando forma e conteúdo na literatura dramática brasileira, provocando sua modernização.

2 O IMPULSO MODERNIZADOR DO TEATRO NA DÉCADA DE 1940

A renovação teatral acontece, de fato, na década de 1940. Há uma série de fatores que propiciaram mudanças significativas como o crescimento econômico do país e a migração de jovens encenadores europeus sintonizados com as vanguardas artísticas. A partir dessa década há um grande florescimento do teatro brasileiro e o surgimento de novas companhias teatrais como Os Comediantes e O Teatro do Estudante, ligadas com as mudanças ocorridas na Europa.

A importância da criação desses grupos amadores de teatro e sua busca por mudanças no cenário brasileiro a fim de sintonizar a estética nacional com as vanguardas europeias são um dos marcos fundamentais para o estabelecimento da modernidade teatral no Brasil. O grupo Os Comediantes deseja atualizar os conceitos estéticos no Brasil através de “[...] uma atitude de pesquisa e estudo eminentemente voltada para uma atualização com correntes europeias, guiada principalmente por Santa Rosa [...]” (CAFEZEIRO, 1996, p.479).

Para Sábado Magaldi (2004a, p.194), o aparecimento do grupo Os Comediantes no Rio de Janeiro está intimamente ligado com a divulgação do teatro moderno em nosso país. Uma das razões para essa mudança é a importância que passa a ser dada ao encenador, no caso específico o polonês Ziembinski que trouxe com ele suas experiências estéticas, principalmente da escola expressionista. O crítico fala sobre a junção do texto *Vestido de noiva* e a encenação feita pelo grupo Os Comediantes.

Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956), um dos mais cultos intelectuais do teatro brasileiro. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz. (MAGALDI, 2004a, p.194).

A renovação teatral no Brasil deve muito aos grupos de teatro amadores como o Teatro do Estudante, de Pascoal Carlos Magno e Os

Comediantes, de Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, as inovações foram realizadas com o Grupo de Teatro Experimental e em Recife com o Teatro dos Amadores de Pernambuco. Artistas profissionais também tiveram papel relevante na luta pela implementação do teatro moderno no Brasil.

Na dramaturgia podemos destacar Guilherme Figueiredo, com *Um Deus dormiu lá em casa* e *A raposa e as uvas*. A primeira peça não se passa no contexto nacional; na segunda o dramaturgo explora mitos literários ocidentais. Henrique Pongetti escreve *Amanhã se não chover*, colocando em cena anarquistas europeus do fim do século com um toque de humor. Raimundo Magalhães Júnior em *A canção dentro do pão* escreve uma farsa que se passa em Paris durante a Revolução Francesa. (PRADO, 1998, p.50-51).

Nelson Rodrigues, durante essa década, também escreve peças com tendências universalizantes e inspiradas no modelo do teatro grego. As peças denominadas por ele de tragédias e posteriormente classificadas como míticas por Sábato Magaldi, inspiram-se no registro literário dos mitos gregos por Ésquilo, Sófocles e Eurípides. As semelhanças com a tragédia grega estão concentradas particularmente na forma, com a presença do coro e no conteúdo com o destino trágico de seus personagens.

Silveira Sampaio escreve a Trilogia do herói grotesco – *A inconveniência de ser esposa*, *Da necessidade de ser polígamo* e *A garçonnière de meu marido* – na qual procura abordar os usos e costumes do carioca. O autor retrata “[...] com agudo senso de ridículo as perplexidades do varão brasileiro em face das últimas reviravoltas da moral sexual burguesa”. Com isso, Sampaio desenvolve em nosso teatro “[...] um novo tipo de comicidade: o grotesco, a graça do absurdo” (PRADO, 1986, p.36-37).

Na linha do humorismo sofisticado pode se destacar Millôr Fernandes, *Um elefante no caos*, e João Bethencourt, *Mister sexo*. Podemos citar Pedro Bloch, autor de grande sucesso do período que mantinha seu gosto afinado com o do público e com a tradição do gênero comédia na dramaturgia brasileira. Destacam-se, entre suas peças, *Dona Xepa* e *as Mãos de Eurídice*.

Em 1948 foi criado o Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo, por Franco Zampari. A fórmula adotada pelo TBC foi exatamente a que já se usava no Rio de Janeiro há algum tempo: “[...] textos consagrados e encenadores

estrangeiros.” (PRADO, 1998, p.43). A preocupação com a questão cênica era da maior importância independentemente do texto encenado, exemplo disso era o repertório variado desde clássicos universais até peças de apelo popular. Os autores estrangeiros encenados pelo TBC possibilitaram aos brasileiros travar conhecimento com a cultura ocidental de modo geral e com correntes estéticas diferentes e até opostas entre si. Entre os dramaturgos pode-se citar Sófocles, William Saroyan, Oscar Wilde, Schiller, Gorki, Noel Coward, Arthur Miller, Pirandello, Goldoni, Strindberg, Ben Jonson e Anouilh. (PRADO, 1998, p.44).

A cultura europeia exerceu grande influência no teatro no Brasil, tanto com os textos dramáticos como com as inovações cênicas trazidas por muitos encenadores europeus refugiados da guerra. Prado argumenta que duas tendências dominavam o teatro no pós-guerra: uma oriunda da França, com Sartre e Camus; e a outra proveniente dos Estados Unidos “mais concreta, mais perto de nós, inclusive por influência do cinema, conservava do naturalismo principalmente o interesse pelo indivíduo, a curiosidade em relação às raízes da personalidade humana, não as encontrando, contudo, como fazia Zola, na herança biológica.” (PRADO, 1988, p.49)

Com todas essas tentativas de modernizações, o teatro brasileiro “[...] estava finalmente em dia com a Europa, mas à custa, forçoso é confessar, de uma certa perda do caráter nacional.” (PRADO, 1986, p.34). A reação nacionalista veio nas décadas de 1950 e 1960 com uma

[...] trajetória muito semelhante à do romance nordestino de 1930-40: o mesmo interesse pelos temas e personagens populares, a mesma inclinação para a esquerda, a mesma emocionante descoberta de um Brasil pobre, feio, infeliz, mas fecundo de pitoresco social e de virtualidades revolucionárias, o mesmo esquematismo quanto às proposições e posições políticas. (PRADO, 1986, p.34).

O panorama sociocultural também tem grande influência na modernização do teatro brasileiro, visto que antes de 1945 eram muito escassas as peças de cunho político no Brasil. A partir dos anos de 1960, o panorama teatral brasileiro passa por uma grande transformação, que não podemos deixar de relacionar com as mudanças políticas, econômicas e sociais. A tradição do teatro

para rir, reinante durante décadas no Brasil, vai aos poucos perdendo espaço para um teatro de cunho político.

[...] A efervescência política e intelectual produz um teatro de luta contra a miséria social, de revolta e revolução, da mesma forma como, no início dos anos 20, o teatro popular de Brecht conscientemente se contrapunha ao teatro tradicional, ao teatro da burguesia.(SARTINGEN, 1995, p.133).

De acordo com a autora, as reflexões teóricas de Brecht passam a exercer enorme influência em dramaturgos brasileiros, possibilitando-lhes experimentar novas formas de expressão e também novas estéticas. Porém, ao analisar os textos dos dramaturgos de maior destaque da época, pode-se constatar a variedade formal empregada pelos autores ao trabalhar com conteúdos de cunho político e social. Augusto Boal é o que sofre maior influência de Brecht ao assimilar suas teorias teatrais, utilizando um novo princípio formal que consiste no distanciamento, possuindo um caráter pedagógico e científico.

Os principais dramaturgos do período são Jorge Andrade, com *A moratória* (1955); Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie* (1958); Dias Gomes com *O pagador de promessas* (1960); Augusto Boal, *Revolução na América do Sul* (1960). No teatro pernambucano merece destaque Ariano Suassuna e a peça *O auto da compadecida*, de 1956. Todos esses autores “[...] tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista.” (PRADO, 1998, p.61) e retrataram aspectos nem sempre conhecidos da realidade do Brasil através de suas peças, cada um contribuindo de maneira bastante específica para a modernidade dramática em nosso país.

Esses autores tomaram para si a tarefa de nacionalizar os palcos do nosso país, trabalhando com temas e personagens tipicamente brasileiros. O contexto histórico do Brasil exigia um teatro de forte questionamento político, o que necessariamente implicou mudanças estéticas na nascente dramaturgia moderna nacional. Nesse contexto, é de fundamental importância a criação do Teatro de Arena e as formulações estéticas e teóricas de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. O teatro pensado e formulado por eles defendia a união entre o estético e o panorama social, resultando num teatro engajado. Os

traços característicos nas obras desses dramaturgos são o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo.

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste engajamento – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los (PRADO, 1988 ,p. 63).

Ao analisar a trajetória da renovação teatral no Brasil, tanto em termos dramaturgicos quanto cênicos, podemos concluir que ela aconteceu paulatinamente

[...] sem plano de conjunto, por avanços e recuos, por iniciativas às vezes antagônicas, quase todas de caráter individual. Se parece haver, *a posteriori*, uma certa coerência, uma certa harmonia coletiva, é que o projeto modernista, o único que o nosso século foi capaz de engendrar no campo da estética, pertencendo a todos, não pertence a ninguém. (PRADO, 1993, p.26).

Com isso, pode-se perceber que o teatro brasileiro possui uma história escrita em capítulos que não foram redigidos necessariamente seguindo uma lógica evolutiva, uma vez que a renovação se dá primeiramente no palco antes mesmo da formação e consolidação do que podemos chamar de drama moderno no Brasil.

O próprio termo drama moderno pode ser alvo de muitas discussões no campo da teoria literária brasileira, pois apesar dos dramaturgos nacionais terem sido influenciados pelos estrangeiros, a nossa dramaturgia acabou por seguir um rumo próprio. O fato pode ser constatado ao analisar textos dramáticos de diferentes autores, que apesar de discutirem assuntos similares, empregam formas dramáticas diversas, ou seja, cada um soluciona de maneira particular a relação entre forma e conteúdo.

A partir da década de 1940, a grande maioria dos dramaturgos trabalha com questões políticas, apesar da diversidade formal entre eles. No mesmo período, Nelson Rodrigues promove uma renovação dramaturgic e insere nas rubricas elementos que apontam para a renovação cênica. Porém, como veremos no capítulo 3, ele se diferencia dos autores contemporâneos ao trabalhar com temáticas universais, apesar das personagens tipicamente cariocas.

A fim de compreender o panorama da literatura dramática nacional, destacaremos a confluência dos temas trabalhados nas obras de dramaturgos das décadas de 1950 e 1960, buscando apontar a semelhança temática e as soluções formais encontradas por eles ao problematizar no drama o contexto sócio-histórico do Brasil do período.

2.1 A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL NA DRAMATURGIA

O Brasil passou por profundas transformações após o término da Segunda Guerra Mundial que foram consolidadas ao longo da década de 1950, implicando mudanças de comportamento de parcela da população que habitava os grandes centros urbanos. A cultura norte-americana passou a exercer grande influência no país e alguns dramaturgos tomaram para si o dever de nacionalizar os palcos buscando desenvolver um estilo tipicamente brasileiro. O Teatro de Arena teve grande importância nesse processo ao defender a soberania do autor brasileiro e a transposição do texto para o palco, o qual deveria possuir a intenção nacionalizante, procurando “[...] um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiossincrasias idiomáticas e gestuais [...]” (PRADO, 1988, p.64).

Além da luta para nacionalizar o teatro brasileiro, os dramaturgos do período também trabalhavam nas peças com a ideia do populismo, ao valorizar o povo mais humilde – geralmente o operariado e o campesinato – inserindo na dramaturgia a noção de luta de classes. Vale lembrar que a presença de gente humilde no repertório de peças brasileiras já havia aparecido em obras de autores como Viriato Corrêa e Oduvaldo Viana nas décadas de 1920 e 1930, porém utilizando a forma da comédia de costumes e de certo modo fazendo um elogio à pobreza ao associá-la com a pureza de sentimentos e a inocência no modo de viver.

É a partir da década de 1950 que o assunto passa a ser trabalhado de maneira sistemática pelos dramaturgos.

Gianfrancesco Guarnieri introduz em sua dramaturgia e no palco brasileiro a figura do operário, praticamente nunca retratada na literatura dramática nacional, ao menos como personagem principal. Fortemente ligado ao movimento operário, o dramaturgo, um imigrante italiano que fixou raízes em São Paulo, pretende retratar a realidade do trabalhador brasileiro em *Eles não usam black-tie*, de 1958. O dramaturgo foi líder estudantil na adolescência e com Oduvaldo Vianna Filho e um grupo de estudantes funda o Teatro Paulista do Estudante em 1955. No ano seguinte, o TPE une-se ao Teatro de Arena e começa a trabalhar com temas da realidade brasileira.

Juntamente com outros dramaturgos contemporâneos, principalmente os integrantes do Arena, Gianfrancesco Guarnieri trabalha em seus textos com a ideia de nacionalismo, ao criticar os valores econômicos vigentes no Brasil. (PRADO, 1988, p.64). Os dramaturgos dessa época também almejam transportar para os palcos um estilo brasileiro que denote o caráter típico do povo de nosso país. Outra característica marcante das peças de Guarnieri é o populismo, ao apresentar um Brasil poucas vezes levado aos palcos, na busca de retratar a população com menos condições financeiras.

A noção de luta de classe valorizava naturalmente o povo, compreendido, segundo a ótica marxista, como a soma do operariado e do campesinato, ao passo que o conceito de nação restringia-se sem dificuldade às camadas populares, com exclusão da burguesia – o anti-povo e a antinação por excelência. (PRADO, 1988, p.64)

A proposta do Arena era a renovação dos textos, mas também uma mudança nos palcos, no modo de atuar, na defesa de atores vindos do povo e com a meta de formar um novo público.

O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muitos mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquele visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira de Almeida, nem mesmo o de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa. (PRADO, 1988, p.66)

É relevante o fato de *Eles não usam black tie* ter permanecido em cartaz por mais de um ano, pois o fato gerou um movimento de valorização do dramaturgo brasileiro. Guarnieri, ao elaborar sua peça tendo como assunto principal a greve, se depara justamente com o maior problema da dramaturgia do fim do século XIX e o começo do XX: a contradição da forma dramática e os novos conteúdos a serem trabalhados. Como aponta Iná Camargo Costa (1966, p.22),

A história do teatro europeu, desde que surgiram os dramaturgos naturalistas e pelo menos até o início dos anos 30 deste século [XX], desenvolveu-se em torno deste mesmo problema. Depois que a forma do drama burguês entrou em crise, foram justamente os dramaturgos inspirados, como Guarnieri, nos problemas e lutas dos que não usam *black-tie* os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês. (COSTA, 1966, p. 22).

Na época que Guarnieri escreve *Eles não usam black-tie*, a obra brechtiana era pouco conhecida no Brasil. Apenas duas montagens amadoras haviam sido feitas em São Paulo, sendo tratada profissionalmente apenas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa. Iná Camargo Costa (1996, p.23), baseando-se num depoimento do próprio Guarnieri, afirma que ele construiu a peça com os dados concretos de sua experiência com a vida cultural brasileira, por frequentar o teatro desde jovem e tomar conhecimento dos instrumentos técnicos utilizados nos palcos brasileiros no momento da elaboração do texto dramático. É a partir desses dados que ele elabora sua primeira peça.

Eles não usam black-tie tem como tema a greve, mas as ações que ocorrem mimeticamente na peça são de outra natureza. O que é mostrado em cena são as relações familiares e o modo de vida numa favela do Rio de Janeiro. O

espaço é a casa de Otávio e Romana, mais precisamente a sala do barraco onde vivem, local onde dormem Tião e Chiquinho, mas que também serve de ponto de encontro das personagens para relatarem o que se passa fora de cena.

Pode-se perceber a contradição entre forma e conteúdo na peça de Guarnieri. Szondi, em *Teoria do drama moderno*, ao analisar a obra de dramaturgos do fim do século XIX, aponta a contradição crescente entre a forma do drama (não questionada diretamente pelos dramaturgos) e os novos conteúdos trabalhados nessas obras.

A contradição em *Eles não usam black tie* se dá entre o assunto abordado e a forma empregada. O tema da greve é épico e não implica em relações intersubjetivas, pois os conflitos são de ordem social. O fato se reflete no modo como o dramaturgo trabalha o diálogo, que passa a ter funções épicas, mesmo quando se configura apenas como diálogo entre as personagens. Essa contradição Szondi denomina “crise do drama”, pois a utilização de uma forma estabelecida e não questionada é problematizada pelos novos conteúdos, incompatíveis com os pressupostos do gênero dramático.

A problemática pode ser observada, por exemplo, no dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946). O autor ao apontar uma nova problemática na peça *Antes do nascer do sol*: “drama social”, insere no seio da forma dramática uma essência épica. No caso, o eu-épico é disfarçado na *dramatis personae*. As personagens representam as pessoas que vivem sob as mesmas condições que elas, portanto, essas peças referem-se a algo extrínseco a elas, servindo como um meio de demonstração dos problemas sociais vigentes naquele momento histórico. Os elementos formais épicos, na obra do dramaturgo, aparecem disfarçados em tema pela tentativa de Hauptmann em cumprir as exigências da forma dramática.

Guarnieri ao eleger o tema da greve em *Eles não usam black tie* insere na obra dramática o elemento épico, mas opta pela forma tradicional do drama. As relações intersubjetivas entre as personagens sobrepõem-se ao assunto épico escolhido pelo dramaturgo.

No primeiro ato há apenas menções sobre a greve, sendo o assunto principal dos diálogos a festa de noivado de Tião e Maria. Em seguida, o quadro dois começa com a cena da festa, com Otávio tentando consertar a vitrola, Chiquinho e Tereza cantando um samba e Romana reclamando da falta de tempo para a

arrumação da festa e a pouca quantidade de comida. As discussões travadas em cena são banais, apenas contextualizando o que está ocorrendo.

O diálogo não possui função dramática, é apenas uma conversa entre os personagens para situar o leitor/espectador a respeito da festa de noivado, e também, de certo modo, para relatar a situação de pobreza vivida por moradores de favelas, ao falar da pouca comida ou mesmo quando Otávio e Romana relembram a morte da filha, ocasionada pelas condições precárias enfrentadas pelo casal. A essência da peça é épica, porém ao utilizar a forma “fechada” do drama, Guarnieri escamoteia o assunto principal de *Eles não usam black tie*, colocando em cena as relações intersubjetivas das personagens.

Outro dramaturgo que explora o tema da greve é Augusto Boal (1931-2009). Ele passa a integrar o Arena em 1956 a convite de Sábato Magaldi e José Renato. Sua primeira peça encenada é *Marido magro, mulher chata*, uma comédia de costumes. Nessa fase, o Teatro de Arena passa por diversos fracassos comerciais e decide investir em textos de autores brasileiros.

Em 1956, Boal assume a direção do Arena e em 1958, “estimulado por estudos no campo da teoria do teatro e da dramaturgia [...]” (SARTINGEN, 1998, p.51), sugere a criação de um Seminário de Dramaturgia com o intuito de formar um teatro que investigue a realidade brasileira e lançar novos dramaturgos nacionais. As produções realizadas nesse período compõem o repertório da fase nacionalista do Arena. É nesse contexto que ele escreve *Revolução na América do Sul* (1960).

A peça é anterior ao desenvolvimento do Teatro do Oprimido e possui parentescos temáticos e formais com a obra de Brecht, mas também utiliza elementos do circo, da revista, da chanchada e da farsa. Pode-se apontar como influência formal do dramaturgo alemão o didatismo das canções, presentes, por exemplo, em *A ópera dos três vinténs*. De modo análogo, Augusto Boal trabalha com o mesmo recurso em *Revolução na América do Sul*. Outra confluência entre os dramaturgos é a troca do dramático pelo farsesco e o abandono dos processos naturalistas. Para retratar a realidade nacional, o autor brasileiro a tipifica, deixando-a caricatural, assim como em Brecht há um exagero hiperbólico e uma distorção parodística.

Revolução na América do Sul abandona, assim, uma concepção dramático-realista do teatro, para penetrar no terreno da farsa, dando um adeus definitivo à descrição de tipo naturalista.

Sua interpretação da realidade, muito mais próxima da caricatura, remete inequivocadamente a Brecht, o único dramaturgo a mostrar a realidade em sua distorção e em seu absurdo. (SARTINGEN, 1998, p.250).

A história gira em torno da reivindicação do operário do setor fabril José da Silva por um aumento do salário mínimo, uma vez que a inflação não lhe permite sobreviver, subtraindo seu poder de compra. A reivindicação é atendida, mas junto com ela sobem os preços dos mantimentos, a produção cai e o desemprego aumenta. Deduz-se que a culpa dessa instabilidade social é de José da Silva, que pediu aumento de salário e ocasionou esse ciclo vicioso. Ele culpa a mulher por tê-lo pressionado, que culpa o filho por ter nascido. José da Silva chega à conclusão de que o filho é o culpado pela crise econômica do país: “Que garoto safado! Mal acabou de nascer e já está desorganizando as finanças do país.[...] Nessa terra está tudo errado por causa do meu filho!” (BOAL, 1986, p.40). Assim como Brecht, Boal se utiliza da ironia para tecer críticas sociais.

A construção das personagens se dá pela tipificação, buscando não o caráter individual, mas o comumente humano. Assim como em Brecht, em *Revolução na América do Sul*, não existem heróis: as personagens agem conforme a situação e são passíveis de mudança. Não há protagonistas, nem antagonistas nas peças desses dramaturgos, pois eles entendem o ser humano como mutável. A mãe coragem de Brecht, na peça *Mãe coragem e seus filhos*, é um ótimo exemplo comparativo com a figura de José da Silva como pai: ambas as personagens estão lutando pela sobrevivência, a primeira num contexto de guerra e a segunda num período de crise econômica.

Revolução na América do Sul possui quinze cenas soltas e independentes, fragmentos para que o leitor/espectador possa estabelecer as conexões entre elas, acarretando no rompimento da unidade de lugar, tempo e ação. O interesse está no processo, no desenrolar da ação em saltos e curvas. A ação, diferentemente do teatro aristotélico, não é encadeada, sendo o nexo estabelecido pelo leitor/espectador. A estrutura da peça é, portanto, épica,

evidenciando a influência das técnicas desenvolvidas por Brecht em seu teatro épico.

Nesse primeiro momento da recepção da obra de Brecht por Boal, fica clara a influência do dramaturgo alemão na obra do brasileiro, principalmente no que concerne aos aspectos formais e às convicções ideológicas. Porém, quando Augusto Boal começa a desenvolver sua teoria teatral do Teatro do oprimido em 1962 –período em que ele esteve no exílio, passando por diversas fases de desenvolvimento, em que em cada uma delas novas formas e técnicas de representação são experimentadas – fica evidente a tentativa do dramaturgo brasileiro em superar as lições aprendidas com Brecht. Ao longo do desenvolvimento de sua teoria teatral, “[...] Boal se coloca numa relação de confronto com Brecht. Ao reconhecer pontos em comum, aponta igualmente, de modo consciente e determinado, para as diferenças tanto nas idéias como nas intenções.” (SARTINGEN, 1998, p.134).

Os dramaturgos do Teatro de Arena introduzem em seus textos a preocupação social, tecendo aguda análise da sociedade brasileira, buscando através do teatro mostrar aspectos típicos do Brasil e lutar contra as injustiças sociais do momento. As personagens são pertencentes às classes menos favorecidas, normalmente o operariado, e lutam por melhorias de vida dentro das regras do sistema – como é o caso de Otávio, *Eles não usam black tie* e José da Silva, *Revolução na América do Sul* – fazendo suas reivindicações através da greve.

Em 1959, Plínio Marcos escreve *Barrela* que tem uma única apresentação no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado em Santos, por iniciativa do embaixador Paschoal Carlos Magno, sendo posteriormente censurada por mais de vinte anos. O dramaturgo santista, na década de 1960, insere na dramaturgia brasileira personagens nunca antes retratados no teatro nacional. Suas peças são povoadas por grupos sociais minoritários e marginalizados da sociedade como as personagens de *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967).

As personagens de Plínio Marcos não representam o tipicamente brasileiro, mas são pertencentes ao submundo de cáftens, prostitutas, homossexuais sem escrúpulos, criminosos e sádicos. A dramaturgia do autor santista coloca em questão as consequências de um sistema econômico injusto e

seu reflexo sobre as camadas mais baixas da população. Os dramas escritos por ele são ambientados no Brasil, mas também podem retratar o homem excluído socialmente pertencente a outra realidade social.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, há apenas dois personagens em cena. A peça é ambientada em um quarto sujo de hospedaria “[...] de última categoria.” (MARCOS, 2003a, p.64). Apesar de o dramaturgo discutir questões sociais como o subemprego, os conflitos instaurados na peça são de ordem intersubjetiva. Os fatores externos, a situação econômica e as condições de trabalho, enfrentados por Paco e Tonho, interferem nas relações entre as personagens, gerando conflitos pessoais.

Tonho – Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais que você. E nunca consegui mais do que o suficiente para comer mal e dormir nesta espelunca. Como então você conseguiu comprar esse sapato?

Paco – Eu não comprei.

Tonho – Então roubou.

Paco – Ganhei.

[...]

Tonho – Por que alguém ia dar um sapato bonito desses pra uma besta como você?

[...]

Paco – Já morei.

Tonho – O quê?

Paco – Toda a sua bronca.

Tonho – Que bronca, seu?

Paco – Você bota olho gordo no meu pisante.

Tonho – Você é louco.

Paco – Louco nada. Agora sei por que você sempre invoca comigo. (MARCOS, 2003a, p. 70-71).

Os problemas sociais em *Dois perdidos numa noite suja*, assim como em *Eles não usam black tie*, aparecem apenas de forma diegética na peça, nos diálogos travados entre as personagens. Mas, ao contrário das peças de Guarnieri e Boal, nas quais a greve é discutida e apresentada como uma tentativa de mudança social, na peça de Plínio Marcos não há militância política por parte das personagens. Tonho apenas constata a situação em que vive, mas não conhece os mecanismos de luta para o enfrentamento do real. A solução achada por ele para tentar mudar de vida é através do crime, ao realizar um assalto. Se em *Eles não*

usam black tie a saída é a união entre os iguais, havendo a defesa do coletivo, em *Dois perdidos numa noite suja*, assim como em toda a obra de Plínio Marcos, há a constatação da soberania do individualismo no mundo moderno.

Tonho – Vida desgraçada! Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada para lhe dar uma colher de chá. E ainda aparecem uns miseráveis pra pisar na cabeça da gente. Depois, quando um cara desses se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida! (MARCOS, 2003a, 98-99)0

A linguagem desenvolvida por Plínio Marcos não busca retratar o tipicamente brasileiro, mas o modo de falar das ruas, das pessoas que vivem à margem do sistema, sendo o vocabulário chulo e repleto de palavrões. Pela agilidade do diálogo e por inserir nos textos dramáticos um linguajar coloquial, além de trabalhar temas desagradáveis, o autor santista é frequentemente apontado como um dos dramaturgos que maior influência recebeu de Nelson Rodrigues.

O baiano Alfredo de Freitas Dias Gomes pode ser considerado um homem essencialmente do teatro. Escreve a primeira peça aos 15 anos, alcançando o reconhecimento da crítica em 1960 com *O pagador de promessas*, com montagem pelo TBC e direção de Flávio Rangel.

A obra dramática de Dias Gomes é variada formalmente, mas o assunto das peças gira em torno da realidade brasileira e da luta do homem com a engrenagem social a qual pertence, apresentando uma visão crítica do mundo.

Em *O pagador de promessas*, as unidades de ação, tempo e espaço são mantidas, conservando as unidades do drama tradicional. As personagens são expostas de forma maniqueísta, assim como em *Eles não usam black tie*, e valores fundamentais são colocados em discussão. Na peça de Guarnieri a oposição é dada entre o povo humilde morador das favelas do Rio de Janeiro e a burguesia das zonas mais favorecidas da cidade, sendo exaltada o modo de vida do proletariado. Em *O pagador de promessas* o mundo é dividido em rural, retratado de modo positivo através da personagem Zé do burro, e urbano, representado por todos os habitantes de Salvador que tentam corromper o herói e sua esposa. Rosenfeld (1996, p.62) ao analisar a peça de Dias Gomes argumenta que o maniqueísmo entre

o mundo rural e o urbano acaba por prejudicar o todo, fato que também pode ser atribuído à peça de Guarnieri.

Não se pode negar que Dias Gomes acentuou em demasia os traços negativos da cidade de cujos representantes mais característicos não se salva nenhum, enquanto toda a simpatia recai sobre os personagens ainda ligados ao mundo rural ou arcaico. Tal enfoque, atribuindo integridade humana somente aos que não fazem parte da civilização moderna, desequilibra um pouco o todo estético: ameaça glorificar um mundo superado e sacrificar a veracidade a uma visão romântico-saudosista. A peça não escapa totalmente ao perigo de demonizar a cidade e de heroizar o subdesenvolvimento. (ROSENFELD, 1996, p.62)

A exaltação do mundo arcaico se dá pela personagem Zé do burro, o herói inflexível de *O pagador de promessas*, ao tentar pagar a promessa feita a Santa Bárbara, salvadora do burro Nicolau. Dias Gomes coloca em discussão a distância de mentalidades entre o homem moderno do Brasil do século XX habitante da cidade e o homem do sertão nordestino, pertencente a outra realidade social, econômica e cultural.

A discussão aparentemente simples proposta pelo dramaturgo na peça ganha amplitude quando a transportamos para um contexto maior: O Brasil que passa por profundas mudanças na década de 1950 com a crescente urbanização ocasionada pela migração do campo para a cidade. As transformações ocorridas não se fazem sem conflitos no contexto social, retratadas na peça na incompreensão entre Zé do burro e o povo da cidade, a incomunicabilidade entre o rural e o urbano.

A tragédia individual de Zé revela-se desde logo como tragédia social, pois ela decorre da falta absoluta de comunicação entre o Brasil de Zé e o dos habitantes citadinos. Zé e a gente de Salvador parecem viver em planetas diversos (ROSENFELD, 1996, p.60).

Podemos encontrar na obra dramática de Dias Gomes tanto o nacionalismo quanto o populismo. O autor baiano explora nas peças conflitos com alcance universal, como a determinação da personagem Zé do burro de *O pagador de promessas* que pode ser comparada com a obstinação de Antígona, personagem

que dá nome à peça de Sófocles. Mas, a dramaturgia de Dias Gomes apresenta um alto teor popular, justamente por ser a favor do povo. (ROSENFELD, 1996, p.57).

Ariano Suassuna é outro dramaturgo que retrata o mundo nordestino e suas peculiaridades, buscando ressaltar aspectos típicos dessa região do Brasil. Diferentemente de Dias Gomes, Suassuna não tece críticas sociais, pelo menos não diretamente, mas insere na dramaturgia moderna brasileira histórias pitorescas da região, baseando-se em textos anônimos da tradição popular nordestina. Podemos destacar como procedimentos formais recorrentes em sua obra a intertextualidade e a metateatralidade, elementos típicos do drama moderno. Porém, no prefácio de *O auto da compadecida* o dramaturgo defende que “[...] seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno.” (SUASSUNA, 2005, p.13).

O mundo rural é também explorado na obra de Aluízo Jorge Andrade Franco, porém sob uma perspectiva diferente de Dias Gomes. Nascido em Barretos no dia 21 de maio de 1922, filho de fazendeiros, de família tradicional e proprietária de muitas terras, viveu e cresceu no meio rural, presenciando a relação entre patrões e trabalhadores, assim como o modo de vida da população moradora do campo. Presenciou a crise de 1929, que afetou diretamente sua família e toda uma aristocracia rural no Brasil, sendo este fato mais tarde trabalhado na peça *A moratória*. A vida do autor e as experiências dele aparecem ao longo do conjunto de suas peças, posteriormente reunidas em *Marta, a árvore e o relógio*.

A obra de Jorge Andrade é vista como um ciclo, pois retrata vários momentos e diversas facetas do mundo rural e oligárquico, pois é baseada na memória pessoal do autor, mas é também uma observação aguda da sociedade em que viveu e uma análise dos processos históricos do Brasil.

Assim como outros dramaturgos contemporâneos a ele, Jorge Andrade trabalha com temas sociais e tece críticas à sociedade brasileira. A partir da década de 1950 grande parte dos dramaturgos nacionais preocupam-se em entender a sociedade em que vivem. Sábato Magaldi denomina a obra de Jorge Andrade como literatura social, movimento este que já havia ocorrido nos romances da década de 1930 no Brasil.

Essa literatura já produzira os admiráveis romances do Nordeste, em torno da decadência da aristocracia canavieira, sem encontrar nenhum paralelo de idêntica altitude na ficção paulista, que tinha a seu dispor a crise do café. O tema foi incorporado à literatura por meio do teatro de Jorge Andrade. Perseguiu-o o destino do grupo, mais que as sondagens individuais. A personagem, sem perder as características próprias, foi sempre para ele representante da coletividade retratada. (MAGALDI, 2004, p.229)

Suas primeiras peças são mais realistas, nas quais a elaboração artística é menor (*O telescópio*) em comparação com a eficácia teatral atingida por suas últimas peças (*As confrarias* e *O sumidouro*). Porém, é inquestionável a coerência apresentada no ciclo de dez peças escritas pelo dramaturgo.

Suas duas últimas peças, *As confrarias* e *O sumidouro*, apresentam um recurso utilizado com bastante frequência na dramaturgia do século XX: o metateatro. No caso de Jorge Andrade este recurso soluciona formalmente o tema histórico-político abordado pelo dramaturgo.

O que chama atenção é o emprego das mais variadas formas dramáticas, sendo possível perceber as influências recebidas pelo dramaturgo e o aproveitamento que faz delas. Em *O sumidouro*, no escritório do personagem Vicente, um autor teatral, estão penduradas fotografias de Ibsen, Tchekhov, O'Neill, Arthur Miller e Brecht. Para Prado (1988, p.91), são essas influências que ensinaram o dramaturgo brasileiro a pensar o teatro e a compreender os homens. Mas, como ressalta o crítico, o centro da dramaturgia de Jorge Andrade é sempre ele mesmo e, por consequência, o meio social em que cresceu.

Se Jorge Andrade, com as suas angústias e perplexidades, é sempre o foco irradiador, o resultado de suas cogitações, como aparece no ciclo, acaba por abranger boa parte da história de São Paulo e Minas Gerais, do século XVII ao XX, com estágios pelo XVIII e XIX. Nesse processo constante de auto-análise, que é por outro lado uma análise de pessoas e coletividades com que ele entrou em mais íntimo contato, serviram-lhe de bússola algumas idéias, trabalhadas dramaticamente por O'Neill e Arthur Miller, mas originadas em Ibsen. (PRADO, 1988, p.94).

Como ressalta Rosenfeld (1996, p.102), Jorge Andrade não utiliza os mais diferentes recursos teatrais em vão, mas antes o faz de maneira pensada, como um dramaturgo consciente de seu ofício.

Apesar da multiplicidade de recursos dramático-cênicos empregados, as peças de Jorge Andrade não são o resultado de experiências formais gratuitas. A amplitude e variedade de seu realismo, que não teme a inovação ousada, chegando por vezes a romper todos os cânones tradicionais, corresponde exatamente aos problemas dramáticos propostos pela temática e pela experiência a ser comunicada. (ROSENFELD 1996, p.102).

A peça *A moratória* é apresentada pela primeira vez em 1955, sob a direção de Gianni Rato, no teatro Maria Della Costa, mais de uma década depois da estreia de *Vestido de noiva*. Assim como a peça de Nelson Rodrigues, a de Jorge Andrade também não respeita as unidades de espaço e tempo, utilizando uma forma moderna que rompe com a estrutura convencional do drama puro. A divisão em dois planos temporais em *A moratória* remete também à influência recebida do dramaturgo norte-americano Arthur Miller, com quem Jorge Andrade teve contato quando foi estudar nos Estados Unidos. Com isso, podemos perceber o diálogo travado entre ele e outros escritores modernos, na medida em que a forma dramática é esfacelada em suas unidades fundamentais: ação, tempo e espaço.

A discussão sobre qual das duas peças, *Vestido de noiva* ou *A moratória*, deve ser considerada o primeiro drama moderno do Brasil mostra-se infrutífera, pois apesar de trabalharem com a quebra de unidade da ação dramática, cada dramaturgo o faz por motivos diferentes. Enquanto Nelson Rodrigues aborda a subjetividade da personagem e coloca em discussão o funcionamento de uma mente desagregada, Jorge Andrade trabalha com uma temática genuinamente brasileira, pois ao retomar processos históricos do Brasil, busca compreender as peculiaridades da sociedade em que vive.

Jorge Andrade, ao encontrar a forma de *A moratória* faz uso das técnicas apreendidas e as desenvolve em suas próximas peças. Apesar de apontar as influências recebidas pelo dramaturgo, se faz necessário ressaltar que suas peças têm características muito peculiares. A assimilação formal do conteúdo, assim como em Nelson Rodrigues, pode ser um índice da modernidade de seus textos,

pois apesar desse jogo permanente das formas, sua obra mantém características especiais e se afirma com autoridade própria. (MAGALDI, 2004a, p.232).

Em *O sumidouro*, Vicente questiona muitos aspectos de sua vida e o modo de enfrentamento do “real” é através da escrita de peças. Em um diálogo com a mulher Lavínia, há a reflexão sobre toda a obra, numa clara alusão às peças escritas por Jorge Andrade. *O sumidouro*, última peça tanto do autor “real” como do ficcional, é a busca por explicações, não só sobre sua vida, mas o processo histórico que a envolve, na tentativa de compreender a sociedade em que vive.

Lavínia: É sempre assim: a última peça é a que contém todas as verdades.

Vicente: Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais. Aprendi que estão, todos, mexendo o mesmo caldeirão. E lá dentro, quem é cozido, são pessoas como eu. (ANDRADE, 1970, p.534).

Outro aspecto interessante é a interação entre o autor, Vicente, e seu personagem Fernão Dias. Essa ruptura dos planos da representação possibilita algumas discussões essenciais na obra de Jorge Andrade. Ele pretende questionar as verdades históricas dos livros, podendo, com isso, pensar a História do Brasil sob outra perspectiva, por conseguinte revisar sua própria vida, mas como um indivíduo inserido numa determinada sociedade. Em termos formais, há uma radicalização no emprego dos recursos épicos-narrativos.

O personagem do dramaturgo Vicente surge em função mediadora, como o narrador que ao mesmo tempo evoca, comenta e distancia a ação dos bandeirantes. Escrevendo precisamente *O sumidouro*, vive as cenas que, concatenadas, resultam na peça. Esta inclui, portanto, no seu enredo, o próprio processo da sua criação, evidentemente em plano fictício, da mesma forma que Vicente, embora representando o próprio Jorge Andrade, não deve ser concebido como a sua transcrição biográfica literal. (ROSENFELD, 1996, p.116).

Essa discussão aparece na primeira interação entre os dois planos da peça, quando Vicente questiona Fernão Dias a respeito de sua passividade ante as mentiras contadas pela história oficial.

Vicente: Fernão Dias! Se as pedras são verdadeiras, para que o juramento?

Fernão Dias: Deixe-me morrer em paz.

Vicente: Depois que se duvida do que procuramos tanto, ninguém morre em sossego.

Fernão Dias: Por que começar pelo fim?

Vicente: Porque se trata de sua vida e precisa voltar dentro dela. Estou diante de você, porque voltei dentro da minha. Podemos vê-la, inteira, no instante de morrer.

Fernão Dias: Ver para quê?

Vicente: Para salvá-lo da mentira. Deseja viver só na imaginação de historiadores medíocres que pactuaram com toda sorte de injustiças? Compiladores que o apresentam como desbravador heróico, alargando fronteiras? Não é melhor viver na verdade? Mesmo que seja amarga? (ANDRADE, 1970, p.536).

O outro plano da peça, o qual representa a história oficial contida nos livros, também é concretizado no palco. Vicente deseja que Fernão Dias conheça a verdadeira história, aquela que traçou os rumos da vida dele enquanto personagem histórico e que o dramaturgo pretende alterar na peça pela interpretação dos dados oficiais aliada a sua experiência pessoal.

Vicente também faz o papel de narrador em alguns momentos de *O sumidouro*. Ele apresenta as personagens, comenta suas ações e por vezes os critica, na tentativa de encontrar a verdade que existe por trás das aparências, numa busca constante de desvendamento das “verdades” oficiais instituídas por historiadores.

Como essa peça fecha o ciclo da obra dramática de Jorge Andrade, suas outras peças são referenciadas ao longo do texto, mostrando a coerência interna do trabalho desenvolvido por ele na busca de sondar o passado do Brasil e compreender a classe social a que está ligado por ascendência, buscando

[...] a verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. (ROSENFELD, 1996, p.102).

O sumidouro condensa o pensamento do dramaturgo paulista, expondo suas angústias e questionamentos, refletindo seus problemas individuais sob uma perspectiva histórica, na busca de “[...] devassar e escavar as próprias

origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte [...]” (ROSENFELD, 1996, p.102).

Pode-se apontar, portanto, a utilização de muitos recursos épicos nesta última peça escrita por Jorge Andrade e o rompimento definitivo com a forma tradicional do drama. Como dito acima, o dramaturgo recebeu influências formais de outros autores, mas as usou para expressar suas próprias angústias, sendo sua obra acentuadamente autoreflexiva, no sentido de repensar os processos históricos e como estes influenciaram diretamente suas experiências pessoais.

Nos textos do drama moderno nacional fica nítida a preocupação em colocar o povo no centro da dramaturgia brasileira com a intenção de mostrar o Brasil e suas “[...] manifestações mais autênticas e mais primitivas.” (PRADO, 1988, p.100). Vale destacar que as opções formais dos dramaturgos ao problematizar questões particulares foram diversas.

O brasileiro e suas peculiaridades culturais são inscritas na moderna dramaturgia brasileira em formas dramáticas que vão desde o que Szondi denominou de crise da forma dramática observada em *Eles não usam black tie*, perpassando pelo teatro épico de Brecht como em *Revolução na América do Sul* e com experimentações formais na obra de Jorge Andrade.

2.2 A TOMADA DE CONSCIÊNCIA NA DRAMATURGIA NACIONAL: O TEATRO DE QUESTIONAMENTO POLÍTICO

O Brasil, até 1930, tinha como base uma economia essencialmente agrária. No início da década de 1950, o governo Vargas passa a promover várias medidas destinadas a incentivar o desenvolvimento econômico do país, gerando um grau significativo de industrialização, acarretando com isso a modernização do Brasil e modificando os costumes da população habitante das cidades em desenvolvimento.

Porém, o Brasil atravessava uma grave crise econômica, os trabalhadores reivindicavam o aumento do salário mínimo, pois foram atingidos pelo alto custo de vida. A luta por melhores salários e contra a carestia durante os anos 1950 resultaram em greves e protestos públicos que ocuparam as praças e ruas dos centros industriais do país.

A instabilidade econômica do país, refletida no crescimento da inflação, decorrente principalmente dos gastos governamentais com a construção de Brasília e o aumento salarial de setores do funcionalismo público (BOSI, 2002, p.238) é tema de peças das décadas de 1950 e 1960.

Em *Revolução na América do Sul* é feita uma crítica ao clima eleitoral brasileiro de 1960. A crise econômica pela qual o Brasil passava leva a renúncia de Jânio Quadros em 1961 atirando o país em grave crise política. Ao se ocupar com temas políticos da época, a peça assume um tom de luta. A realidade brasileira é fotografada com a finalidade de chamar a atenção para os problemas e injustiças sociais do Brasil.

O tema de *Revolução na América do Sul* encontra equivalente em várias peças de Brecht: *A resistível ascensão de Arturo Ui*, na qual há a exposição dos bastidores do poder político; *Ópera dos três vinténs*: o desaparecimento dos limites entre a honestidade e o oportunismo, e o jogo do poder; *A Santa Joana dos matadouros*: crise do capitalismo, superprodução, desemprego, novas formas de concentração do capital, luta de classes.

As influências formais da obra brechtiana nessa peça se dão pelo título épico, criando no leitor/espectador certa expectativa com relação ao conteúdo da peça. O título é irônico, pois a revolução não ocorre: “O título é satírico, pois visa a brincar com as revoluções permanentes das repúblicas sul-americanas, cujo objetivo se concentra em substituir uma oligarquia por outra.” (MAGALDI, 2004a, p.253).

Os títulos das cenas são descritivos, com tiradas humorísticas, normalmente não condizendo com a ação da cena que seguirá. Esse recurso tem como função comentar epicamente a ação, esboçando o pano de fundo social. Após a mulher de José da Silva incitá-lo a pedir aumento de salário, a cena dois tem como título: “Grande Prêmio Brasil: corrida entre o salário mínimo e o custo de vida.” (BOAL, 1986, p.37). Devido ao aumento de salário, os preços sobem tornando os itens de necessidade básica menos acessíveis, diminuindo a produção e acarretando o desemprego. A ironia do título está em apresentar José da Silva como culpado da situação econômica do país apenas por pedir um aumento.

Outro ponto de confluência a ser destacado entre o dramaturgo alemão e o brasileiro é o didatismo das canções finais, pois elas concluem os

episódios precedentes. Ao fim de cada uma das quinze cenas de *Revolução na América do Sul* há uma canção para terminar o episódio apresentado. Na cena três, após José da Silva pedir emprego na câmara de deputados, o Líder responde que só depois das eleições. Entra em cena o coro dos Esfarrapados fazendo diversas reivindicações, mas o coro dos Deputados pede para eles terem mais paciência. José da Silva, Zequinha Tapioca e os três Esfarrapados cantam a “Canção do Povo que Espera Dias Melhores.”

Povo – Esperar é uma palavra
que diz tudo ao mesmo tempo
sem dizer certo o que diz
quem espera sempre alcança
quem espera desespera
quem espera sempre alcançar
É bom esperar sentado
porque assim não cansa...
é bom esperar sentado
porque assim não cansa... [...] (BOAL, 1986, p.52)

A canção introdutória fala diretamente ao espectador, como se anunciasse o início da revolução. Esse recurso é muito utilizado na dramaturgia brechtiana. Em *A Ópera dos três vinténs* há um prólogo, com uma moritat de Mac Navalha, cujo objetivo é apresentar a personagem e narrar fatos que situem o leitor/espectador no universo da peça.

Pode-se pensar que a teoria desenvolvida por Boal, de certa maneira, se configura como uma superação da poética de Brecht, no sentido de uma estética formulada para um contexto histórico e social específico, ou seja, uma ampliação da poética brechtiana, pois as ideias formuladas por Boal vêm da necessidade de libertação das amarras da opressão de vários sistemas ditatoriais existentes na América Latina.

O Teatro do Oprimido é uma obra teórica sobre o teatro, produzida no exílio entre 1962 e 1973. A proposta básica de Boal é justamente fazer um teatro para oprimidos, com o objetivo de transformar o povo em sujeito no teatro, capaz de transformar a ação dramática, mas também levando os ensinamentos para a vida. Com essa ideia, Boal pretende transformar o espectador/oprimido em sujeito de ação, sendo ele capaz de expressar-se e exibir sua imagem da sociedade. Em *Revolução*

na *América do Sul*, apesar de anterior à formulação do Teatro do Oprimido, já aparece a preocupação em transformar o espectador em sujeito ativo na sociedade. No final da peça, o narrador alerta o público:

Narrador – José é um que morreu.
Mas vocês ainda não.
Aqui acaba a Revolução.
Lá fora começa a vida;
e a vida é compreender.
Ide embora, ide viver.
Podeis esquecer a peça
Deveis apenas lembrar
que se teatro é brincadeira,
lá fora... é pra valer. (BOAL, 1986, p.117)

A confluência teórica entre o teatro didático de Brecht e a Poética do Oprimido de Boal é a exigência do engajamento dos espectadores no teatro, mas o dramaturgo brasileiro não defende apenas a conscientização dos espectadores, e sim a participação na ação teatral.

Para Boal, teatro é realmente luta, teatro é a revolução, com o espectador agindo por si mesmo. Esta postura não apenas desperta nele a consciência dos processos, como o estimula a desenvolver suas próprias sugestões de solução e a transformá-las imediatamente em ação. Ou seja, no palco, como quer Boal, o espectador ensaia para intervir diretamente na realidade. (SARTINGEN, 1998, p.136).

A Poética do Oprimido é a Poética da Libertação, uma vez que o espectador se liberta de sua situação de observador e da passividade imposta pelo teatro, passando a ser alguém que pensa e age por si mesmo, sendo co-participante da representação, assumindo o papel de protagonista. Outras instâncias do teatro como diretor, dramaturgo e texto também pretendem ser superadas pela estética desenvolvida pelo brasileiro, pois o público deve participar ativamente de todas as instâncias do teatro.

A figura do coringa foi introduzida pela primeira vez pelo Teatro de Arena na encenação *Arena Conta Zumbi*. Basicamente esse sistema muda a relação dos atores em relação à encenação de papéis, pois cada ator pode passar

pelos diversos personagens propostos pelo texto. Com esse sistema, pode-se identificar uma clara influência brechtiana no tocante a não identificação completa entre ator e personagem. Há uma grande aproximação entre o personagem narrador de Brecht e o coringa de Boal, no sentido da função desempenhada por eles ao direcionar a atenção do público para as mensagens trazidas pelas peças dos dramaturgos.

Em relação às peças didáticas de Brecht, cujo intuito é levar os espectadores a refletirem acerca das situações apresentadas no palco, a estética proposta por Boal vai além, pois para ele o teatro didático também é autoritário, uma vez que parte do princípio de que o artista tem mais conhecimento do que o espectador. Para ele, atores e espectadores devem aprender juntos, todo ser humano é um artista e qualquer lugar pode se transformar em palco. O teatro deve proporcionar a libertação do espectador do papel de mero observador, colocando-o numa situação ativa, na qual ele é capaz de opinar e agir. De acordo com a Estética do Oprimido, com a libertação do espectador no teatro, o povo também se liberta da sua passividade e impotência.

Portanto, em Brecht, Boal encontra esboçado o caminho para a construção do teatro moderno no Brasil, mas a assimilação das teorias brechtianas não se dá passivamente. Pode-se dizer que o dramaturgo brasileiro “[...] recebeu, transformou, ampliou e, em certa medida, renovou Brecht, aplicando-o à América Latina.” (SARTINGEN, 1998, p.151). Boal assimila a idéia básica de Brecht, a sua ideologia, toma o dramaturgo como ponto de partida, mas o reinventa na medida em que amplia sua teoria e a aplica ao contexto social vivido por ele.

O problema da greve mostra-se um assunto muito atual e pertinente no Brasil das décadas de 1950 e 1960. Em 1958, foram registrados 31 movimentos grevistas, número que se expande para 172 em 1963. (BOSI, 2002, p.247). Gianfrancesco Guarnieri atento a situação política do momento, escreve *Eles não usam black tie* com o intuito de colocar em discussão nos palcos a situação do trabalhador no país.

Porém, o assunto de que o dramaturgo pretende efetivamente tratar, fica em segundo plano no primeiro ato, pois quase não há menção a ela. O enfoque recai sobre a relação de Tião e Maria, a revelação da gravidez dela e os acertos para o noivado que deve acontecer em dez dias. No primeiro quadro, o diálogo

travado entre esses personagens serve para narrar o passado de Tião, que fora criado fora do ambiente do morro. Este fato é determinante, na visão de Otávio, no modo como Tião encara a vida e os ideais nos quais ele acredita.

A ação dramática nesse primeiro quadro é praticamente inexistente; o conflito apresentado – a gravidez de Maria – é rapidamente resolvido com a decisão do casamento, havendo apenas a conversa entre o casal, interrompida com a entrada de Otávio que vem relatar a iminência da greve. É apenas nesse momento que se fala sobre esse assunto, mas sua presença é apenas diegética, como em toda a peça.

Otávio – [...] Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se preparando, Tião. Não dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não. (GUARNIERI, 2009, p.26).

Apesar de Otávio falar sobre a possível greve, o assunto é logo deixado de lado para se falar na festa de noivado de Tião e Maria. Em seguida, o quadro dois começa com a cena da festa, com Otávio tentando consertar a vitrola, Chiquinho e Tereza cantando um samba e Romana reclamando da falta de tempo para a arrumação da festa e a pouca quantidade de comida. As discussões travadas em cena são banais, apenas contextualizando o que está ocorrendo.

Não há mudança de espaço de um ato para outro; sabemos que se trata de outro dia porque Romana, Chiquinho e Tião estão conversando sobre os acontecimentos da festa de noivado. Há apenas uma rápida menção à greve quando Terezinha chega para avisar que Otávio está discutindo no botequim, defendendo seus ideais, mas logo em seguida Romana volta a discutir com Chiquinho assuntos triviais. A cena prossegue numa conversa entre o menino e Terezinha, na qual se pode perceber como as circunstâncias no morro também moldam o indivíduo, pois ele acaba cedendo à malandragem para poder sobreviver.

O problema central da peça é colocado em questão numa conversa entre Tião e Jesuíno. Nesse momento, aparece o dilema com o qual o filho de Otávio se depara: optar pela coletividade ou tentar resolver sozinho seus problemas.

Tião acredita na ascensão social através do trabalho, o que o leva a tomar a decisão de furar a greve.

Tião – Quem tem que sustentá mulhé sou eu, não eles! Problema é meu, não deles! Que fiquem por ai com suas greve, eu não sou trouxa. Já imaginou, Zuíno... A gente entra pro escritório, faz um curso de qualqué coisa, sai da fábrica e arruma a vida...

Jesuíno – Não é tão fácil, não...

Tião – Precisa dá duro! É muito mais inteligente do que ficá fazendo greve por três mil cruzeiro... (GUARNIERI, 2009, p.65).

Outra ideia que aparece nesse ato, além da ascensão social, que pode ser conseguida pelo trabalho, é o valor do dinheiro. Tião acredita que Maria vai apoiar sua decisão, pois as atitudes tomadas por ele levam em consideração o bem-estar de sua noiva e do filho que vai nascer. Para ele, o importante é tomar posição e defender seus interesses individuais.

Tião – Maria é minha mulhé e gosta de mim. O que eu fizé ela vai achá certo!... O que ela podia achá errado é eu tê medo de tomá posição. Mas eu vou tomá posição, contra a greve. Furo a greve e ninguém tem nada a vê com isso!

[...]

Tião – [...] Quem quisé que se arreberte de fazê greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulhé! Se a turma quisé, pode dá o desprezo... Nesse mundo o negócio é dinheiro, meu velho. Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois eu vou sê feliz, vou tê amo, e vou tê dinheiro, nem que para isso eu tenha que puxá saco de meio mundo! (GUARNIERI, 2009, p.68).

Em seguida, no quadro dois, há juras de amor entre Tião e Maria, que servirão para serem contrapostas ao final da peça, pois apesar de todo o amor que ela sente, sua opção é ficar do lado da família dele, optando pelo bem coletivo, pela defesa do operariado e a rejeição aos valores burgueses.

É apenas no terceiro ato que a greve passa a figurar como tema principal, mas ainda filtrada pelo viés das perspectivas pessoais. Após os homens saírem de casa, Romana conversa com Terezinha assuntos cotidianos, como o trabalho de lavar e passar roupas. Com a mudança de luz, indicada nas rubricas, há uma passagem do tempo e a cena deve permanecer vazia, todos nesse momento estão fora de casa. Romana e Maria se encontram, e a noiva de Tião conta sobre a gravidez. Logo após, chega Tião trazendo notícias da greve, respondendo

evasivamente às perguntas feitas pelas mulheres. A conversa sobre a gravidez é retomada por Romana, sendo que o assunto greve só volta com a chegada de Bráulio e a revelação de que Tião furou a greve. A discussão passa a ser sobre a primazia do individual ou do coletivo.

Tião – Cada um resolve seus galhos como pode! O meu, eu resolvi desse jeito.

Bráulio – Traindo teus companheiros! Se todo mundo pensasse assim, adeus aumentos meu velho!

Tião – Eu não podia arriscá!

Bráulio – Arriscá o quê?

Tião – Meu emprego. A gente precisa viver!

Bráulio – O que é que tu arriscava, não arriscava nada!

Tião – Como não? Se eu perco meu emprego como é que eu fico?

Bráulio – Não fica muito pior, não! Arriscá salário mínimo é o mesmo que não arriscá nada. E depois, todo mundo tem seus galhos pra quebrá, ninguém ia agüenta muito tempo. Tu quis agi sozinho, meu velho, e sozinho não adianta! (GUARNIERI, 2009, p.93).

Tião, ao tomar sua decisão e demonstrar seu desejo de melhoria de vida, acaba por se ver isolado. Ele é condenado a viver sozinho, pois Maria não deseja ir com ele morar na “cidade”. Para ela, seu lugar é no morro, junto de seus iguais. O desejo de ascensão social de Tião é condenado na peça; ele almeja ser mais que um operário, vencendo na vida através do trabalho, mas ao negar o valor da luta conjunta, acaba por perder família, amigos e o amor da noiva, que não concorda com sua visão de mundo.

Tião – [...] eu preciso sê alguma coisa!... Não queria ficá aqui sempre, tá me entendendo? Tá me entendendo? A greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...

Maria – Sozinho não adianta!... Sozinho tu não resolve nada!... Tá tudo errado! (GUARNIERI, 2009, p.106).

Portanto, o assunto principal dessa peça, a greve, é trabalhado na forma tradicional do drama, porém como já preconiza Brecht, os novos temas exigem uma nova forma. Guarnieri traça a trajetória de Tião, mas as convicções do personagem são questionadas pela própria forma do drama.

O seu problema avulta como um defeito quando o assunto exigiria outro tipo de tratamento por razões de peso estético: se o teatro se define por aquilo que é *encenado*, qualquer espectador há de convir que um assunto tem mais *peso* quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico. Além disso, faz parte das convenções milenares do teatro destinar aos arautos as informações que têm peso estritamente explicativo das ações que vão sendo mostradas em cena. Não foi o que aconteceu em *Eles não usam black-tie*. Todas as ações importantes se deram *fora* de cena e ficaram relegadas à condição de relato porque, apesar de seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um *drama*. (COSTA, 1996, p.35-36).

Apesar dessa crítica feita à peça, acerca da inadequação entre forma e conteúdo, o valor de Guarnieri enquanto dramaturgo reside na tentativa de estabelecer um drama que diga respeito às questões sociais brasileiras, sem para isso recorrer a fórmulas estrangeiras, como destaca Magaldi (2004a, p.247).

Ainda assim, a estrutura tem a virtude de não filiar-se a fórmulas estabelecidas por escolas antigas ou contemporâneas, parecendo ditada pelas necessidades interiores do entrecho. Não cabe investigar influências ou semelhanças em seu processo literário.

Diferentemente de Boal e Guarnieri que elegem como personagem principal das peças o operário, Jorge Andrade preocupa-se em sua obra em demonstrar os processos históricos do Brasil e como esses refletem na situação político-social do momento histórico em que escreve suas peças.

Jorge Andrade, principalmente nas últimas peças, utiliza formas épicas desenvolvidas por Brecht. O uso de recursos cenográficos modernos, como projeção de slides e filmes, denotam o conhecimento do dramaturgo em relação ao trabalho preconizado por Piscator. Mas, apesar de ele conhecer o teatro de Brecht, não podemos afirmar que segue o projeto estético do dramaturgo alemão. Parece-nos mais razoável perceber que por tratar de assuntos sociais e históricos, se fez necessária uma mudança na forma dramática.

Jorge Andrade, se não se convertera ao brechtianismo, já não podia dar-se o luxo de ignorar as vantagens oferecidas por um sistema que permite discutir, por sobre as querelas individuais, as grandes questões históricas. Aos poucos, o social suplantara o psicológico, o teatro político impusera-se ao realista, dando a última palavra, (através de Marta) ao povo, e não aos fazendeiros mineiros ou aos aristocratas mais urbanizados de São Paulo. (PRADO, 1988, p.96).

Assim como Jorge Andrade na peça *A moratória*, Dias Gomes em *O pagador de promessas* opõe o mundo urbano e o rural do Brasil do século XX. Na peça do dramaturgo paulista é demonstrado como a crise de 1929 afetou os grandes cafeicultores do país. A reforma agrária é colocada em discussão em *O pagador de promessas*, assunto muito relevante no plano social no Brasil das décadas de 1950 e 1960. O discurso das personagens nas peças exalta o modo de vida no campo em detrimento do da cidade.

Diferentemente de Otávio, que defende suas posições políticas e ideológicas, Zé do burro age por instinto, baseado nas convicções morais em que acredita. Os valores defendidos pela personagem estão ligados “[...] aos padrões arcaicos do sertão. A estas convicções ele não pode renunciar sem renunciar à sua dignidade e, portanto, à sua própria substância humana [...]” (ROSENFELD, 1996, p.58).

A posição de militância política é bastante clara em Guarnieri e Boal, sendo as convicções ideológicas dos dramaturgos expostas nos textos. Prado (1988, p.103) argumenta que, apesar da posição de esquerda de Plínio Marcos, as peças escritas por ele são centradas nos conflitos interindividuais, tendo o social apenas a função de pano de fundo, não possuindo propósitos revolucionários.

Alguns dramaturgos do período inserem na dramaturgia brasileira o operário como personagem principal, mas Plínio Marcos trabalha nas peças com personagens à margem do sistema capitalista. A discussão política se dá por meio de conflitos intersubjetivos, que refletem a violência do sistema político-social. O questionamento político nos textos de Plínio Marcos vem da constatação de que os conflitos expostos são originados devido ao sistema social injusto no qual as personagens são meras engrenagens. Raros são os exemplos na dramaturgia pliniana de personagens que desejam lutar contra o sistema; ao contrário, eles reproduzem as relações de poder entre seus pares.

Abajur lilás, texto de 1969, é uma construção dramática alegórica que remete ao contexto político da ditadura militar no Brasil no auge do período repressivo, após o decreto do AI5. Leninha, Dilma e Célia dividem um quarto no qual moram e trabalham, sendo subordinadas a Giro, um homossexual e dono do quarto. Ele representa o sistema repressor e as três simbolizam o comportamento de seres oprimidos em relação ao poder, pois Giro as explora constantemente. A caracterização das personagens alude a tendências políticas frente ao regime militar.

Dilma, por possuir um filho, permanece numa postura acomodada diante das situações problemáticas e das explorações realizadas por Giro, representando a esquerda moderada defensora da via democrática para superar o regime estabelecido. Célia defende o confronto com o cafetão, deseja comprar um revólver para “apagá-lo”, numa clara referência à luta armada da esquerda radical no Brasil. O diálogo entre elas é uma clara alusão ao clima político da ditadura militar.

Célia – Mas se tu ficar se arreglando, não vai dar outra coisa. No papo, não vai mudar é nada. Tem que ser na congesta. De arma na frente. Se a gente ferra o puto, isso fica nosso. Tu vai poder dar o bem-bom pra tua cria. Vai. Vai mesmo. E aí é que é bacana.

Dilma – Tu pensa que é tudo no toma-lá-dá-cá. E o resto? E a cana? E os cupinchas da bicha? Tu acha que todo mundo vai se fechar em copas? Que eles vão largar um pesqueiro desses assim no mole? Que nada! Vai ter um puta escarcéu. E a gente fica no toco. (MARCOS, 2003b, p.195).

A outra prostituta, Leninha, pensa apenas em seus próprios interesses, sendo extremamente individualista. Ela mantém uma postura alienada e passiva perante a situação de opressão exercida por Giro, não tendo interesse em promover mudanças.

No quinto quadro, as prostitutas aparecem “[...] de mãos e pé amarrados, sentadas em cadeiras” (MARCOS, 2003b, p.220), sendo interrogadas por Osvaldo e Giro, numa alusão à tortura, mecanismo muito utilizado durante a ditadura militar no Brasil. Após a ameaça de ser colocada no pau de arara, Leninha entrega Célia, incriminando-a como responsável por ter quebrado os objetos do quarto. Após matar a acusada, Giro promete que tudo voltará ao “normal” e pede para as mulheres voltarem ao trabalho.

Apesar de se referir à situação histórico-política do país, em momento algum do texto é mencionada a conjuntura histórica da peça, pois os conflitos se dão entre as personagens que se confrontam pela sobrevivência individual, não havendo na obra de Plínio Marcos reivindicações políticas explícitas.

Os dramaturgos brasileiros, cada um a seu modo, a partir da década de 1950, discutem em seus textos a situação política do Brasil. Nesse contexto, Nelson Rodrigues escreve peças denominadas de tragédias cariocas, nas quais a figura do trabalhador também aparece. Mas não é o operário reivindicador o personagem dos dramas rodriguianos, mas uma galeria de desempregados, pequenos funcionários insignificantes, jornalistas. Não se pode negar que o tema do dinheiro perpassa suas peças, porém não há discussões políticas acerca da classe trabalhadora ou crítica ao sistema social do Brasil.

3 DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES: UMA POÉTICA DA MODERNIDADE

Nelson Rodrigues nasceu em 23 de agosto de 1912 no Recife e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1916. O primeiro endereço no qual a família Rodrigues morou foi no bairro da Aldeia Campista, onde Nelson pôde observar o modo de vida da classe média baixa carioca: as vizinhas gordas na janela fiscalizando os outros moradores, solteironas ressentidas, viúvas tristes com as pernas amarradas com gazes por causa das varizes. Nelson registrou em sua memória esse cenário, aproveitando-o em toda sua obra literária, principalmente na criação de personagens. Seguindo os passos do pai, Mário Rodrigues, Nelson inicia a carreira jornalística em 29 de dezembro de 1925, com treze anos, como repórter de polícia e logo passa a impressionar os colegas com sua capacidade de dramatizar pequenos acontecimentos, especialmente pactos de morte entre jovens namorados, tão constantes naquela época. (CASTRO, 1992).

Escreveu dezessete peças ao longo de quase quarenta anos, além do romance *O casamento* (1966), contos, crônicas e folhetins publicados em jornais em que trabalhou, posteriormente reunidos em formato de romance sob pseudônimos como Suzana Flag e Myrna.

Como discutido no capítulo dois, a tendência da dramaturgia brasileira em termos de conteúdo, nas décadas de 1950 e 1960, era a busca por entendimento de aspectos típicos da nossa sociedade, ressaltando três elementos: nacionalismo, populismo e esquerdismo. Nelson Rodrigues trabalha com temas e formas diversas dos dramaturgos brasileiros contemporâneos a ele, mas por outro lado pode-se encontrar em suas peças ideias filosóficas e estéticas modernas. O dramaturgo busca desvendar os sentimentos mais profundos do ser humano e expõe a vida íntima de seus personagens, examinando as “[...] causas ou as motivações dos desvios e a mecânica das paixões [...]” (PEREIRA, 1999, p.55).

Pode-se destacar nas peças de Nelson Rodrigues o modo pelo qual ele transforma a subjetividade em objeto de investigação, indo ao encontro de uma das tendências temáticas do drama moderno. Assim como Strindberg, no prefácio de *Senhorita Júlia*, discorre obre o uso adequado de recursos cênicos na projeção da revelação da subjetividade do Homem (PEREIRA, 1999, p.59), Nelson Rodrigues

explora maneiras diversas de trazer à cena os sentimentos mais profundos de seus personagens. Pode-se pensar que o dramaturgo brasileiro está em sintonia com o pensamento de autores como Strindberg, Ibsen e Tchêkhov na busca do desvendamento interior dos seres humanos.

[...] o teatro que se tornou referência canônica na modernidade identifica-se pelo projeto de tornar visível o interior do sujeito, materializar sua vida psíquica a ponto de reduzi-la a símbolos autônomos em relação às individualidades – do autor ou do personagem – a que a representação se vinculava tradicionalmente. Procura-se tornar visível o mundo interior de um artista – os fantasmas que frequentam seu imaginário – ou desvendar a mecânica das paixões de personagens ficcionais, que se considera como modelo de tipos humanos possíveis. (PEREIRA, 1999, p.59-60).

A primeira peça de Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, foi escrita em 1941 e levada à cena no dia 28 de dezembro do mesmo ano no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro pela “Comédia Brasileira”. Segundo o dramaturgo (CASTRO, 1992, p.152), ele decidiu escrever uma chanchada para ganhar algum dinheiro, pois passava por dificuldades financeiras. Mas, Nelson Rodrigues transforma a história do marido atormentado em um drama, no qual já é possível vislumbrar características de toda sua obra dramática.

A trama da peça é simples: Olegário, paralítico, é marido de Lídia, por quem sente intenso ciúme e por isso coloca seus empregados para vigiá-la, entre eles o motorista Umberto. Nada na peça indica infidelidade por parte da mulher, mas Olegário a atormenta com perguntas e insinuações, desconfiando de qualquer um, inclusive do irmão de criação dela, Maurício. O protagonista deixa claro que vive um grande inferno interior e é perseguido por visões de Lídia quando era uma criança de dez anos e pela ex-mulher morta. Há indícios, como as alucinações e os momentos em que ele fala sozinho, da loucura de Olegário e a crescente obsessão por uma suposta traição da mulher. O único em que ele passa a confiar é o motorista Humberto, pois este afirma ter sofrido uma mutilação quando criança e ser incapaz de poder possuir qualquer mulher. O desfecho da peça é irônico: quando finalmente Olegário passa a acreditar na honestidade da mulher e

revela não ser paralítico, ele fica sabendo, por um bilhete deixado por Lídia, que ela fugiu com o motorista, o qual não havia sofrido nenhuma mutilação. O recurso do final surpreendente será uma constante na dramaturgia rodriguiana, elemento bastante comum no gênero melodramático.

Porém, apesar da aparente simplicidade, da linearidade e do respeito às unidades aristotélicas – espaço único, concentração de tempo em um dia e ação una – o dramaturgo insere em *A mulher sem pecado* algumas inovações desconhecidas para o teatro da época no Brasil, anunciando novos caminhos para a dramaturgia brasileira e apresentando aspectos que serão desenvolvidos em suas peças posteriores.

A linguagem inserida por Nelson Rodrigues na dramaturgia nacional é amplamente inovadora, pois se distancia do “[...] tom lusitano e literário usado pelos dramaturgos de então e busca um diálogo que captasse a linguagem coloquial brasileira.” (NUNES, 2004, p.14). Os diálogos são enxutos, diretos, colocando no texto literário o modo de falar das ruas, recorrendo a expressões utilizadas na época e criação de jargões, muito característico da escrita do dramaturgo. Portanto, pode-se destacar como inovações introduzidas por Nelson Rodrigues no texto dramático *A mulher sem pecado* a linguagem dinâmica; a renovação cênica anunciada nas rubricas; a introdução de novos temas no teatro brasileiro apoiada por uma nova forma.

Os temas novos são insuficientes para marcar uma alteração do panorama literário, se não estão sustentados por uma linguagem nova. E é nesse campo, talvez, que a contribuição de Nelson Rodrigues se tenha revelado mais significativa: enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. (MAGALDI, 2004a, p.218).

Sábato Magaldi (2004b, p.11) relaciona aspectos dessa peça “aos efeitos tradicionais do folhetim: a falsa pista, o suspense, a surpresa final”. Essa será uma característica marcante em toda a obra rodriguiana, a proximidade com os *fait*

divers, com o anedótico inspirado muitas vezes por sua experiência como jornalista policial. Contudo, Nelson Rodrigues, através de soluções formais, transforma a simples história do marido obsessivo em um texto inovador para o padrão dramaturgico da época.

Os episódios tinham muito de folhetinesco (ponto de partida comum ao teatro rodrigueano), mas a convincente solução cênica lhe infundia qualidade literária. Sem o imponderável de arte que suporta o tema, pouco original, a peça resvalaria para o inteiro mau gosto. (MAGALDI, 2004a, p.217).

Outra inovação que se pode destacar é a projeção cênica da subjetividade. Além das relações intersubjetivas da peça, são colocados em cena os pensamentos de Olegário, ou seja, suas visões são mimetizadas e com a utilização de uma voz em *off* é possível tomar conhecimento da mente perturbada do marido de Lídia. No início da peça, a rubrica determina a presença da figura de uma criança, mas essa faz parte da memória do protagonista e só pode ser vista por ele. Na leitura do texto, o acesso a essa informação se dá pelas rubricas, mas o autor pensa também na concretização desse dado em cena, que deve ser trabalhado através do signo da iluminação.

Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do parálítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise. (RODRIGUES, 2004c, p.33).

A sondagem interior da personagem era algo com o qual o público brasileiro não estava habituado e a tônica desta peça é justamente a perscrutação da alma de um ser atormentado, denotando um intenso conflito psicológico. Nelson Rodrigues não se limita a uma mera reprodução do real, mas busca expor a profundidade dos sentimentos dos seres humanos. Em *A mulher sem pecado* a perspectiva é a de Olegário, a peça gira em torno de suas alucinações, mostrando

não conflitos objetivos entre as personagens, mas o conflito interior do protagonista, concretizado em cena.

Na verdade, tudo o que acontece é uma projeção da mente de Olegário. Ele diz: 'Eu tenho um inferno dentro de mim. Um inferno particular'. É este inferno que se projeta no palco. O mundo perde suas características representativas e torna-se expressão das alucinações do protagonista. (FRAGA, 1998, p.54).

É possível vislumbrar, portanto, muitos aspectos que serão trabalhados ao longo de toda a obra dramática de Nelson Rodrigues. *A mulher sem pecado* apresenta para a dramaturgia brasileira conteúdo e forma singulares em relação ao realizado até então no Brasil.

Não conheço peça do repertório brasileiro, encenada na década de trinta ou até o advento de *Vestido de Noiva*, que proponha questões semelhantes a *A mulher sem pecado*. [...] No tímido palco brasileiro do início dos anos quarenta, *A mulher sem pecado* ensaiava uma audácia psicológica ausente da nossa produção dramática. (MAGALDI, 2004b, p.16).

Durante o Estado Novo as políticas oficiais financiavam companhias teatrais que estivessem dispostas a difundir o "teatro sério" no Brasil e o texto *A mulher sem pecado* vinha ao encontro

[...] dos anseios de uma parcela da crítica que esperava por uma modernização da cena teatral brasileira, por uma adequação dos nossos palcos aos palcos europeus. O teatro de grande sucesso popular era visto como de má qualidade, capaz de apenas produzir diversão, e não obras de arte.

[...]

Esse "teatro sério" era voltado especialmente para um segmento do público teatral mais elitizado, cujo referencial cultural era a Europa. (FACINA, 2004b, p.34-35).

As políticas culturais do Estado estimulavam “[...] a encenação de peças de autores teatrais nessa linha” do teatro intelectualizado. Nesse momento histórico, havia a busca, por parte do governo, da “[...] incorporação de uma estética vanguardista, associada ao modernismo, às tentativas de estabelecimento de uma arte nacional oficial.” (FACINA, 2004b, p.36)

A segunda peça de Nelson Rodrigues é *Vestido de noiva*, escrita em 1943, levada ao palco em 28 de dezembro do mesmo ano e esta é sempre lembrada como marco do advento do teatro moderno no Brasil. A grande importância atribuída a ela pode ser associada à modernidade do texto, mas a encenação de Ziembinski e os cenários criados por Santa Rosa são apontados como fundamentais para a modernidade da peça e o imenso sucesso de crítica e público alcançado por ela.

Alguns críticos apontam que as inovações de *Vestido de noiva* devem-se à montagem de Ziembinski e à opção por um tratamento cênico expressionista do texto de Nelson Rodrigues. Mas, as rubricas já preveem a divisão do palco em três planos, ou seja, as virtualidades do espetáculo estão inseridas na obra dramática, não significando que o dramaturgo se filiava conscientemente à estética do expressionismo.

Se Ziembinski optou por um tratamento expressionista de seus textos, não é só por que conhecia (e apreciava) o arsenal característico desse tipo de encenação. Foi por imediatamente observar que os textos sem preocupações doutrinárias, prendiam-se à estética do movimento. [...] A intenção de Nelson não era, evidentemente, escrever um texto expressionista e pode-se até imaginar que não se preocupava com teorias literárias. Enfocando, todavia, os fatos sob a ótica da protagonista e deformando-os por necessidades expressivas, terminou por afastar-se da realidade cotidiana que pipoca no meio das alucinações de Alaíde. (FRAGA, 1998, p.64).

Portanto, no texto estão as virtualidades que proporcionaram a renovação cênica e a junção de texto e espetáculo marca efetivamente o advento do teatro moderno no Brasil, pois a problemática do teatro como local para o desenvolvimento, ou não, de um texto literário ainda não se propunha ao teatro brasileiro da época.

[...] o espetáculo realizado a 28 de dezembro de 1943 é sempre lembrado como o marco do nascimento do teatro moderno no Brasil. E a peça *Vestido de Noiva* passou a figurar na história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas. Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade. (FARIA, 1998, p.117).

Nelson Rodrigues, ao escrever *Vestido de noiva*, revolucionou a dramaturgia brasileira colocando-a no mesmo patamar dos outros gêneros literários, possibilitando um grande salto de qualidade ao drama brasileiro e promovendo, com isso, mudanças na cena teatral do país.

Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, *Vestido de noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção. As buscas da memória são outras coordenadas da literatura do século XX que *Vestido de noiva* fixou pela primeira vez entre nós. (MAGALDI, 2004a, p.218).

Álvaro Lins, na sua coluna do correio da manhã de 9 de janeiro de 1944, logo após a estreia de *Vestido de noiva*, relaciona a peça com *Seis personagens à procura de um autor*, texto dramático de Pirandello, obra de destaque da dramaturgia moderna. O crítico ainda ressalta o aspecto vanguardista da obra e afirma que a Semana de Arte Moderna de 1922 finalmente havia chegado ao teatro e que Nelson Rodrigues “[...] estava para o teatro como Carlos Drummond para a poesia, Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura e Oscar Niemeyer para a arquitetura.” (apud CASTRO, 1992, p.176).

O dramaturgo passa a ser visto pelos intelectuais do período como o gênio revolucionário do teatro brasileiro “[...] que conseguiu elevar a literatura dramática nacional a patamares universais”

Durante o lançamento de *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues apareceu para a crítica afinada com os ideais modernistas como o artista de vanguarda, o experimentalista moderno, em oposição ao teatro comercial, adaptado ao gosto de um público que era visto pelos defensores do “teatro sério” como desqualificado dada a sua origem popular.

Em sua fase inicial, a dramaturgia de Nelson Rodrigues foi interpretada como parte de um teatro intelectualizado, para uma platéia de elite. Um teatro que, para Manuel Bandeira, consagraria mais o público do que o autor, pois dependia de reflexão, era obra de arte e como tal devia ser admirado, distanciando-se da pura diversão do “teatro para rir”. (FACINA, 2004b, p.41)

Apesar da grande importância de *Vestido de noiva* é preciso relativizar a ideia de que a peça teria surgido em terreno completamente estéril, pois há que se mencionar a importância de Renato Vianna e Joracy Camargo na década de 1930, reconhecidos pela crítica como inovadores, e ressaltar as novidades contidas nos textos dramáticos de Oswald de Andrade, que permaneceram durante anos desconhecidos por não terem sido encenados à época.

O enredo de *Vestido de noiva*, assim como o de *A mulher sem pecado*, é aparentemente simples: duas irmãs disputam o mesmo homem. Alaíde rouba o namorado de Lúcia e casa-se com ele, mas, de acordo com o que é possível compreender pela reconstituição fragmentada da mente de Alaíde, Pedro mantém um relacionamento com a cunhada e os dois chegam a desejar a morte da protagonista. Ela é atropelada por um automóvel no Largo da Glória e vai para o pronto-socorro, onde é operada e morre. A irmã, com remorso, começa a ter visões da morta, mas isso não a impede de casar-se com o viúvo.

Em *A mulher sem pecado*, Nelson Rodrigues insere no texto elementos da vida psíquica do personagem Olegário, mas de maneira ainda pouco explorada, apenas com a projeção de seus pensamentos que devem ser materializados em cena, ora com a aparição de Lídia quando menina, ora externalizando seus conflitos nas cenas em que fala sozinho. Para contar a história de Alaíde, o dramaturgo recusa a ordem cronológica na apresentação da ação dramática. O enredo é apresentado por meio de fragmentos, cenas desconexas que se encaixam aos poucos como se fizessem parte de um quebra-cabeça. A peça propõe a técnica de ações simultâneas, em tempos diferentes, eficaz por amparar-

se na divisão em três planos: realidade, memória e alucinação. Essas inovações propostas em *Vestido de noiva* ainda não haviam sido trabalhadas em nenhum outro texto dramático no Brasil, e devido ao contexto teatral da época, também não haviam aparecido em outras montagens, uma vez que predominavam nos palcos brasileiros técnicas de encenação ainda bastante convencionais.

A projeção dos conteúdos da vida psíquica em termos de ação cênica já aparecia em *A mulher sem pecado*. *Vestido de noiva*, entretanto, leva bem mais longe esse procedimento. Na verdade, é este um dos fundamentos de concepção ficcional que dá forma – em contraponto com os eventos da realidade – à estrutura dramática. Tal expediente, em termos de dramaturgia, era totalmente desconhecido, para as platéias brasileiras e, por isso, foi uma das principais razões do sucesso e do impacto extraordinário obtidos pela peça. (NUNES, 2004, p.16).

O plano da realidade tem apenas a função de situar os acontecimentos, “[...] fornecer as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear da história.” (MAGALDI, 2004b, p.19). As ações principais da peça acontecem nos planos da memória e da alucinação. Os diálogos são, quase sempre, uma projeção da mente decomposta de Alaíde. Através desses planos e do uso do recurso do *flashback* é possível tomar conhecimento da vida da protagonista, como seu casamento e a descoberta do diário de Mme. Clessi. Porém, a distinção dos dois planos não se dá de forma regular, pois no cerne da ação dramática “[...] há um foco subjetivo, uma mente perturbada e em franca desagregação.” (FARIA, 1998, p.122).

A distinção dos planos da memória e da alucinação não obedece a fronteiras rígidas. A memória deveria conter-se nos acontecimentos do passado, enquanto as cenas em que aparece Clessi, por exemplo, pertenceriam naturalmente ao território do delírio. Mas, na mente em decomposição de Alaíde, os dois planos às vezes se confundem e estão inscritos na lembrança episódios que só podem ter consciência no plano alucinatório. Depois de um certo tempo, a própria Clessi ajuda Alaíde a recordar passagens verídicas – apoio do delírio para a tentativa de apreensão do passado. (MAGALDI, 2004b, p.20-21).

A peça não termina com a morte da protagonista, pois as imagens de sua mente permanecem em cena. Uma interpretação bem interessante sobre o final da peça é a de João Roberto Faria ao destacar que as imagens subsequentes à morte de Alaíde são os remorsos de Lúcia, cuja mente transtornada traz de volta à cena a protagonista morta. O castigo de Lúcia será conviver com o remorso. “Nelson Rodrigues, admirador confesso de Dostoievski, sabia muito bem como o escritor russo castigava os seus criminosos. Alaíde será um eterno fantasma assombrando a consciência culpada da irmã.” (FARIA, 1998, p.126).

Vestido de noiva é inovadora, para sua época, em termos de forma e conteúdo. Em relação à forma já foram demonstradas acima as inovações contidas na peça como o uso de *flashback*, os três planos de ação, ações simultâneas em tempos diferentes, a recusa da ordem cronológica na apresentação da ação dramática. A escolha do dramaturgo em negar a narrativa convencional com a exposição do conflito no primeiro ato resulta no fato de que “[...] apenas no final da leitura ou da representação o leitor ou espectador consegue organizar mentalmente a trama, que se revela de uma simplicidade espantosa.” (FARIA, 1998, p.121).

Como dito acima, uma das correntes de vanguarda com a qual Nelson Rodrigues dialoga, provavelmente não conscientemente, é o expressionismo. Ao trazer para o palco cenas desconexas e uma intriga fragmentada, o dramaturgo reforça a subjetivação da peça. João Roberto Faria traça uma relação entre *Vestido de noiva* e *O pai*, de Strindberg, pela interpretação que Peter Szondi (2003, p.53) faz desta peça e sua relação com o teatro moderno.

Esse modo de construção dramática, fortemente centrado na figura de um personagem que manipula livremente os dados da realidade, submentendo-os à força maior que vem das pressões emocionais que pesam sobre sua existência, é bastante comum nas peças teatrais expressionistas alemãs do começo do século, ou no que Peter Szondi denomina “dramaturgia subjetiva” de Strindberg. (FARIA, 1998, p.136).

A fonte provável na qual Nelson Rodrigues apreendeu características do expressionismo é Eugene O’Neill, conforme o texto “Teatro desagradável” quando relata que em 1943 “[...] ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O’Neill.” (RODRIGUES, 1949, apud FARIA, 1998, p.138). Em *Senhora*

dos afogados fica evidente a relação entre o dramaturgo brasileiro e o norte-americano, pois essa peça é encarada por alguns críticos, dentre eles Sábato Magaldi, como uma releitura de *Mourning becomes Electra* (*Electra enlutada*).

Em relação ao conteúdo de *Vestido de noiva*, há uma aproximação da peça com as ideias do naturalismo. Esse movimento do final do século XIX permite aos dramaturgos modernos

quebrar as velhas regras de composição dos diálogos e dos enredos, bem como abordar assuntos controvertidos, como o sexo e a religião, de maneira inusitada e corajosa. Ibsen, Strindberg, Shaw, Hauptmann, Tchekhov e Schnitzler foram os grandes pioneiros da dramaturgia moderna, autores que levaram tão longe o ideal naturalista de reproduzir a *verdade* no palco, que acabaram por buscá-la não mais na realidade exterior. (FARIA, 1998, p.141).

Ziembinski, encenador do espetáculo, ao ler pela primeira vez a peça, percebeu a combinação em *Vestido de noiva* do expressionismo com o naturalismo.

[...] *Vestido de noiva* chamou a atenção porque, diante de outros tipos de espetáculos da época, era um texto brasileiro altamente categorizado. Nele se respirava a realidade do Brasil, e principalmente a realidade carioca. Isso o transformava num monumento de fraternidade extremamente grande. Além disso, o que havia, no espetáculo, de expressionismo, o levava para além da realidade comum. Principalmente porque seu expressionismo não pecava pelo formalismo comum a outras expressões do expressionismo. Era um expressionismo de forma, mas baseado num extremo realismo, quase puxado a uma interpretação naturalista do texto. (ZIEMBINSKI, apud FARIA, 1998, p.140).

Émile Zola, um dos maiores nomes do naturalismo, é provavelmente a fonte da qual Nelson Rodrigues retira alguns preceitos básicos desse movimento ao expor em *Vestido de noiva* “[...] uma série de referências ao corpo humano que são chocantes, desagradáveis, como se quisessem nos lembrar a todo momento sua finitude.” (FARIA, 1998, p.134). Nelson Rodrigues aborda com frequência em sua obra esse viés do corpo como desagradável, grotesco, descrevendo taras e defeitos físicos de seus personagens.

O dramaturgo utiliza o recurso do grotesco “[...] para qualificar pejorativamente a realidade” (MAGALDI, 2004b, p.22), no sentido de expor a miséria e a finitude humana; é também uma maneira de humanizar as personagens, mas no sentido de mostrar o corpo como hediondo e repugnante.

O gosto pelo grotesco é recorrente na dramaturgia rodriguiana, sendo possível destacar este aspecto em todas as peças. Em *Vestido de noiva* este elemento ainda se encontra em estado latente, sendo trabalhado de forma pouco perceptível e dispersa ao longo do texto, como o encantamento de Alaíde, uma moça da classe média alta, por Clessi, uma prostituta, e o interesse nutrido pelos detalhes da morte desta com uma navalhada no rosto. Em relação ao corpo, o dramaturgo compõe uma cena na qual as duas irmãs discutem sobre o odor das axilas da mãe.

A falta de controle dos impulsos mais primitivos leva as personagens ao aniquilamento pessoal, mas também ao questionamento da moral burguesa vigente. É recorrente a ideia de que o não cumprimento das exigências morais da ordem estabelecida leva o sujeito ao aniquilamento, obrigando-o a afastar-se da sociedade, sendo o sentimento de culpa a mola propulsora da destruição das personagens rodriguianos.

De fato, uma das características marcantes nos personagens de Nelson Rodrigues é a compulsão pela vulgaridade, a impossibilidade de evitar certos excessos. Por um lado, representam elas, em geral, pessoas de moral burguesa que, embora conscientes das normas corretas de agir (têm o código na cabeça), não resistem a um impulso interior mais poderoso do que suas noções puritanas e mergulham, esparramam-se em algum comportamento tido como sujo dentro de suas próprias concepções. Quase sempre, o fenômeno que então vemos suceder é o de uma moral extremamente puritana e ortodoxa rasgada e corrompida por aquele que mais se deleitava em defendê-la ou por pessoa ligada a este. (LINS, 1979, p.72).

Nelson Rodrigues critica a sociedade e a hipocrisia que a permeia, mas as ações de *Vestido de noiva* não estão pautadas exclusivamente nas relações intersubjetivas. O dramaturgo explora como elas afetam a individualidade dos seres e o retorno desse processo nas relações sociais, denunciando o modo pelo qual a

moral burguesa, os preceitos cristãos e a instituição da família são capazes de produzir criaturas que agem de forma predatória no convívio social e familiar.

A sua descrição da sociedade brasileira é a fachada externa de uma visão muito mais profunda da realidade. Por maior que seja sua crítica ao meio social, ele não está tentando fazer uma denúncia política. Não acusa a sociedade de haver criado figuras tão desprezíveis. Sem dúvida os homens são influenciados pelo ambiente social. Entretanto, o dramaturgo não está pregando para que esse ambiente seja transformado, nem afirmando que, num mundo transformado, os seres humanos seriam melhores. Ele se repugna com a degeneração da vida social e quer expressar sua repugnância fazendo um retrato repugnante da mesma. E a melhor maneira que encontrou para isso foi através de um realismo radical: o seu tipo de realismo. (NUNES, 2004, p.19).

Décio de Almeida Prado destaca a importância de *Vestido de noiva* não só pelo texto, mas também pela possibilidade de pela primeira vez no Brasil ver a encenação ser tão importante quanto o texto, algo já bastante comum na Europa.

Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. (PRADO, 1998, p.40).

Após *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues escreve as peças do ciclo mítico: *Álbum de família* (1945); *Anjo Negro* (1946); *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949), as mais polêmicas e que foram alvo de censura.

Elas se diferenciam formalmente de *Vestido de noiva*, marcada pela ruptura das unidades de tempo, ação e espaço; já nas peças míticas ele mantém as unidades fundamentais do drama. O incesto é a principal marca em *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*; o autor não procura verossimilhança com a realidade e não há “[...] o intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou

históricos: teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto do cotidiano, de impulsos primevos, elementares [...]” (PRADO, 1998, p.52).

Em *Álbum de família*, a ação da peça restringe-se a uma fazenda, praticamente sem vínculos com o mundo circundante, seus membros não conseguem relacionar-se, de fato, com outras pessoas. Carmine Martuscello (1993, p.66), ao interpretar o tempo indicado na peça, defende que em relação

[...] ao início da ação se dar em 1900, começo do século, pode ser comparado à situação referida por Freud. A instalação do filicídio no psiquismo humano remonta também a uma época de início, a época em que a civilização estava em seus primórdios, e conclusões semelhantes podem ser tiradas quanto à utilização do espaço. Os fatos destacados por Freud passaram-se em territórios circunscritos e delimitados pela autoridade do líder-pai, de modo idêntico a como Nelson Rodrigues situou seus personagens.

O isolamento irá marcar outros três textos dramáticos classificados como míticos. A realidade não é vital nessas peças e já em *Vestido de noiva* “a realidade tem um papel meramente situativo, importando o desnudamento do universo interior.” (MAGALDI, 2004b, p.51).

Com *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues traz para os palcos brasileiros muitas inovações e até trabalha com o tema do incesto, mas de uma maneira diluída. Em seu “teatro desagradável”, conjunto destas quatro peças, o autor se aproxima ainda mais da corrente estética do expressionismo, cujas marcas são o excesso e a concentração e isso se revela, por exemplo, com os vários incestos e assassinatos cometidos pelos personagens. O efeito desagradável não se dá apenas pela temática, mas também pelo modo como o autor trabalha formalmente os assuntos tabus, o que pode ser apontado como uma das possíveis causas de estranhamento e rejeição demonstradas por crítica e público da época.

Para Brandão (2006, p.87), os excessos cometidos, como o desejo do incesto manifestado por todos os membros da família em *Álbum de família*, demonstra que o autor optou por uma marca em seu texto que fere o “socialmente estabelecido”, com o intuito de chocar a sociedade que enxerga nessa atitude um erro, algo a ser combatido.

Fraga estabelece uma relação entre a obra de Nelson Rodrigues e o expressionismo, principalmente no que concerne ao uso do processo cumulativo utilizado nas peças: “[...] a acumulação de paixões, ódios, agressões, desejos escusos, mortes, é característica de um tipo específico de drama expressionista.” (FRAGA, 1998, p.85). Bradbury e McFarlane (1989, p.440) definem a corrente estética do expressionismo exatamente pela concentração, pois “[...] não podem existir semitons numa arte que busca o máximo de intensidade e expressividade [...]”; é, pois, um teatro de gritos, um teatro de êxtase ou, pelo menos, de frenética intensidade.”

Outra marca a ser apontada no drama expressionista é o forte antagonismo entre pai (ou mãe) e filhos, e como decorrência dessa relação de poder, o incesto, a violência física (assassinato, suicídio) e uma crueldade deliberada. O tema fundamental é o choque entre uma autoridade instituída e as vítimas dessas convenções de poder. (FRAGA, 1998, p.35).

Sábato Magaldi (1987, p.30-31) também aproxima Nelson Rodrigues da estética do expressionismo, ressaltando a carga de aniquilamento sofrida por seus protagonistas e os diferencia dos heróis das tragédias gregas, pois esses são vítimas de um arbítrio superior, o Destino. Nas peças analisadas, os protagonistas tomam suas decisões, fato explícito em *Moema*, de *Senhora dos afogados* que persegue todos os seus objetivos, não importando o tamanho dos obstáculos. Apesar dos personagens de Nelson Rodrigues caminharem inexoravelmente rumo à destruição, a fatalidade é gerada por eles mesmos, que seguem seus instintos e esses os levam ao aniquilamento.

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo [...] O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento. Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador. (MAGALDI, 1987, p.31).

É justamente a concentração, temática e formal, que causa choque no público e na crítica na época da estreia das peças. “[...] Dizia-se que havia incestos demais, como se pudesse haver incestos de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não.” (RODRIGUES, 2004d, p.275). Todos esses incestos, assassinatos, vinganças causavam tamanha estranheza por serem “[...] apresentados de certo modo em estado bruto [...] [e] não se revelavam sob uma luz psicologizante, diluídos, simbolizados.” (LOPES, 1993, p.95).

As peças desagradáveis de Nelson Rodrigues partem de grupos familiares modelares, cujos patriarcas ocupam posição de destaque na sociedade. Em *Álbum de família*, o patriarca Jonas deflora meninas da idade de sua filha Glória por possuir um desejo incestuoso por ela. O patriarca existe em nossa cultura, tradicionalmente, como símbolo de proteção, aquele que zela pela manutenção de sua família. O efeito do desagradável na obra do autor é “[...] a relativização de um tradicional poderio exercido por figuras até então insuspeitas, mas capazes de cometer as piores atrocidades em nome de um poder que lhes foi assegurado por uma tradição secular.” (BRANDÃO, 2006, p.143).

Nelson Rodrigues fala de um momento em que a desagregação da família patriarcal, fruto de um processo histórico de modernização, colocou em xeque valores tradicionais. Essas famílias em cena traduzem o dilaceramento dos indivíduos num mundo onde esses valores não foram substituídos por algo que pudesse nortear suas vidas. (FACINA, 2004b, p.25)

Para alcançar os resultados pretendidos, Nelson Rodrigues se utiliza de uma forma dramática que se aproxima do teatro aristotélico, pois essa forma lhe permite concentrar a ação, o tempo e o lugar – causando uma sensação de sufocamento e claustrofobia – o que possibilita tratar os temas com os preceitos da estética do expressionismo.

Seu teatro desagradável foi duramente criticado pelos conteúdos trabalhados e o autor foi acusado de não ter conhecimento sobre o fazer teatral. O texto abaixo, de Nelson Rodrigues, serve para esclarecer quais são seus pressupostos dramaturgicos.

[...] a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikoff mata uma velha, e, no mesmo instante o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (RODRIGUES, 2004g, p.274).

Sábato Magaldi (1987, p.191), ao analisar esse depoimento do autor, defende que o teatro de Nelson Rodrigues era “entranhadamente aristotélico e antibrechtiano”. O importante para o autor das peças desagradáveis era expor os “[...] mistérios insondáveis da aventura humana [...]”. Nelson Rodrigues não escrevia suas peças para o simples entretenimento do público, ele desejava que a platéia se transportasse para o palco.

[...] Brecht inventou a “distância crítica” entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção [...] Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A platéia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. (RODRIGUES, 2008, p.202).

Nelson Rodrigues dialoga formalmente com o drama moderno em *Vestido de noiva* ao propor ações simultâneas em tempos diferentes, negando a narrativa convencional no teatro. Em *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, por exemplo, com a retomada de alguns princípios aristotélicos ele mostra-nos como é de fundamental importância o uso que faz de formas dramáticas próximas ao drama puro, em contraponto com as obras do teatro moderno, na construção de seu “teatro desagradável”.

Apesar de adotar alguns preceitos aristotélicos, o dramaturgo utiliza recursos cênicos, inserido nas rubricas, como o *speaker* em *Álbum de família*. As cenas sempre começam como se fossem uma fotografia da família, todos juntos ou separadamente, então o *speaker* faz comentários que não irão condizer com as cenas da peça, pois há uma grande discrepância entre a imagem (foto) e as ações.

O autor pretende alertar o público sobre as falsas opiniões e a hipocrisia existentes na família. Em nota importante, a rubrica destaca: “o mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família [...] é uma espécie de Opinião Pública.” (RODRIGUES, 2004b, p.33).

As páginas do álbum são *flashbacks* que remetem ao passado da família, 1900 a 1924, porém as falas do *speaker* são sempre discrepantes em relação as ações ocorridas durante os atos dessa tragédia, sendo esse recurso utilizado para ser

altamente desmistificador(es), estabelece(m) claramente a discrepância entre o frenesi erótico e passionai da família e sua moldura amável para a sociedade que a circunda, ao mesmo tempo em que permite estabelecer para o público o contraponto existencial entre as diversas verdades e, por conseqüência, a precariedade de qualquer julgamento. (FRAGA, 1998, p.73).

Em *Senhora dos afogados*, Nelson Rodrigues utiliza como recurso o coro e a máscara, dando grande relevo ao coro dos vizinhos que “se desdobra em múltiplas funções, à maneira do coro grego.” (MAGALDI, 2004b, p.73).

Os vizinhos são os primeiros a relatar o assassinato da prostituta há dezenove anos, fato de fundamental importância na peça, uma vez que explica grande parte dos acontecimentos no presente. Eles também informam que existe uma suspeita em relação a Misael ser o assassino, antecipando uma grande revelação que explica os atos dos personagens envolvidos na trama.

Os vizinhos raramente saem de cena na peça. Quando as rubricas determinam que não participem da ação imediata, o coro apenas recua para o fundo da cena e os vizinhos “*tapam o rosto com uma das mãos*” (RODRIGUES, 2004f, p.215). Para Magaldi (2004b, p.74), ao utilizar esse recurso, o autor “[...] toma com o coro avançadas liberdades dramáticas.”

O segundo quadro do primeiro ato começa com toda a família em cena, imóvel, como se posasse para uma fotografia. A rubrica determina que os vizinhos “*atiram insultos contra a família; têm esgares; gestos de ira, de maldição.*” Porém, “*os Drummond nada sentem, nada vêem.*” (RODRIGUES, 2004f, p. 233). Pode-se pensar que essa é a opinião expressa sobre a família por aqueles que a

circundam. Os vizinhos, durante toda a peça, assumem atitudes duplas em relação à família, isto é, ora são solidários, ora a criticam.

No segundo quadro do segundo ato, os vizinhos utilizam o recurso da antecipação e também preparam a cena: “[...] *só estão em cena os vizinhos. Diligentes, dinâmicos, preparam uma câmara-ardente para um defunto que ainda não morreu. Prevêem que a morte entrará, de novo, na casa dos Drummond.*” (RODRIGUES, 2004f, p.246). Eles vão discutir sobre quem morrerá, o que gera expectativa no leitor/espectador. Adiante, no mesmo quadro, o coro faz a revelação:

Vizinho – Enfim, já se sabe quem vai morrer...

Vizinho – D. Eduarda.

Vizinho – Claro!

Vizinho – Prevaricou! (RODRIGUES, 2004f, p.252)

O coro dos vizinhos está em todos os lugares, segue os membros da família, os incita, os amaldiçoa. Esses espectros estão sempre a rondar os Drummond, não se limitam apenas a participar das ações passadas na casa, pois quando Moema e Paulo vão ao café do cais, os vizinhos os seguem e opinam a respeito da vingança do filho de D. Eduarda.

Outro recurso em *Senhora dos afogados* é o uso da máscara, bastante utilizada no teatro grego que ao longo dos séculos acabou sendo abandonada por grande parte dos autores. Magaldi diz ser Eugene O’Neill “quem a reabilitou, usando-a quando lhe pareceu necessário para sublinhar um efeito dramático.” (MAGALDI, 1987, p.55). Como esse texto faz parte de suas peças míticas, Nelson Rodrigues se permitiu o uso de máscaras, prevalecendo “[...] a liberdade poética. Perde sentido, aí, a verossimilhança rotineira, abrindo-se o campo das simbolizações, que apela naturalmente para a máscara.” (MAGALDI, 1987, p.55).

A máscara no teatro grego servia para caracterizar o personagem “física, psicológica e socialmente [...]. A máscara era um retrato psicológico. Mas constituía um acréscimo a ser visto, um acessório concreto para ajudar a compor a aparência física do personagem.” (PALLOTTINI, 1989, p.66).

Nelson Rodrigues subverte o uso da máscara ao apontar que o rosto verdadeiro dos vizinhos são máscaras. D. Eduarda, quando precisa da opinião do coro pede apontando para o rosto de um dos vizinhos: “Mas este não é teu rosto – é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.” Em seguida, a rubrica aponta: “*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é sua face autêntica.*” (RODRIGUES, 2004f, p.217). Essa troca de rostos é usada quando os vizinhos devem expressar sua verdadeira opinião, sem hipocrisias, com isso eles demonstram seu caráter, pois o rosto verdadeiro, a essência, é a máscara hedionda.

A freqüente utilização da máscara no teatro moderno, desde o marcante *Ubu-rei*, de Alfred Jarry, tem obedecido a diferentes lógicas, e acompanha um interesse geral por esse recurso ou artefato em outros campos de produção artística moderna, basta lembrar o caso de Picasso e Braque. Em alguns casos, a sua utilização no teatro pauta-se pela perspectiva da revelação ou desvelamento de alguma verdade, soterrada na experiência comunitária cotidiana. O teatro torna-se, então, o espaço privilegiado para a denúncia da opressão que se atribui às máscaras sociais, na melhor tradição romântica que confrontava a possibilidade de autenticidade do indivíduo com a decadência de valores do corpo social. (PEREIRA, 1999, p.95).

Essa maneira de utilizar a máscara numa peça é amplamente moderna, pois a discussão entre ser e parecer é uma das questões recorrentes trabalhadas por alguns dramaturgos modernos que defendem a retirada das máscaras sociais. Ao cobrir o rosto com uma máscara, o personagem se liberta e revela-se verdadeiramente

[...] o homem só é capaz de ser verdadeiramente ele mesmo quando usa uma máscara, pois é apenas então que se sente livre para abandonar o fingimento. Num sentido muito real, o rosto nu é a máscara, e, inversamente, apenas o uso da máscara permite a autêntica revelação. (McFARLANE, 1989, p.466).

Os recursos teatrais utilizados por Nelson Rodrigues no “teatro desagradável” projetam sua obra na direção da modernidade teatral, apesar do respeito a algumas unidades do drama convencional. O *speaker* é usado de maneira bastante original, pois seus comentários não condizem com as ações que se

desenrolam diante dos olhos da plateia. Ele não tem a função de narrador, mas serve para instaurar a dúvida e certa sensação de absurdo. O dramaturgo atualiza as funções do coro e da máscara em *Senhora dos afogados* e pode-se estabelecer uma relação entre ele e a modernidade teatral, pois esses recursos são um vetor de renovação da forma dramática.

Com a análise das peças míticas, podemos pensar que Nelson Rodrigues desenvolve uma estética própria para alcançar certos efeitos sobre o público através de um resultado emocional pela concentração do espaço e do tempo e pela abundância em relação ao tema. Para obter o resultado do desagradável, o dramaturgo alia elementos da dramática pura, o que permite concentrar a ação, a temas desagradáveis sob o viés do expressionismo.

O repúdio ao “teatro desagradável” na época se deve mais a temática abordada pelo autor, porém, não se pode negar que a forma empregada nas peças contribui para a sensação de estranhamento causado por elas, pois Nelson Rodrigues faz uso de recursos inovadores na linguagem dramática no Brasil. Com a análise das peças míticas é possível vislumbrar como forma e conteúdo, na obra rodriguiana, estão dialeticamente ligados.

A partir de 1953, Nelson Rodrigues escreve os textos dramáticos denominados de tragédias cariocas, iniciando uma nova fase na sua dramaturgia. As peças que compõem o repertório voltam a temas já tratados na fase precedente, mas o dramaturgo radicaliza as experimentações formais utilizadas por ele desde *A mulher sem pecado*. Com a análise de duas obras pertencentes ao novo ciclo, *A falecida* e *Boca de Ouro*, pretende-se demonstrar como os novos temas trabalhados pelo dramaturgo precipitam uma nova forma dramática.

3.1 A RELAÇÃO FORMA E CONTEÚDO NA DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES

A dramaturgia brasileira, a partir dos anos de 1950, apresenta conteúdos referentes à esfera social, movimento que já ocorria desde o fim do século XIX na Europa. Como visto no capítulo dois, a preocupação dos dramaturgos era trazer para os palcos aspectos típicos da sociedade brasileira e discutir problemas políticos enfrentados no Brasil. A partir disso, é possível pensar a forma

como construção histórica, fruto de um determinado contexto e que expressa tensões e contradições do momento.

Facina (2004a, p.9) defende que todo artista, mesmo aqueles preocupados apenas com a experimentação formal, veicula “[...] idéias, valores e opiniões através de um tipo de escrita em que forma e conteúdo são indissociáveis”. Para a autora, é necessário àqueles que pesquisam literatura historicizar radicalmente seu objeto, uma vez que toda obra é fruto de seu tempo e historicamente situada, sendo os escritores homens de sua época e sociedade, entendendo a produção intelectual como parte da dinâmica social.

[...] mesmo o artista mais consagrado, considerado como alguém dotado de um talento especial que o destaca dos outros seres humanos, é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem. Sua capacidade criativa se desenvolve num campo de possibilidades que limita sua liberdade de escolha. [...] Toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos. (FACINA, 2004a, p.9-10)

Antonio Candido, (1973, p.4) em *Literatura e sociedade*, defende a relação dialética entre contexto e texto, sendo o contexto algo externo à obra, conteúdo social que deve ser consubstanciado no texto e tornado algo interno: “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”

A discussão nos leva a refletir como as inovações estéticas no drama espelham as transformações na concepção de sujeito e subjetividade do homem moderno. Para Pereira (1999, p.14), o processo de modernização do teatro foi um projeto intencional para o debate sobre as transformações no mundo moderno, desde a metade do século XIX e meados do século XX, sendo o palco espaço privilegiado para discussão sobre “[...] a natureza da subjetividade, suas transformações e as mudanças em suas figurações [...]”.

Com a análise de obras dramáticas do fim do século XIX é possível detectar a preocupação dos dramaturgos em como expressar o mundo interior dos

homens na forma dramática. Mas a busca de conhecimento da realidade interior pode ser detectada também em outras formas de expressão artística, como é o caso do impressionismo na pintura.

As últimas décadas do final do século XIX constituem um momento de intensa sincronidade na busca da realidade interior. Na pintura, o impressionismo propõe que o olho do espectador faça a síntese das cores sobrepostas através de uma leitura subjetiva e única. A música evolui no mesmo sentido de interiorização, volta-se sobre si mesma e se fragmenta em novas escalas tonais. A linguagem da arte se constrói a partir da elaboração subjetiva do autor, do tempo interior que ele descobre em seu processo de criação. No teatro, a nova figura do diretor, tais como Stanislávski e Antoine, descortinam todo um novo campo de pesquisa pessoal para o ator e o público. (MENEZES, 2006, p.17)

Ao analisar a obra dramática de Nelson Rodrigues percebe-se a recorrência de certas temáticas – como a questão da morte, a exposição de dados prosaicos do cotidiano, a oposição entre burguesia e classe média baixa, o sexo como tabu, a traição –, porém com soluções formais diversas. No drama rodriguiano, o conteúdo precipita-se em forma, ou seja, há uma dialética permanente entre forma e conteúdo.

Assim como os dramaturgos das décadas de 1950 e 1960, Nelson Rodrigues também apresenta, principalmente a partir das tragédias cariocas, discussões acerca do sistema econômico. Mas há que se ressaltar que o problema apresentado por ele tem proporção diversa da de outros dramaturgos. Com a análise de *A falecida* e *Boca de ouro* percebe-se que a questão do dinheiro é também trabalhada na dramaturgia de Nelson Rodrigues, porém não como discussão política com o intuito de denunciar as mazelas do Brasil, mas com a intenção de demonstrar como as relações sociais afetam os indivíduos. Por mais que seja exposto nos dramas rodriguianos assuntos de ordem financeira, as personagens não problematizam essas questões e sim expressam conflitos existenciais.

As peças escolhidas para análise possuem proximidades temáticas, como o sentimento de rebaixamento das personagens causado pela origem humilde e a esperança de redenção social com a morte. Zulmira e Boca de Ouro almejam um

enterro de luxo, pois acreditam ser essa uma forma de ascensão social. Mas, apesar da discussão acerca de assuntos semelhantes, o enfoque de cada peça é diferente, resultando numa solução formal diversa.

A falecida, de 1953, é o primeiro texto de uma nova fase do dramaturgo, na qual ele escreve as tragédias cariocas. A peça é a história de Zulmira, uma mulher da classe média baixa carioca, moradora da Aldeia Campista, Zona Norte do Rio de Janeiro. A protagonista sofre de tuberculose e seu marido Tunhinho está desempregado. Com muitas dúvidas em relação ao futuro, ela procura uma cartomante que alerta sobre uma moça louca com a qual Zulmira deve tomar cuidado. Porém, ao sair da casa da vidente sem ter perguntado o que realmente importava – sobre sua doença ou se o marido vai ou não arrumar um novo emprego – exclama em pânico: “Eu sou uma burra que dói! Deixei de perguntar umas quinhentas coisas” (RODRIGUES, 2004a, p.29)

Pode-se pensar que a revelação da cartomante sobre a mulher louca é o *start* da peça, pois desencadeará a obsessão de Zulmira e a partir disso a ideia recorrente da morte, assim como o desejo de um enterro de luxo, compensação pela vida miserável que sempre levou. Porém, antes há uma mudança de cena na qual Tuninho será focado, mostrando um pouco do cotidiano da personagem. Não há ação dramática nesta cena, apenas um bate-papo sobre futebol entre o marido de Zulmira e os amigos. Nestas duas primeiras cenas, o dramaturgo situa o leitor/espectador no universo prosaico de seus personagens, principalmente ao caracterizá-los nas rubricas.

Surge madame Crisálida com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, com um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de dez anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. (RODRIGUES, 2004a, p.27)

Esta primeira rubrica indica o local em que a peça se passa, colocando em cena personagens com aspecto miserável e em situações prosaicas. Ao contrário das peças anteriores, em que o dramaturgo trabalha com personagens de uma classe social mais elevada, em *A falecida*, a feição prosaica e dura da realidade é acentuada, colocando a protagonista no banheiro, espremendo cravo

nas costas do marido, um personagem cavando os dentes, logo após a cena da morte de Zulmira, “[...] *com um pau de fósforo, numa dessas faltas de poesia absolutas.*” (RODRIGUES, 2004a, p.60).

Em outra cena da peça, a protagonista é colocada no banheiro, sem que haja menção ao local em que ela está. O jogo proposto é expor dados prosaicos do cotidiano contidos no diálogo travado entre o casal:

Tuninho - Tem gente?

Zulmira – Tem.

(Tuninho anda de um lado para o outro)

Tuninho *(baixo)* – Espeto!

(Hesita e decide-se.)

Tuninho – Vai demorar?

Zulmira – Muito não.

(Tuninho passa as costas da mão no suor da testa.)

Tuninho – Vê se anda!

Zulmira – Que pressa! (RODRIGUES, 2004a, p.31)

A cena expõe um momento íntimo da personagem, trabalha com um dado prosaico do cotidiano, o que pode acarretar uma sensação desagradável quando a peça é encenada; porém, em nada influencia o desenrolar da ação, funcionando apenas como um quadro expositivo da vida das personagens.

São lançadas duas informações importantes para o desenrolar da trama nestas duas primeiras cenas: o cuidado que Zulmira deve ter com a mulher loura e o desejo de Tuninho de poder apostar com duzentas mil pessoas na vitória do Vasco no Maracanã no jogo de domingo: “Te juro que ia fazer minha independência, que ia lavar a água” (RODRIGUES, 2004a, p.30).

O maior desejo de Zulmira é um enterro de luxo e, agonizante, pede ao marido que procure um homem chamado Pimentel e lhe peça o dinheiro do enterro, argumentando que uma morta não deve explicações. Tuninho acaba por

descobrir que o tal homem tinha sido amante de sua mulher e, como vingança, compra o caixão mais barato e lhe dá um enterro de “cachorro”.

O diálogo é uma das peças fundamentais na composição do texto dramático, e deve ser a forma pela qual as personagens se expressam, pois o drama convencional não aceita a figura do narrador. A ação dramática é produzida através do diálogo, pois este deve revelar a contraposição de vontades. O conflito, parte essencial do drama, é um entrechoque de vontades expresso pelo diálogo no qual se externam concepções e objetivos contrários. O diálogo, no drama, tem um caráter ativo, pois no teatro falar “é sempre agir” (PAVIS, 2008, p.4), por isso ele deve ter um “caráter ativo, dinâmico [...]” (PALLOTTINI, 1988, p.17), indo além de expor idéias e relatar fatos, pois

[...] o discurso de uma personagem pode revelar intenções (ou escondê-las), fornecer dados importantes para a compreensão da intriga ou da configuração da própria personagem, mas acima de tudo tem por objetivo agir sobre as demais. O diálogo é uma forma de manipulação do outro por meio do discurso, configurando uma luta ideológica entre as personagens; nessa luta, interrupções bruscas, silêncios ou insinuações são tão significativos quanto as palavras. (PASCOLATI, 2009, p.100).

Porém, os diálogos da primeira cena não produzem ação dramática, apenas expressam o cotidiano comum de uma determinada camada social; também não revelam conflitos intersubjetivos e nem conflitos interiores, como Nelson já havia trabalhado em outras peças, como *A mulher sem pecado*.

Madame Crisálida – Não repare na desarrumação!

Zulmira – Ora!

[...]

Madame Crisálida – Quem tem criança, sabe como é!

Zulmira – Natural!

Madame Crisálida – E as minhas são de arder! (RODRIGUES, 2004a, p. 28).

Apesar do diálogo não produzir ação dramática nas cenas mencionadas, o modo pelo qual a palavra é empregada nesta primeira tragédia carioca é um elemento que merece ser destacado, pois a cena é tomada pela “[...] representação mais típica do linguajar carioca, na qual não faltam expressões de gíria e distorções de sintaxe.” (LINS, 1979, p.84).

Os diálogos são construídos com frases breves e as informações contidas neles quase nada acrescentam de essencial ao desenrolar da ação; por outro lado agilizam o desenvolvimento das cenas, como é o caso da resposta de Zulmira à cartomante quando esta lhe pergunta quem foi que a indicou: “De uma moça assim, assim, que esteve, aqui, outro dia.” (RODRIGUES, 2004a, p.27).

Do ponto de vista realista, a resposta da protagonista é totalmente incoerente, mas “[...] no universo de premência e necessidade em que vivem esses personagens não são necessárias informações que só viriam sobrecarregar o texto. Madame Crisálida satisfaz-se com a resposta, já que detalhes inúteis atrasariam o ritmo do diálogo.” (FRAGA, 1998, p.158)

Na dramaturgia rodriguiana é nítida a natureza dupla do fenômeno teatral, pois o dramaturgo insere na obra indicações para uma futura encenação, demonstrando a intensa relação entre texto e espetáculo. As rubricas determinam que a cena deve estar vazia, apenas com um fundo de cortinas. As personagens, conforme a necessidade, devem trazer e colocar cadeiras no palco para servirem de indicação para os múltiplos ambientes propostos pela peça, que se passa em pontos da cidade do Rio de Janeiro. Pode-se perceber como ele se utiliza de elementos especificamente teatrais em *A falecida*.

Após essa breve cena, a rubrica indica a marcação de luz sobre a agência funerária. Neste momento, são apresentados os funcionários, assim como é exposto seu caráter. Aqui há a discussão da banalização da morte, vista por esses personagens apenas como empreendimento comercial. Timbira julga as pessoas pelo quanto estão dispostas a gastar num funeral.

[...] A mulher tinha acabado de morrer. O embaixador estava na sala, fumando de piteira, o animal! Então, calculei: bem, esse cara aqui é diplomata. Tem dinheiro pra chuchu e vai querer pra esposa um enterro alinhado.

[...]

[...] Entrei direto e de sola no próprio viúvo. Mas quando eu falei num caixão bacana, de dez contos, o sujeito quase me come vivo. Pra encurtar a conversa: encomendou um de oitocentos cruzeiros e olha lá! Caixão mixa! (RODRIGUES, 2004a, p.32).

Os outros funcionários da funerária também estão sempre ávidos pela morte, afinal, é o trabalho deles e quando morre alguém importante é a grande chance de aumentar o faturamento da empresa. Ao saber da morte da filha de um famoso bicheiro, um dos funcionários “esfrega as mãos, radiante” (RODRIGUES, 2004a, p.33) e manda Timbira negociar um caixão de 25 contos com o pai da garota.

É através dos funcionários da “Casa Funerária São Geraldo”, com os quais Zulmira entra em contato para preparar um enterro à altura de suas alucinações de glória e vingança, que o espectador tem uma visão de como seria o mundo além das fronteiras da casa de Tuninho. Ali se concentra um grupo reduzido de indivíduos, avidamente à espera de um cadáver, cujas conversas oscilam entre conquistas amorosas (um deles, o Timbira, está sempre à procura de uma mulher) e enterros lucrativos. Com efeito, como vampiros que dependem do sangue humano para sobreviver, o pequeno grupo vibra de alegria cada vez que se anuncia uma morte. O dinheiro é o móvel de sua avidez. (LINS, 1979, p.82-83).

Após a cena da funerária, a rubrica indica luz sobre o lar de Zulmira novamente. A protagonista conta ao marido sobre sua ida à cartomante e se mostra muito preocupada com a revelação de madame Crisálida. Ela quer que o marido a ajude a descobrir sobre a mulher louca com quem deve tomar cuidado e Tuninho palpita que só pode ser Glorinha.

Tuninho – Tua prima!

Zulmira – Qual delas?

Tuninho – Ora, Zulmira! Qual é a tua prima que mora nesta rua? Aqui do lado? Qual?

(Zulmira está assombrada.)

Zulmira – Glorinha!

Tuninho – Custaste!

Zulmira – É mesmo! Glorinha! Oxigenada, mas loura!

Tuninho – Batata! (RODRIGUES, 2004a, p.35)

Após o palpite do marido, Zulmira passa a ter certeza de ser a prima a mulher loura e a partir desse momento fica obcecada pela ideia de que Glorinha é a culpada por seu estado de saúde, argumentando que esta deve ter feito uma macumba para ela. Porém, Zulmira diz ao marido não saber o porquê da atitude da prima.

Zulmira – Uma fulana, além do mais, minha parenta, longe mas é. Nunca lhe fiz nada, sempre a tratei, assim, na palma da mão. E, de repente, deixa de me cumprimentar. Por quê? Ainda hoje, eu passei. Estava na janela, limando as unhas. Torceu-me o nariz, aquela gata. Cinicamente! (RODRIGUES, 2004a, p.35).

É apenas com a leitura de toda a peça que ficamos sabendo o motivo pelo qual Glorinha não fala mais com a prima. Em nenhum outro momento antes da revelação de Pimentel, quando conta a Tuninho sobre seu relacionamento com Zulmira, é dado algum indício das verdadeiras motivações da prima da protagonista. Glorinha foi o motivo do rompimento do relacionamento de Pimentel e Zulmira, pois flagrou a prima de braços dados com outro homem, impedindo a protagonista de amar. “Ela me impede de ser mulher.” (RODRIGUES, 2004a, p.71), argumenta Zulmira para seu amante, quando decide terminar o romance. Esta é a verdadeira motivação de Glorinha ter cortado relações com Zulmira, mas só é revelada no terceiro ato, sendo a surpresa um recurso típico na dramaturgia rodriguiana, denotando o diálogo que o dramaturgo estabelece com o melodrama.

A partir desse dia, Zulmira declara que agora ela é “[...] fria, de verdade. Glorinha não me deixa amar!”. Apesar de não aparecer em cena, a prima atua como consciência repressora da protagonista, como se a vigiasse o tempo todo, acusando-a e fazendo-a lembrar que tivera um amante, sendo a presença de Glorinha apenas materializada através da música alta: “Como se ela tivesse aqui. Atrás de mim. Como se me acompanhasse por toda parte.” (RODRIGUES, 2004a, p.70).

Glorinha é apenas o estopim da descida vertiginosa de Zulmira e a obsessão que a protagonista desenvolve pela revelação da cartomante é um mecanismo psicológico que se explica pelo sentimento de culpa, transformando a prima em bode expiatório (MAGALDI, 2004b, p.98).

Na verdade, entretanto, os tumultos que lhe invadem a mente e que lhe tiram o sono, as razões que lhe aumentam a fraqueza física e que a levam a desejar a morte passam-se num outro nível onde Glorinha é apenas o estopim aceso sobre um rastro de pólvora. Aguardando uma boa oportunidade de emergir e açambarcar tudo com seus tentáculos de ferro, o complexo de culpa já vinha trabalhando duro dentro de Zulmira, corroendo-a por dentro e lhe enfraquecendo os pulmões. Antes, quando o amante ocupa um recanto secreto de sua vida, a intensidade dessa paixão autodestruidora permanece sob controle, em estado latente. Uma vez revelada a aventura, já não lhe será possível exercer qualquer espécie de controle sobre si mesma, porque nela, aparentemente com mais profundidade do que na vizinha, os preconceitos erguiam-se de modo inexorável e impiadoso. (LINS, 1979, p.80).

Outro tema recorrente na dramaturgia rodriguiana é o abismo entre os casais. Enquanto Zulmira conta sobre sua ida a cartomante, o marido apenas boceja, remetendo à impossibilidade do diálogo dramático, pois não há diálogo entre o casal e sim a exposição das inquietações dela. Tuninho dorme, mas a protagonista, obcecada pela ideia de que a mulher loura é sua prima Glorinha, continua a dialogar com o marido, sem perceber que na verdade está monologando.

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

Zulmira – Tu acredita 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, 2004a, p.36)

O recurso é conhecido como diálogo entre surdos, bastante utilizado pelo dramaturgo russo Tchékhov, pois seus personagens vivem sob o signo da renúncia ao presente e à comunicação, como é o caso das relações travadas em *A falecida*.

O quarto de dormir documenta a incomunicabilidade do casal. Mal troca algumas palavras com a mulher, Tuninho adormece e ronca. Assim, Zulmira apenas monologa, até que agarra e sacode o marido, sem êxito na tentativa de ser ouvida. Essa cena é tão ilustrativa do pensamento do dramaturgo que ele a retomará, de outra forma, em *Anti-Nelson Rodrigues*. (MAGALDI, 2004b, p.101)

O diálogo não produz “[...] transformações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si evidente em seres que não vivem em interação atual.” (ROSENFELD, 2010, p.92-93). Tanto em *A falecida* como em *As três irmãs*, as personagens não estabelecem relações intersubjetivas na acepção da dramática pura, mas vivem em favor da sua subjetividade.

Zulmira, antes de converter-se à Igreja Teofilista, acusa a prima de hipócrita, recriminando-a por não ir à praia e ter pudor de usar maiô. Para ela, tudo não passa de falsidade, uma verdadeira “papagaiada”. Porém, após a conversão, a

protagonista sofre total transformação, adotando a conduta que antes censurava na prima. “Suas opiniões e sua conduta passaram a ser evidenciadoras de uma mudança que, além de total e absoluta, era inesperada.” (MARTUSCELLO, 1993, p.116).

Zulmira por não conseguir se livrar da culpa que a atormenta, deseja que a prima seja tão pecadora quanto ela. Para isso, incita Tuninho a conquistar Glorinha, negando amor a ele e sugerindo que busque amor fora de casa, em outra mulher, argumentando que quando namoravam, a prima o olhava muito.

Ao não conseguir se igualar à pureza da prima, a protagonista deseja que a outra se iguale a ela, tornando-se pecadora, mesmo que uma única vez. Seu maior desejo é ver Glorinha “[...] no chão, na lama!...” (RODRIGUES, 2004a, p.41). “Sobressai a satisfação incontida de Zulmira em pensar que Glorinha pudesse sucumbir à tentação sexual, como se daí extraísse ela algum prazer cuja causa era impossível ao marido reconhecer.” (MARTUSCELLO, 1993, p.116).

Se Zulmira acredita que a solução para a vida miserável é um enterro de luxo, Tuninho busca a redenção pela vida sem perspectivas no futebol. Na cena final, após ter descoberto a traição da mulher, e ter se vingado dando-lhe o mais miserável dos enterros, o marido de Zulmira vai ao estádio do Maracanã, na final de campeonato entre Vasco e Fluminense. Com o dinheiro ganho com a chantagem a Pimentel, ele realiza seu sonho: aposta com duzentas mil pessoas na vitória do Vasco, mas isso não o salva do sofrimento, pois após atirar as notas de dinheiro, a peça acaba com ele soluçando de joelhos, “[...] como o mais solitário dos homens.” (RODRIGUES, 2004a, p.77). A vingança não altera o percurso do personagem, ele continua como o marido fraco e humilhado. O dinheiro extorquido não tem valor algum no final, ele não traz as soluções esperadas.

Liberar o dinheiro é rechaçar a solução cínica de uma chantagem que não resolve a questão mais funda de sua relação com sua própria verdade. Nessa virada de comportamento, Tuninho desmonta o feitiço e enfrenta a desilusão total, não apelando sequer para o entusiasmo do futebol que o cerca. Só, ele internaliza a crise e desata no choro, conforme propõe a rubrica da peça. (XAVIER, 2003, p.280)

Boca de Ouro foi escrita em 1959 e levada aos palcos pela primeira vez no dia 13 de outubro de 1960 no Teatro Federação, posteriormente denominado Cacilda Becker. Ziembinski estreou como o protagonista da peça, talvez sendo esta a razão para o malogro da primeira montagem, uma vez que para o espectador brasileiro provavelmente tenha sido difícil identificar o sotaque polonês do ator principal ao bicheiro malandro do Rio de Janeiro. (MAGALDI, 2004b, p.124). *Boca de Ouro* foi encenada pela segunda vez pelo Teatro Nacional de Comédia em janeiro de 1961, alcançando, desta vez, grande sucesso de público.

A trama da peça se dá em torno da morte do bicheiro Boca de Ouro, homem lendário do subúrbio carioca. O repórter Caveirinha, ao saber do assassinato do malandro de Madureira, procura uma ex-amante do famoso banqueiro de bicho para entrevistá-la, pois deseja um “furo de reportagem”. D. Guigui, que havia morado com Boca de Ouro, resolve contar um crime cometido por ele, porém, conforme seu estado emocional, ela dá três versões diferentes dos fatos.

Nelson Rodrigues retirou do cotidiano alguns aspectos da história de *Boca de Ouro*. Todos os dias ele tomava o ônibus 115 da linha Laranjeiras e um dos motoristas, Rubem Francisco da Silva, tinha todos os dentes de ouro. O personagem principal da peça foi inspirado no bicheiro Arlindo Pimenta, homem muito conhecido no meio carioca da época da estreia. (CASTRO, 1992, p.311). O dramaturgo trabalha com dados do cotidiano e a partir deles escreve suas peças e muitos de seus personagens são pessoas com quem Nelson Rodrigues convivia diariamente como Samuel Wainer, de *O beijo no asfalto*, dono do jornal Última Hora, no qual o escritor havia trabalhado. Pode-se dizer que a maior parte da dramaturgia rodriguiana foi elaborada a partir de um caso real.

A primeira rubrica do primeiro ato descreve o banqueiro de bicho fisicamente como um homem relativamente moço, que deve ser astuto, sensual e cruel. Essa primeira cena serve como um prólogo, pois “explica” ao leitor/espectador o modo como Boca de Ouro adquire esse nome e se torna o legendário e temido bandido de Madureira, sendo esse o único momento em que o personagem-título da peça aparece de modo autônomo, ou seja, sua figura não é construída pelo relato de outra pessoa, não o vemos pela perspectiva de outro personagem.

Outro dado interessante dessa primeira rubrica é a proposta de encenação do autor; para ele o personagem Boca de Ouro “[...] pode ser encarnado

por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas.” (RODRIGUES, 2004e, p.195). De fato, é exatamente isso o que ocorrerá na peça. A figura de Boca de Ouro é construída por outro personagem, D. Guigui. Mas, após sua morte, os outros personagens também mudarão suas opiniões a respeito dele. Mais importante do que saber a verdadeira história do assassinato, é perceber como as emoções influem na objetividade de um relato. Assim como nas peças de Pirandello, o personagem não é uno, é o que pensam dele. Não há uma verdade indiscutível e um personagem pode ter facetas diversas, levando à discussão entre o ser e o parecer. Nelson Rodrigues “[...] mostra seu desprezo pelos fatos reais, a ponto de nos falar nos ‘idiotas da subjetividade’” (MAGALDI, 2004b, p.132).

Sabe-se que para Pirandello, não somos um, mas tantos quantas são as pessoas que nos contemplam. O homem nunca se manifesta numa objetividade total, idêntica para todos os homens, e por isso o reflexo de subjetividades cria imagens múltiplas inesgotáveis. Se esse método analítico permitiu, no teatro, que as personagens não se empobrecessem em figuras estanques, sugeridas pela presença unitária do intérprete, Nelson Rodrigues quis ir além: Boca de Ouro mostra que a própria relação entre dois indivíduos é fluida, imponderável, sujeita a flutuações permanentes, segundo o estado emocional de ambos. Cada criatura oferece para o mesmo contemplador uma imagem diversa, se o seu olhar é de paixão, de ódio ou de indiferença. (MAGALDI, 2004a, p.223-4).

Na primeira cena, Boca de Ouro está sentado na cadeira do dentista e após receber elogios sobre sua dentição, comunica o desejo de arrancar os trinta e dois dentes, naturalmente espantando o dentista, que se nega a fazer a vontade do paciente. O personagem deseja uma dentadura de ouro, mas é contra os princípios do dentista realizar esse tipo de serviço. Porém, perante a oferta generosa de Boca de Ouro, o outro aceita fazer a dentadura pedida, desde que ninguém fique sabendo para não abalar sua reputação de catedrático de odontologia.

[...] essa pequena cena denuncia, a um só tempo, a fragilidade dos princípios profissionais do dentista, quando é a possibilidade de ganhar ou de deixar de ganhar dinheiro que entra em jogo, a importância social que o próprio bicheiro atribui ao dinheiro, com sua paixão quase mística pelo ouro, e o tipo de moral que começando como um menino pobre, órfão de pai e mãe, foi formulando ao longo do tempo para transformar-se, por fim, nesse misto de criminoso e homem de negócios que é o banqueiro de bicho. (LINS, 1979, p.96).

Além de ser apresentado o personagem-título e o modo como ele conseguiu seu nome legendário, na primeira cena, outra importante informação é revelada: a paixão dele pelo ouro e o desejo de ser enterrado num caixão todo de ouro, evidenciando que, assim como para Zulmira, a morte pode ser um momento de ascensão social em compensação ao nascimento pobre.

A exultação com a morte é um tema recorrente na dramaturgia rodriguiana – assim como na funerária em *A falecida*, ou o repórter Amado Ribeiro de *O beijo no asfalto* – os funcionários do jornal O Sol ficam felizes com a morte do bicheiro de Madureira. A morte é um negócio lucrativo, uma oportunidade para esses personagens levarem vantagem com a venda de caixões ou com o aumento da tiragem do jornal.

Em *Boca de Ouro*, o dramaturgo tece uma crítica à imprensa e pretende mostrar como as opiniões oscilam conforme as situações. No dia anterior o jornal havia elogiado o Boca, mas o secretário do jornal, antes de pedir para Caveirinha fazer uma reportagem, liga para a “besta do diretor” para saber a opinião do jornal.

Secretário – Dr. Pontual, sou eu, dr. Pontual! Boa noite. Dr. Pontual, o senhor já sabe? (*reverente*) Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o “Esso”, edição extraordinária? Dr. Pontual, O Sol é contra ou a favor do “Boca de Ouro”? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual. (RODRIGUES, 2004e, p.198).

Nelson Rodrigues sempre trabalhou em redações de jornal e em muitas de suas peças ele retrata esse universo, normalmente de maneira bastante negativa. Em *O beijo no asfalto*, o dramaturgo tece uma crítica em relação ao poder do jornal na construção da reputação das pessoas. Na peça, o repórter Amado Ribeiro acusa o delegado Cunha de ter dado um chute na barriga de uma grávida, acarretando um aborto. Através do diálogo das personagens é possível saber que a notícia era mentirosa. Porém, o repórter procura o delegado com a intenção de que este, antes prejudicado por ele, o ajude na construção de outra matéria falaciosa com a intenção de aumentar a vendagem do jornal. A figura dos repórteres nas duas peças é bastante negativa: em *Boca de Ouro*, Caveirinha dispara “[...] as palavras

com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística.” (RODRIGUES, 2004e, p.201); Amado Ribeiro de *O beijo no asfalto* é descrito como um “cafajeste dionisíaco”. (RODRIGUES, 2004d, p.59).

Na cena em que o secretário do jornal manda Caveirinha entrevistar D.Guigui, ex-amante de Boca de Ouro, o diálogo traz apenas informações essenciais: ela mora em “Lins Vasconcelos, rua tal, número tal” (RODRIGUES, 2004e, p.198). Esse recurso também é usado em *A falecida* no primeiro ato, quando Zulmira vai à casa da cartomante, não há diálogo dramático, apenas uma conversa entre os personagens que não influi no desenrolar da ação.

[...] considerando a palavra “conversaço” ao pé da letra, que os enunciados intercambiados apresentam um interesse restrito, que as informações que circulam por intermédio dessas palavras são antes anódinas, ligeiras, superficiais e sem relação direta obrigatória com a situação. Tornada assim independente da situação, desconectada da urgência de nomear ou de fazer progredir a situação, a fala se manifesta por si mesma na situação, apenas expondo as implicações das trocas entre os personagens-enunciadores quando ainda existem. (RYNGAERT, 1998, p.137-8).

Antes de o repórter sair, o secretário o adverte para não contar a respeito da morte do bicheiro com a intenção de conseguir de D.Guigui informação sobre algum crime cometido por Boca de Ouro, pois ele pretende abrir a primeira página do jornal com um furo de reportagem para aumentar as vendas do jornal. A crítica à imprensa marrom também aparece em *O beijo no asfalto*, com a mesma intenção de denunciar “[...] o método espúrio de vender jornal.” (GADELHA; CAFEZEIRO, 1996, p. 490). As personagens são “contaminadas” pelas notícias falaciosas produzidas pelos noticiários e aceitam o que é veiculado pela imprensa como verdade incondicional.

Essa cena na redação de *O Sol* serve apenas para situar o leitor/espectador na realidade da peça, assim como as cenas nas quais D. Guigui começa a contar para Caveirinha sobre o assassinato cometido por Boca de Ouro. Essa questão da realidade ser subvertida pela subjetividade de um único personagem aparece desde a primeira peça de Nelson Rodrigues. Em *Boca de Ouro*

o mesmo fato será contado de três maneiras diferentes devido ao estado emocional de um personagem.

As personagens são caracterizadas de modo a retratar o subúrbio sem subterfúgios, sendo os elementos prosaicos recorrentes em toda a dramaturgia rodriguiana, principalmente no retrato que o autor faz da classe média baixa carioca. Em *Boca de ouro*, o marido de D.Guigui atende à porta vestindo calça de pijama, camisa rubro-negra sem mangas e chinelos, enquanto ela é descrita nas rubricas como a imagem do subúrbio em pessoa, – “*com seu riso áspero e suburbano*”; “*no seu bom humor plebeu*” – (RODRIGUES, 2004e, p.200). Nas falas da personagem também é possível entrever a classe social à qual pertence. As personagens suburbanas de Nelson Rodrigues sempre aparecem desgrenhadas em cena, conversam sobre coisas banais e normalmente possuem sentimentos exaltados.

A conversa travada entre as personagens reproduz o linguajar tipicamente carioca e há frases usadas com alguma recorrência, como quando D.Guigui manda o marido “sossegar o periquito”. Essa frase também aparece em *A falecida* numa conversa entre Zulmira e Tuninho. A dramaturgia rodriguiana é recheada por diálogos não dramáticos e as conversas entabuladas entre personagens são muito próximas às do cotidiano, não interferindo no desenrolar da ação dramática.

O marido, num primeiro momento, é nomeado nas rubricas apenas como Morador e somente após a menção do nome de Boca de Ouro é que D.Guigui o apresenta: “E até esqueci de apresentar meu marido... Agenor...”. (RODRIGUES, 2004e, p.200). Logo após, a rubrica passa a denominá-lo Agenor, demonstrando que o autor se preocupa com a recepção do texto, pois omite essa informação do leitor.

D.Guigui, ao ser questionada se conhecia o Boca de Ouro, responde que viveu com “esse cachorro”, alegando saber coisas do “arco-da-velha” a respeito dele. Ao ver a oportunidade de espinafrar o ex-amante, a mulher demonstra grande alegria e afirma que sabe de “uns vinte crimes” do bicheiro de Madureira, que para ela “não é flor que se cheire”. (RODRIGUES, 2004e, p.201)

O repórter quer que ela lhe conte um “big crime, um assassinato bacana” e a ex-amante afirma que “[...] todo crime misterioso, que não se descobre o assassino, é batata! – foi o Boca de Ouro”. (RODRIGUES, 2004e, p.202). Essa é a

primeira versão do crime que D.Guigui irá relatar por três vezes à Caveirinha conforme seu estado emocional. Neste primeiro momento, ela nutre ressentimento pelo ex-amante por tê-la “chutado” e por isso decide contar um crime, o que Boca de Ouro fez com Leleco e Celeste.

Na primeira versão de D.Guigui, Celeste é revestida por uma aura de ingenuidade e docilidade e Leleco aparece como um homem corajoso e briguento, característica evidenciada no relato que ele faz à mulher sobre a briga que teve no trabalho, ocasionada por uma discussão sobre futebol. O casal dessa peça possui pontos em comum com o de *A falecida*: Leleco e Tuninho estão desempregados, sem perspectiva de um novo emprego e são fanáticos por futebol; Celeste e Zulmira fazem parte do rol de heroínas fracassadas da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Os discursos das personagens são bastante próximos, ambas se sentem diminuídas pela pobreza.

Celeste – Minha vida está toda errada. (*sacudindo as mãos*) Eu posso dizer, de boca cheia: sou uma fracassada! Eu nasci pra ter dinheiro às pampas e quedê? Não tolero andar de lotação [...] (RODRIGUES, 2004e, p.205)

Zulmira – Eu sou uma pobre-diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de d. João Charuto, completamente gagá! (RODRIGUES, 2004a, p.51).

Após essa cena caracterizando o casal, o espaço passa a ser a casa de Boca de Ouro. A rubrica deixa claro que a ação é uma evocação das lembranças de D.Guigui, tendo como objetivo “[...] *degradar ‘Boca de Ouro’, física e moralmente. O banqueiro de bicho aparece de uma maneira monstruosa.*” (RODRIGUES, 2004e, p.205). A primeira versão dos fatos constrói a figura do bicheiro de Madureira como alguém feroz e instável, que sente uma satisfação profunda em humilhar e matar. O modo como se caracteriza a personagem corrobora com o final do ato com a imagem do crime brutal cometido por Boca de Ouro.

O bicheiro de Madureira tem uma personalidade bastante volúvel, como explicita a rubrica: “*O ódio nasce fácil no coração de Boca de Ouro*”

(RODRIGUES, 2004e, p.206). É através da violência que ele se impõe para as pessoas e com essa atitude ele pretende se fazer respeitar, de uma maneira muito semelhante às atitudes patriarcais de Jonas de *Álbum de família*.

O motivo da ida de Leleco à casa de Boca de Ouro, nesta primeira versão de D.Guigui, é a morte da sogra, pois ele está desempregado e não tem dinheiro para pagar o enterro. Há uma notável semelhança com *A falecida*: Tuninho também tem de procurar alguém de posses para poder enterrar um familiar e ambos os personagens aproximam-se, no final, pela peça que a vida lhes prega: Leleco é assassinado e Tuninho descobre a traição da mulher e acaba como o mais solitário dos homens.

Boca de Ouro impõe uma condição para emprestar cem mil cruzeiros a Leleco: Celeste deverá buscar o dinheiro sozinha. Na cena seguinte, o diálogo travado entre Celeste e o bicheiro de Madureira é cheio de insinuações por parte dele, tentando seduzir a moça oferecendo-lhe dinheiro suficiente para o enterro da mãe e a compra de uma televisão, o maior desejo de consumo de Celeste. Ela se sente acuada com a presença dele, ele, revestido de poder – pois acredita que nada é capaz de impedir a realização de seus desejos –, desencadeia um “ataque brutal” contra ela. Se na primeira cena Boca de Ouro convence o dentista apenas com dinheiro, agora, quando não consegue seus intentos, ele não hesita em usar da violência para alcançar seus objetivos. A cena mimética corrobora com o primeiro relato diegético de D.Guigui.

Perante o ataque de Boca de Ouro, Celeste o ameaça, dizendo-lhe que o marido lhe dá um tiro, provocando um “*riso pesado*” no bicheiro: “Tu pensa que teu marido é homem?” (RODRIGUES, 2004e, p.212). Ele acredita ser invencível, não demonstra medo da morte e por isso dá um revólver a Leleco e o incita a lhe dar um tiro, mas o marido de Celeste – que diante de Boca de Ouro mostra-se um homem servil e até certo ponto medroso – não atira. Diante da hesitação de Leleco, Boca de Ouro toma-lhe a arma, bate em Celeste e manda que o marido ordene à mulher entrar no quarto.

O fim do primeiro ato toma um rumo inesperado quando Leleco afronta Boca de Ouro tocando-lhe no ponto fraco ao dizer que ele nasceu numa pia de gafeira. Pela primeira vez o Bicheiro de Madureira perde o controle da situação e se sente abalado em seu poder, voltando-se para Leleco “[...] *transfigurado por uma*

dor sincera.” (RODRIGUES, 2004e, p.215). Ele não admite que falem de sua mãe e, tomado pelo ódio, derruba o marido de Celeste com uma coronhada na cabeça e “*Boca de Ouro, de costas para a platéia, continua batendo.*” (RODRIGUES, 2004e, p.215)

D. Guigui acusa Boca de Ouro do crime brutal contra Leleco, dando detalhes do assassinato. Porém, quando Caveirinha dá a notícia da morte do ex-amante, ela muda completamente de atitude: do ódio nutrido por ter sido “chutada” passa a gritar que morreu seu amor. A dor sentida por ela deve ser expressa não só em suas palavras, mas em suas atitudes exageradas como uma “*dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero*” (RODRIGUES, 2004e, p.218).

A notícia da morte de Boca de Ouro muda completamente a atitude das personagens. No primeiro ato, Agenor aparece como covarde e demonstra sentir medo do bicheiro, pedindo para a mulher não dar nenhuma declaração. No segundo ato, após saber da morte, se enche de coragem e começa a falar sobre o bandido para o repórter: “Pode pôr no seu jornal, por minha conta, que o “Boca de Ouro” era um cachorro! Nunca foi homem!” (RODRIGUES, 2004e, p.218).

D. Guigui que antes se esforçava para degradar Boca de Ouro, agora se revolta com as declarações do marido, não admite que falem mal do seu ex-amante e pede para Caveirinha não publicar nada dito por ela anteriormente, pois havia mentido devido ao ressentimento nutrido pelo bicheiro. Há uma inversão de perspectiva na fala dela: ao invés de vítima se coloca como culpada.

D. Guigui – [...] Eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério! Escuta, mulher não presta, é um bicho ruim, danado, bicho danado! [...] eu te disse aqueles troços, mas te juro, foi a maldita vaidade... (RODRIGUES, 2004e, p.219).

A mulher resolve, então, mudar sua versão dos fatos. Boca de Ouro, primeiramente retratado como um cafajeste, passa a ter na segunda versão pinta de lorde e Leleco, antes moço bom e respeitador, é descrito como aproveitador. Porém, antes de mostrar a relação entre Celeste e Leleco, como no primeiro ato, há uma cena entre Boca de Ouro e um “Preto” na qual desconstrói-se a figura cruel do bicheiro e constrói-se uma figura paternalista, com a afirmação de que ele paga o

caixão dos pobres. O modo como é construída a peça, do diegético para o mimético, evidenciando o ponto de vista da narradora, corrobora a discussão central proposta por Nelson Rodrigues: a interferência da subjetividade num relato objetivo da realidade.

Boca de Ouro deseja saber como foi seu nascimento e procura o preto que conheceu sua mãe. D.Guigui, no começo do ato, afirma que a mãe do bicheiro era uma “vagabunda de apanhar homem na esquina, no meio da rua.”, mas quando ele bebia chamava a mãe de “A Virgem de Ouro.” (RODRIGUES, 2004e, p.216). Porém, ao contrário da imagem que Boca de Ouro fazia da mãe, o Preto a descreve de uma forma bastante grosseira, afirmando que ela teve bexiga, por isso tinha a cara toda picada, e também era gorda e suava muito. Esses elementos são uma constante na dramaturgia rodriguiana, como a doença bexiga que aparece em *Senhora dos afogados* e a questão do suor da mãe presente em *Vestido de noiva*.

A relação entre Celeste e Leleco será diferente no segundo ato: ela agora não é mais a moça ingênua e passa a agir de maneira dissimulada. Numa discussão, ele acusa a mulher de traição, afirmando que a viu em Copacabana com um homem careca e barrigudo dentro de um Chevrolet Bellair. O marido quer saber onde ela guarda o dinheiro que o amante lhe dá, pois acredita que esse é o único motivo pelo qual uma mulher trai: “[...] mulher não gosta de homem, gosta é de amarelinha no bolso.” (RODRIGUES, 2004e, p.223). Celeste afirma que o amante prometeu levá-la à Europa para ver Grace Kelly, o maior sonho de sua vida.

O marido, revoltado, declara à mulher que eles vão tomar dinheiro desse amante rico, mas ela afirma o fim do romance porque o homem a acusou de fria. Leleco, porém, está decidido a extorquir financeiramente alguém e manda Celeste ir até a casa de Boca de Ouro pedir dinheiro para o enterro da mãe, numa clara alusão de que ele pretende explorar a mulher sexualmente. Diante da negativa de Celeste, Leleco saca o revólver e a ameaça: “Ou vai ou te mato.” (RODRIGUES, 2004e, p.224).

A cena passa para a casa de Boca de Ouro, que neste ato deverá aparecer de outro modo, ficando clara a interferência da narradora, como determina a rubrica.

Já informada da morte do antigo amante, D. Guigui apresenta uma nova versão dos fatos e das pessoas. A figura do 'Boca de Ouro' aparece retificada, retocada, transfigurada. Tem a chamada 'pinta lorde' que ela empresta ao ser amado, no início do segundo ato. (RODRIGUES, 2004e, p.224).

Celeste age de maneira diferente ante a presença do bicheiro, ao contrário das suas atitudes no primeiro ato, ela não tem mais receio de Boca de Ouro e até insinua-se para ele. Ao contrário da primeira versão, na qual ele estabelece um jogo, agora é ela quem domina a situação. Ele parece desconhecer o estado civil da moça e quando pergunta se é casada, ela dá respostas evasivas e desvia o foco dizendo que o viu matar um homem quando ela era criança. A conversa entre os dois é interrompida pela chegada de um grupo de grãs-finas.

Essas personagens não possuem nome, são nomeadas nas rubricas apenas como primeira, segunda, e terceira grã-fina e aparentam uma *"cintilante frivolidade"*. O dramaturgo pretende retratar toda uma classe, expondo por meio dessas figuras os vícios que caracterizam as pessoas de nível social mais elevado, possuindo "[...] uma extrema superficialidade, mesclada a um feroz egoísmo, revelando, além disso, quer nos gestos, quer na maneira de falar, a terrível futilidade do mundo onde vivem." (LINS, 1979, p.104).

As mulheres da alta sociedade procuram Boca de Ouro para pedir donativos para "A Campanha Pró-Filho dos Cancerosos", mas também são atraídas pela fama do legendário bandido de Madureira e as histórias em torno de seu nome. Elas possuem curiosidade pela figura do bicheiro, como se vê pela atitude da primeira grã-fina ao exibi-lo como um "bicho" e perguntar ao grupo se "O Boca de Ouro não é meio neo-realista?" (RODRIGUES, 2004e, p.227). A atração delas por essa figura tão distante de suas realidades é originada pela curiosidade frívola de quem vive isolado em seu círculo social, sem conhecer as diversas facetas do seu próprio país.

É a paixão pelo exótico que as impulsiona, uma curiosidade originada pelas anomalias do país em que vivem, com as suas camadas de gente tão diversas umas das outras. Excitadas pela experiência que consideram única, as grãs-finas demoram-se em comentários vazios e comparações despropositadas [...] (LINS, 1979, p.105).

Conforme o desenrolar do diálogo fica claro o choque entre as classes sociais. Enquanto as grãs-finas se divertem com seus comentários, Boca de Ouro “[...] começa a sofrer com a frívola crueldade” delas. (RODRIGUES, 2004e, p.227). Agindo tipicamente como pessoas de classe alta, passam a humilhar, mesmo que inadvertidamente, o bicheiro com seus comentários despropositados. Boca de Ouro reage com a única arma que possui: passa a se utilizar da lenda criada em torno de sua figura, e na tentativa de se impor perante as grãs-finas, ressalta a opinião da imprensa a seu respeito, a de assassino de mulheres.

Apesar de Nelson Rodrigues trabalhar com temas mais relacionados à subjetividade, nessa peça o dramaturgo expõe o choque existente entre as classes sociais no Brasil, mostrando que apesar da aparente mobilidade social – o enriquecimento do bicheiro e seu relacionamento com pessoas da alta sociedade – esta não se faz sem tensão.

Boca de Ouro, apesar de possuir poder econômico, conquistado através da violência e da exploração do jogo ilegal, nunca deixará de ser visto como bandido. Para as grãs-finas, ele é apenas um personagem exótico da sociedade, que além de contribuir com dinheiro para ajudar as entidades sociais nas quais elas atuam, é também uma fonte de divertimento, ao tomarem conhecimento das histórias que cercam seu nome.

Elas tocam no ponto fraco de Boca de Ouro perguntando-lhe, com muito entusiasmo, sobre seu nascimento numa pia de gafeira. As grãs-finas parecem não notar a amargura do bicheiro, ignorando o sofrimento dele e insistindo para que ele conte a história.

Apesar de sentir-se humilhado com essa história, decide vingar-se das grãs-finas através de um concurso de seios. Ele promete dar um colar de pérolas verdadeiras à dona dos “peitinhos mais bonitos”. Com a clara intenção de rebaixar as mulheres, ele dá o colar à Celeste e declara:

Boca de Ouro – [...] vocês não são nem páreo para essa menina, e outra coisa... (*limpa a boca com as costas da mão*) Não chamo mais ninguém de senhora. Ninguém, aqui, é senhora. A única senhora é essa menina, compreendeu? (RODRIGUES, 2004e, p.231).

Porém, o bicheiro não parece atingir seus objetivos, pois as grãs-finas se retiram sem aparentarem terem sido atingidas pela vingança.

Sob a perspectiva das grãs-finas, a visita a Boca de Ouro acabará tendo um desfecho desagradável, um desfecho, entretanto, que de modo algum chega a desmoralizá-las. [...] É, entretanto, apenas um desfecho desagradável, um desfecho que até, de certa forma, poderá dar mais charme e tornar mais interessante a aventura da visita a Boca de Ouro quando a narrarem, mais tarde, num grupo de amigos. (LINS, 1979, p.108).

Após a saída das grãs-finas, Boca de Ouro fica novamente sozinho com Celeste e ela lhe diz que veio para ficar, perguntando a ele se tudo o que é dele lhe pertence também. Nessa segunda versão dos fatos, a moça é caracterizada por meio de suas atitudes como uma pessoa extremamente ambiciosa, visto seu relacionamento com o amante e com a repentina atração pelo bicheiro. É retratada também como alguém incapaz de sentimentos mais nobres, pois nem a morte da mãe é capaz de comovê-la.

Quando Leleco chega para buscá-la, ela se nega a ir com o marido, tratando-o com um “*tom de mulher plebéia e ordinária*” (RODRIGUES, 2004e, p.234). Diante da negativa de Celeste em acompanhá-lo, Leleco puxa um revólver e aponta para Boca de Ouro, mas a mulher crava o punhal nas costas do marido, isentando, assim, nessa versão, o bicheiro da culpa do assassinato.

Essa nova versão dos fatos, sob o prisma emocional de D. Guigui, constrói uma figura completamente diferente de Boca de Ouro. Ele passa a ser um *gentleman*, humilhado por mulheres de classe social mais elevada, um homem que ajuda os pobres. Leleco passa a ser culpado por sua própria morte, pois foi ele quem mandou a mulher ir até o bicheiro para tirar-lhe dinheiro.

A figura de Boca de Ouro é uma construção discursiva, não é possível saber com exatidão seu caráter nem suas atitudes, pois “[...] ele pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte.” (RODRIGUES, 2004e, p.236). O leitor/espectador conhece o bicheiro de Madureira através das três versões de D. Guigui, cada história movida por sentimentos contraditórios em relação a Boca de Ouro.

Fica evidenciado como a construção dos mitos obedece a um fluxo ditado pelo humor bastante oscilante de quem realiza a tradição oral do relato. D. Guigui é a volubilidade em pessoa, de uma inconstância subordinada à sua realidade frouxa e subjetiva, ditada muito mais por uma espécie de folclore pessoal seu do que pelo acatamento da verdade imparcial. (MARTUSCELLO, 1993, p.30).

Na terceira versão do relato de D.Guigui, o casal está em plena crise. O marido ameaça Celeste com um revólver e a acusa de traição, mas ela alega não conhecer o homem que estava no mesmo táxi, pois este estava fazendo lotação. O marido diz que a viu beijar o homem e dá uma escolha para a mulher: “Ou diz quem era o cara, que eu não reconheci, só reconheci você, ou diz ou te mato.” (RODRIGUES, 2004e, p.241).

Celeste, diante da ameaça do marido, revela ser Boca de Ouro seu amante. Leleco conta que quando viu a mulher beijando outro homem, anotou a placa do táxi e jogou no milhar e ao ficar sabendo da identidade do amante declara: “[...] joguei na centena e no milhar. E se der, quem me vai pagar é teu amante, é o ‘Boca de Ouro’.” (RODRIGUES, 2004e, p.242).

Novamente a sexualidade de Celeste é colocada em questão. O marido quer saber o motivo da traição, não consegue entender porque a mulher procurou outro homem se ela é fria. Essa questão é bastante recorrente na dramaturgia rodriguiana: a traição da mulher mesmo sendo fria e avessa ao sexo. Nessa versão, a motivação da personagem é financeira, pois conta ao marido que quando tinha uns doze anos foi mandada para o colégio “mais grã-fino da cidade”, onde só tinha meninas das “melhores famílias”, como bolsista da prefeitura. Ela conta todas as humilhações sofridas e Leleco a acusa de traí-lo por dinheiro. “Você quer é amarelinha no bolso. E sempre teve ódio de andar de lotação.” (RODRIGUES, 2004e, p.243).

O sonho de Celeste é ir à Europa para ver Grace Kelly, como no segundo relato, e para realizar seu desejo, arma um plano para tirar dinheiro de Boca de Ouro. Nessa versão, a mulher de Leleco aparece como fria e má, capaz de extorquir dinheiro do amante para se desculpar com o marido e ainda poder concretizar seu sonho.

A próxima cena se passa na casa de Boca de Ouro, por um rápido diálogo entre ele e D. Guigui ficamos sabendo que tem uma “granfa” atrás dele. Quando ele vai explicar o motivo de tantas visitas dessa mulher, Celeste chega. A frase não é concluída e fica em suspenso a explicação dele, esclarecida na cena em que esse personagem aparece.

Celeste conta ao amante que seu marido os viu no táxi e ele pergunta se ela negou; diante da negativa da mulher, Boca de Ouro lhe dá uma lição, demonstrando seu caráter de malandro: “Meu coração, aprende! A mulher deve negar, nem que chova canivete!” (RODRIGUES, 2004e, p.245). Não ficam muito claras as intenções de Celeste neste momento, ela faz um jogo dúbio: promete ao marido tomar dinheiro do amante e pede um presente para Boca de Ouro por tê-lo avisado que Leleco iria até sua casa para matá-lo.

O diálogo entre Leleco e Boca de Ouro é cheio de insinuações e de uma tensão crescente. O marido de Celeste o acusa de “tomar” mulher casada, mas o bicheiro nega cinicamente. Nessa versão, Boca de Ouro assume a personalidade do malandro e mesmo diante da ameaça de Leleco se mantém tranquilo e fazendo piadas cínicas.

Leleco exige dinheiro de Boca de Ouro, ameaçando-o com um revólver, mas Celeste entra na sala e acaba por distrair o marido, oportunidade que o bicheiro aproveita para lhe dar uma coronhada. Boca de Ouro fala para Celeste que ele só matará Leleco se ela pedir, mas a mulher está interessada no dinheiro e pergunta se ele lhe dá os seiscentos contos caso ela mande ele matar o marido. Mas Boca de Ouro tem outra ideia, quer que Celeste seja assassina junto com ele. Então eles, “[...] de costas para a platéia, vão matar Leleco. Ele bate com a coronha no rosto do rapaz. Ela, possessa, enterra, muitas vezes, o punhal no corpo do marido.”. Ao final ela apenas pergunta: “E agora? Você paga o milhar?” (RODRIGUES, 2004e, p.249). Essa frieza diante do assassinato corrobora a caracterização feita por D.Guigui da personagem.

A grã-fina – diferentemente do segundo ato, quando faz parte de um grupo que representa uma parcela da sociedade – aparece nessa última versão como a “colega” de colégio que humilhava Celeste. Maria Luísa demonstra contentamento em reencontrar uma amiga da escola, mas a amante do bicheiro revela todo o rancor nutrido durante anos pela “riquinha”.

Celeste, na tentativa de assustar Maria Luísa, mostra o cadáver de Leleco, pois a grã-fina acredita que Boca de Ouro nunca havia matado ninguém. O bicheiro diz à amante que agora ele terá que matar alguém. Inesperadamente, ao invés de matar Maria Luísa, ele assassina a amante. Diante do horror da grã-fina, ele diz ser “meio deus” assim como ela já havia dito sobre ele parecer um deus asteca devido ao caixão de ouro. Ela o acusa de ser assassino e ele a manda para a rua, mas ela “[...] caminha lentamente para o quarto” (RODRIGUES, 2004e, p.256), ficando subentendido o possível romance entre eles. O recurso do final inesperado é bastante recorrente na obra de Nelson Rodrigues, sendo este um dos pontos de convergência entre a dramaturgia rodriguiana e o melodrama.

Após a última versão feita por D.Guigui, as rubricas determinam a mudança de cena com trevas na casa de Boca de Ouro e “luz sobre a porta do IML.” A cena será narrada por um locutor, finalizando a notícia sobre a morte de Boca de Ouro. Caveirinha chega e o Locutor pergunta o que ele acha “[...] do cruel paradoxo desse crime?” O repórter de O Sol não entende a pergunta e seu interlocutor esclarece: “[...] esse povo veio ver o ‘Boca de Ouro’, o célebre ‘Boca de Ouro’. Entra no necrotério e encontra, em cima da mesa, um cadáver desdentado!” (RODRIGUES, 2004e, p.256).

Mais uma aproximação pode ser feita entre essa peça e *A falecida*, pois Boca de Ouro e Zulmira não conseguem o enterro de luxo e a glória que esperavam com a morte não se realiza.

E se Zulmira tem um sepultamento miserável, Boca de Ouro foi assassinado antes de terminar o caixão apoteótico. Pior que isso, o povo entra no necrotério, para ver o bicheiro, e encontra um cadáver desdentado. Roubaram a dentadura da vítima. Nem esse símbolo de poder (embora inútil diante da morte) Boca de Ouro conserva. Nelson Rodrigues, mais uma vez pessimista ferrenho, contempla-o com esse logro formidável – nova peça que a vida prega em suas criaturas. (MAGALDI, 2004b, p.135).

Ambas as personagens esperavam a redenção da vida pela morte. Boca de ouro deseja “[...] compensar o nascimento na pia de gafeira e corrigir o que o incomoda como ‘mancha de origem’ [...] sonha com a glória do caixão de ouro e planeja seu enterro como coroamento de grande vingança sobre a sociedade”

(XAVIER, 2003, p.255). Zulmira expressa em vários momentos da peça a inferioridade que sente perante a sociedade por ser pobre, é na morte que enxerga a possibilidade de afrontar “[...] a prima Glorinha, compensar sua pouca importância diante dos vizinhos e vingar-se da vida e do marido [...]” (XAVIER, 2003, p.255).

A última cena de *Boca de ouro* serve como epílogo, pois o Locutor relata como foi a morte do bicheiro e revela o nome da assassina: Maria Luísa.

Enquanto permanece dentro dos limites de sua esfera social, nada o ameaça, ganha mesmo prestígio entre os que estão por cima. Sua segurança psicológica se esfacela quando igualmente se desintegra a sua imunidade física, isto é, ao transpor as barreiras que tacitamente deve respeitar, para misturar-se aos “de cima” e integrar-se em nova classe. [...] Se aceitasse as limitações de sua origem humilde, o bandido poderia ser admirado e exercer fascínio, talvez indefinidamente, entre as altas camadas, como um elemento exótico. Teria de conhecer, entretanto, o seu lugar, teria de servir e não fazer servir. Mas se as circunstâncias ou as suas ambições o levaram a novas conquistas na estreita escala da hierarquia social, transformar-se-á em “cancro social” e terá de ser eliminado. (LINS, 1979, p.123).

As peças analisadas possuem confluências temáticas recorrentes em toda a dramaturgia rodriguiana. O tema do dinheiro, por exemplo, aparece no teatro nacional e na dramaturgia moderna estrangeira. Em *A falecida* o signo da falta de dinheiro é interiorizado nas personagens e no modo como o dramaturgo constrói a peça, pois a pobreza de Zulmira é formalizada na construção cênica, ou seja, na exiguidade material indicada nas rubricas. Em *Boca de ouro*, para evidenciar a subjetividade que permeia as relações humanas, são dados três relatos diferentes acerca do mesmo fato, que varia conforme o estado emocional de D.Guigui.

Mas, apesar da volta aos mesmos temas, a obra dramática de Nelson Rodrigues possui ampla variedade formal travando diálogo com a dramaturgia moderna e com o melodrama popular. Pode-se apontar a influência da linguagem cinematográfica na obra dramática rodriguiana como um dos grandes fatores de renovação nos âmbitos da literatura dramática e da renovação cênica no Brasil.

3.2 O USO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA DRAMATURGIA RODRIGUANA

Em 28 de dezembro de 1845, os irmãos Auguste e Louis Lumière, no porão do Grand Café em Paris, exibem 10 filmes curtos, entre eles *A saída dos operários da fábrica* e *A chegada do Trem a Estação Ciotat*, sendo esta a primeira projeção cinematográfica para o público, embora antes disso já houvesse experiências em registrar imagens em movimento, como o cinetógrafo de Thomas Edison. Os primeiros filmes eram, na verdade, apenas registros do cotidiano, espécies de documentários, e não possuíam intenções artísticas.

Presente naquela primeira exibição estava o ilusionista francês George Méliès, que imediatamente tentou comprar o cinematógrafo dos Lumière. Após adquirir um equipamento, o ilusionista passou a registrar o cotidiano pelas ruas de Paris. No entanto, o cinematógrafo de Méliès tem uma falha técnica durante uma filmagem. As engrenagens do aparelho param de funcionar, mas as imagens continuam sendo captadas. Minutos depois, o equipamento volta a funcionar e Méliès só percebe o fato ao revelar o filme: um ônibus se transforma em um cavalo e as pessoas apareciam e desapareciam da rua.

Ele, então, percebe que poderia explorar o potencial do cinematógrafo para produzir entretenimento e não apenas para registrar fragmentos do dia a dia. George Méliès começa a escrever histórias curtas e realizar pequenos “truques” nos filmes, produzindo os efeitos especiais e criando um novo tipo de linguagem para o cinema. Apesar das inovações trazidas por ele, ainda permaneciam algumas características dos primórdios do cinema, como a câmera fixa e as atuações teatralizadas.

A princípio, o cinema não possuía uma linguagem própria, tendo adotado aspectos comuns ao teatro. Em muitos casos, as cenas de filmes eram feitas em teatros, utilizando cenários comuns às peças e a câmera situava-se na posição dos espectadores. No estágio da linguagem cinematográfica do início do século XX há a predominância do “teatro filmado”, pois a câmera adotava “[...] um ponto de vista fixo.” (XAVIER, 2008, p.20). A criação de uma linguagem própria à nova arte dependia do rompimento com a configuração rígida da forma teatral.

Em 1902, Edwin Stanton Porter contribui de maneira significativa para a criação da linguagem própria do cinema. Utilizando técnicas de trucagens desenvolvidas por Méliès, Porter realiza em 1902 e 1903 respectivamente *Life of an american fireman* e *The graet train robbery*. Com os filmes, o diretor norte-americano introduz o travelling, movimento de câmera, e com a liberdade de movimento foi possível o desenvolvimento de outra técnica, a montagem. Porter foi o primeiro a compreender a importância da montagem, ao perceber que seria possível contar a mesma história de vários pontos de vista apenas modificando as formas de organizar os quadros. Com isso, foi possível ao cinema mostrar várias ações simultâneas.

Mas é em 1915, com *O nascimento de uma nação*, de D.W Griffith, que se pode dizer que o cinema passou a ter uma linguagem própria. Considerado como o pai da linguagem cinematográfica, Griffith utilizou-se das técnicas de Méliès e Porter para fazer um dos filmes mais marcantes da história do cinema, introduzindo pela primeira vez na sétima arte técnicas como closes, flashbacks, câmeras subjetivas, além de ter aprimorado o travelling.

Nelson Rodrigues, cinéfilo confesso, absorveu do cinema diversas técnicas que serão utilizadas na obra dramática desenvolvida por ele. A estreia de *Vestido de noiva*, além de dar notoriedade ao dramaturgo, também suscitou discussões acerca das influências temáticas e formais na obra do autor.

Ao analisar a obra dramática de Nelson Rodrigues, é possível vislumbrar a influência que dramaturgos modernos como O'Neill e Pirandello exerceram sobre a escrita do autor brasileiro, mas “[...] as principais influências sobre Nelson em ‘Vestido de noiva’ deveriam ser procuradas em outra parte: nas óperas a que ele assistiu pelo ‘O Globo’ entre 1937 e 1943 – e no cinema.” (CASTRO, 1992, p.178).

A relação com a linguagem cinematográfica pode ser observada desde *A mulher sem pecado*, na qual o dramaturgo coloca os pensamentos do personagem Olegário mimeticamente em cena. Mas é a partir da elaboração das tragédias cariocas que o autor passa a explorar sistematicamente aspectos típicos do cinema na composição das peças “[...] marcadas pela agilidade da narrativa, pelo uso de *flashbacks* e pelos paralelismos velozes, em sintonia com o cinema clássico.” (XAVIER, 2003, p.175).

Em *A falecida*, a mudança de espaço acontece numa rápida sucessão de cenários e num ritmo alucinante. O tempo na peça também segue num ritmo vertiginoso, sem uma marcação exata dos dias, sendo praticamente impossível determinar em quanto tempo sucede a saga de Zulmira. Nelson Rodrigues utiliza um recurso novo para o teatro da época, o *flashback* – mas já usado por ele em *Vestido de noiva* – pois a heroína da peça morre no segundo ato.

Com a economia de cenário é possível que os personagens percorram vários pontos da cidade, “acompanhando os deslocamentos naturais do cotidiano” (MAGALDI, 2004b, p.96). Com isso, a ação não se restringe a um único espaço e conseqüentemente há uma quebra da ilusão teatral.

Ryngaert (1996, p.75), ao teorizar sobre as categorias de espaço e tempo no teatro defende que elas são abstratas e apenas a leitura do texto não consegue captar sua dimensão, porém, essas virtualidades inscritas nas rubricas afetam diretamente a representação. Para o teórico, é um “paradoxo pretender assinalar no texto dados que serão, de todo modo, irreconhecíveis no palco”. As escolhas espaço-temporais de *A falecida* denotam as opções estéticas de Nelson Rodrigues, demonstrando a fragmentação do mundo moderno, indicando seu modo particular de percepção do mundo. A descontinuidade espaço-temporal é um dos índices de modernidade do texto, pois é possível aos personagens irem a qualquer ponto da cidade, até mesmo ao estádio do Maracanã.

Em *A falecida* são muitos os espaços propostos, mas estes não devem estar diferenciados por um cenário que os represente. A peça começa com a cena vazia e a entrada da protagonista, que acaba de chegar à porta da vidente. O autor indica que deve estar chovendo e propõe que Zulmira esteja com um guarda-chuva aberto para simbolizar esse dado. Pode-se pensar que o guarda-chuva além de objeto de cena é, nesse momento, também parte do cenário, visto por ser responsável por indicações espaço-temporais. O dramaturgo, ao propor a falta de elementos concretos para a encenação, foge da reprodução fiel da realidade. Zulmira, nesta primeira cena, vai até a casa da cartomante, “[...] um prédio imaginário” e “bate na porta, também imaginária.” (RODRIGUES, 2004a, p.27)

Apenas com a mudança de luz e o enfoque em outra parte do palco há uma mudança brusca de espaço. O foco agora está em Tuninho jogando sinuca e conversando com os amigos. Após a saída dos companheiros de bar, há

novamente uma mudança na luz, focando agora em Zulmira que entra com um banquinho na mão. Ela senta-se em atitude de “O Pensador de Rodin”. O marido logo entra em cena, aflito para usar o banheiro. Na cena, não há cenário que os separe, apenas uma porta invisível, sendo o diálogo travado entre as personagens usado para esclarecer o espaço no qual eles estão inseridos. A materialidade se dá através da palavra e não há sequer a necessidade de falar banheiro ou algum sinônimo que possa referenciar o espaço em cena.

O recurso na peça de mostrar primeiro a casa da cartomante e o bar – como se representassem acontecimentos simultâneos – para depois colocar em cena o encontro de Zulmira e Tuninho em casa, é chamado de recurso de montagem paralela no cinema.

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços.

[...]

A necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, e sua convergência, exige os saltos da câmera e a sucessão descontínua de imagens. (XAVIER, 2008, p.29)

Além dos deslocamentos espaciais simbolizados pelo foco de luz e o enfoque de determinado espaço, apontado nas rubricas, Nelson Rodrigues explora outro recurso para o deslocamento espacial das personagens, como é o caso da cena em que Zulmira vai à igreja teofilista.

Tuninho sai de cena com dois travesseiros e Zulmira permanece em pé, sem mover-se. Apenas com a colocação de um acessório, um chapéu que é entregue pelo contra-regra, fica claro o deslocamento espacial. A mudança de atitude da protagonista também serve para simbolizar que ela não está mais em casa. Outros personagens entram em cena cantando um hino do gênero “Exército da Salvação”.

Portanto, apesar da personagem não se mover, é possível detectar a mudança espaço-temporal, pois pode pressupor-se que era noite na cena anterior

– Zulmira dormia com o marido e na cena presente é dia – ela está na igreja. Após o término do hino, novamente, Zulmira, sem mover-se, retorna ao lar. Tuninho entra de calção de banho e convida a esposa para ir à praia, ela recusa e conta ao marido sobre sua ida à igreja e a conversão ao teofilismo.

A fusão de ambientes é usada novamente na cena em que Zulmira vai ao consultório médico e logo após volta ao lar.

(Fusão do lar de Zulmira com o consultório médico. Tuninho e mãe saem de cena. Entra o velho dr. Borborema, de avental. Traz toalha de ausculta e uma cadeira. Zulmira tira a blusa. Dr. Borborema vai auscultá-la. Está de óculos. Tira os óculos.)

[...]

(sai o médico e fundem-se os dois ambientes, consultório e lar de Zulmira. Presente toda a família da pequena, inclusive o marido.)
(RODRIGUES, 2004a, p.50-51).

Interessante notar que o dramaturgo poderia ter apenas construído as cenas de maneira diegética, porém opta por evidenciar os deslocamentos do cotidiano utilizando a decupagem, técnica típica da linguagem cinematográfica.

A decupagem consiste em escolher os fragmentos de realidade que serão criados pela câmera. Num nível mais elementar, traduz-se pela supressão de todos os tempos fracos ou inúteis da ação. Se quisermos mostrar um personagem deixando seu escritório para ir para casa, faremos uma “ligação” no movimento do homem fechando a porta do escritório e em seguida abrindo a de sua casa, com a condição, naturalmente, de que não se passe nada de importante para a ação durante o trajeto [...]. (MARTIN, 2003, p.77)

Outro modo de demonstrar o deslocamento de espaço é o movimento dos personagens pelo palco, que pode ser em círculos ou uma longa volta pelo espaço cênico. Há trajetórias virtualmente tão longas que as personagens necessitam de condução como táxi ou bonde, e estes podem ser apenas referenciados verbalmente ou com uma simulação através de gestos que indiquem a situação. Esses exemplos servem para mostrar que o teatro não precisa ser realista, prendendo-se a um único espaço, para alcançar a verossimilhança, pois através dos signos é possível compreender uma cena sem seus elementos concretos. Os signos

podem ser tanto visuais como verbais e o texto *A falecida* contém inúmeros exemplos, como na cena em que Zulmira sai da funerária acompanhada por Timbira para voltar para casa.

(estão caminhando ao longo de toda a cena, de um lado para outro. Zulmira estaca, de repente.)

Zulmira – O poste é aqui!

Timbira – Qual é o seu bonde?

Zulmira – Aldeia Campista.

[...]

(Zulmira olha para o lado do bonde.)

Zulmira – Olha o bonde! Lá vem o bonde! Té logo! Té logo!
(RODRIGUES, 2004a, p.49).

A peça tem muitos cortes bruscos e caminha num ritmo alucinado, sendo esse efeito atingido graças à iluminação que permite ir de uma cena a outra sem a necessidade de “baixar a cortina”. Kowzan (1977) argumenta que a iluminação é um dos signos que permite alcançar grande riqueza do ponto de vista semiológico. No caso da peça analisada, esse signo serve, principalmente, para delimitar o espaço cênico através de focos concentrados sobre uma parte específica do palco condizente com a ação de relevo naquele momento.

Essa sucessão rápida de espaços na peça assemelha-se a *takes* cinematográficos e podemos fazer uma analogia entre as mudanças de cena e a técnica de edição utilizada no cinema, “[...] mas ainda aqui trata-se de um recurso cinematográfico já incorporado pelo teatro, como podemos mais de uma vez encontrar nas recomendações de Brecht.” (LINS, 1979, p.89).

O cinema tem meios de expressão específicos e a montagem constitui um de seus pilares fundamentais.

Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular idéias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem. (MARTIN, 2003, p.16).

Pode-se pensar que em *A falecida* há um procedimento análogo ao da montagem cinematográfica quando os personagens transitam de uma cena a outra sem a necessidade de um narrador para comentar a ação. Como vimos acima, são “enquadrados” vários espaços apenas com a mudança de luz, o que dá a impressão de estarmos diante de uma montagem, o que em termos cinematográficos consiste na “[...] organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração.” (MARTIN, 2003, p.132).

Em *A falecida* há o que se denomina de montagem narrativa, procedimento

[...] que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fátual, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). (MARTIN, 2003, p.132).

De modo análogo à técnica de montagem fílmica, a peça *A falecida* possui cenas que comportam um elemento – a saída de Tuninho do bar com dor de barriga – que encontra resposta no plano seguinte – Zulmira no banheiro e o marido “do lado de fora”, aguardando que a mulher saia. Assim como na narrativa fílmica, que se constitui de “[...] uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa eterna superação dialética” (MARTIN, 2003, p.139), a peça analisada apresenta pequenos quadros que se explicam por si só, mas que vistos em conjunto estabelecem uma lógica causal.

A cor difundida pela iluminação é outro aspecto relevante, pois em *A falecida* há o uso do recurso do *flashback* marcado por uma luz azul e espectral, para demonstrar a memória evocada de um dos personagens, recurso bastante

utilizado na peça *A morte do caixeiro-viajante* (1949), de Arthur Miller. Em ambas as peças, o passado realiza-se no âmbito formal, pois ele é inserido na forma dramática, e através desse mecanismo de revelação interior a materialização do passado ocorre em cena. Esses dramaturgos rompem, então, com a forma dramática idealizada pelo classicismo francês, porque o que deveria ser apenas diegético (o passado) torna-se mimético.

Em relação ao espaço da narrativa no teatro, teóricos como Issacharoff contrapõem dois modos de mostrar os acontecimentos no teatro, o mimético e o diegético, que podemos distinguir basicamente entre o que é mostrado em cena e o que não é.

O espaço mimético é transmitido sem mediação; o espaço diegético, ao contrário, é mediatizado pelos signos verbais (o diálogo), comunicado, pois verbalmente e não visualmente... . Enquanto o espaço mimético é apreendido diretamente pelo público, o espaço diegético é unicamente referido no discurso das personagens, limitando-se a uma existência verbal, não visual. (ISSACHAROFF, Apud FACHIN, 1998, p.72-3).

Na peça *A falecida*, o recurso do flashback é de vital importância, pois apesar de a heroína morrer no segundo ato, é possível que ela retorne no momento final da peça, ao permitir que o passado converta-se “[...] efetivamente num presente – e o alhures num aqui – da consciência.” (MARTIN, 2003, p.235).

Portanto, a utilização do recurso do *flashback* não aparece como uma recordação, mas sim como acontecimento verdadeiramente vivido. Para Szondi, quando juntamente com o diálogo aparece a reminiscência, chega-se a um paradoxo do ponto de vista dramático, pois torna “[...] cenicamente presente o passado de vários homens, mas para a consciência de apenas um único.” (SZONDI, 2003, p.177).

Em *Boca de ouro*, o diálogo com a linguagem cinematográfica se dá, principalmente, pela utilização do recurso da montagem. As mudanças de cena funcionam como uma conexão, normalmente com trevas no final da cena – e luz sobre a seguinte, normalmente a última fala de uma cena prepara a seguinte, numa contínua ligação. Nos três atos o mimético complementa o diegético, como veremos abaixo, ao analisar a sequência dos atos.

As cenas tem início com D.Guigui narrando um crime cometido por Boca de Ouro e com a mudança de luz a cena narrada passa a ser mostrada. Mas, apesar da lembrança de D. Guigui se materializar, não significa que o mostrado em cena realmente aconteceu; a lembrança apesar de configurar-se mimeticamente ainda é o relato subjetivo da personagem. Esse recurso, denominado de câmera subjetiva, é bastante utilizado no cinema.

A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos. [...] o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê. (XAVIER, 2008, p.34)

No primeiro ato, D.Guigui começa a narrar o suposto crime, ressaltando o aspecto negativo de Boca de Ouro, defendendo o uso da cadeira elétrica como punição para o bicheiro. A vítima, Leleco, é descrito por ela como um “garotão” simpático e de boa índole. Com a mudança de luz, aparece a casa de Leleco e Celeste, logo, o que era diegético – pois ela contava a história do crime – passa a ser mimético, mostrando a vida conjugal num lar de subúrbio. A cada nova versão, a motivação do crime será diferente, evidenciando a narração da personagem apesar de a cena ser mimética, como se representasse os fatos como verdadeiramente ocorridos.

O segundo ato começa com D. Guigui finalizando seu relato, ela “*está fazendo, sobre o assassinato, um comentário que resume seu Juízo Final.*” (RODRIGUES, 2004e, p.216). Essa cena, novamente, funciona como uma conexão, pois a ação terminada no primeiro ato é retomada pela narração. A ex-amante do bicheiro afirma categoricamente que foi Boca de Ouro que assassinou Leleco e dá detalhes sórdidos do crime.

D. Guigui (*enfática*) – Sim, senhor, matou o rapaz!

[...]

D. Guigui – A mulher estava no quarto sentadinha na cama, e não ouviu tostão, não percebeu nadinha... O “Boca de Ouro” socou tanto com a coronha que a cara do rapaz entrou...

[...]

D. Guigui (*na sua redundância de mulher do povo*) – A cara entrou pra dentro! (RODRIGUES, 2004e, p.216).

No terceiro ato, após Agenor ameaçar abandoná-la, D. Guigui novamente mudará sua versão dos fatos. Caveirinha, interessado em conseguir um furo de reportagem, ajuda na reconciliação do casal. A ex-amante de Boca de Ouro, movida por um novo estímulo emocional, resolve contar o caso da grã-fina, mas antes ela vai relatar o que houve entre “[...] Celeste e Leleco...”. (RODRIGUES, 2004e, p.240).

O modo como é estruturada a peça ressalta a subjetividade em torno dos fatos, pois a mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, conforme o estado psicológico do narrador. D.Guigui muda a versão dos fatos conforme seu estado emocional. Diferentemente de *A falecida*, em que o *flashback* serve para colocar em cena algo realmente vivido, em *Boca de ouro* o recurso do *flashback* coloca em discussão sobre como a verdade pode ser alterada conforme o estado emocional de quem relata um fato.

O *flashback* é um recurso bastante usual tanto na linguagem cinematográfica quanto na obra dramática de Nelson Rodrigues. Como vimos, o passado é tema recorrente na dramaturgia rodriguiana, sendo trabalhado nas peças de maneiras bastante diversas. Nas peças míticas, o passado se dá apenas diegeticamente e a partir das tragédias cariocas o *flashback* passa a ser amplamente utilizado pelo autor na composição dramática, evidenciando a valorização da imagem pelo dramaturgo. Porém, o recurso não é utilizado com o intuito “[...] de explorar a dimensão épica desse procedimento (chamar a atenção para o narrador), pois seu diálogo mais peculiar, no aspecto da armação das peripécias, é com os dispositivos do melodrama [...]” (XAVIER, 2003, p.222)

Em *A falecida* e em *Boca de ouro*, o dramaturgo faz uso do recurso como procedimento narrativo, tanto para colocar em cena o passado objetivo – com a volta de Zulmira no terceiro ato – como para demonstrar a subjetividade por trás da memória ao fazer D.Guigui apresentar três versões para o mesmo fato.

Além da influência formal do cinema em *Boca de Ouro*, há também diversas citações relativas ao universo cinematográfico: Celeste é fã de Grace Kelly; Boca de Ouro é comparado pelas grãs-finas a personagens de Vittorio De Sica; a violência do bicheiro é muito próxima da de Al Capone em *Scarface: a vergonha de uma nação* (1932) de Howard Hawks, pois ambos os personagens são mitos criados em torno do homem de nascimento humilde que constrói sua fortuna através da violência e de negócios ilegais.

A aproximação entre o teatro de Nelson Rodrigues e o cinema não se dá apenas nas peças escolhidas para análise, mas em toda a obra dramática do autor. O modo como o dramaturgo trabalha espaço e tempo, por exemplo, nos textos dramáticos é bastante diverso, mas a utilização de elementos típicos da linguagem cinematográfica está presente praticamente em toda a dramaturgia rodriguiana.

Pode-se apontar como traços da poética rodriguiana o linguajar muito próximo do falar cotidiano, representado nos seus textos com o uso de gírias e frases feitas; a presença constante de elementos prosaicos, sempre no sentido de denunciar a realidade com seus aspectos desagradáveis; o uso do grotesco para chocar, ao distorcer elementos comuns a ponto deles tornarem-se algo incômodo; o retrato que Nelson Rodrigues faz da sociedade, não tecendo diretamente críticas políticas, realizando antes sua crítica social através da análise do indivíduo, destacando o que há de universal no individual; a temática da obra rodriguiana está mais voltada para o entendimento da interioridade do sujeito, buscando esmiuçar as pulsões primevas dos homens.

Formalmente, pode-se destacar as diversas formas de experimentação na utilização do espaço e do tempo. A ação dramática das peças é fragmentada, o tempo descontínuo e o dramaturgo explora a utilização de múltiplos espaços. O diálogo travado com a linguagem cinematográfica no teatro de Nelson Rodrigues é um dos fatores que merece destaque na renovação promovida pelo autor na dramaturgia nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de destacar os elementos modernos nas peças *A falecida* e *Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues, a pesquisa primeiramente apoiou-se nos estudos de Peter Szondi (2003) para poder compreender a definição acerca do drama moderno, assim como apoiar as análises textuais da dramaturgia moderna brasileira na metodologia desenvolvida pelo teórico.

O drama da época moderna surge no Renascimento, segundo Szondi, e concentra-se na reprodução das relações humanas, tendo no diálogo sua única forma de mediação. Pode-se denominar esse drama como absoluto, pois ele não conhece nada além de si. Assim, o drama assume um caráter dialógico e ao mesmo tempo hermético, pois é desligado de tudo que é externo, passando a reproduzir apenas relações intersubjetivas ocorridas em seu contexto, não conhecendo nada que esteja fora dele mesmo.

Ao analisar obras de dramaturgos do fim do século XIX, pode-se perceber a contradição crescente entre a forma tradicional do drama e os novos conteúdos surgidos na modernidade. Para Szondi, o avanço do épico no seio da forma dramática é a característica principal que irá marcar os dramas do fim do século XIX e começo do XX, ocasionando o surgimento de uma nova forma: o drama moderno.

Porém, ao analisar a obra de dramaturgos do século XX é possível perceber uma multiplicidade de formas pertencentes ao drama moderno, contrariando a teoria de Szondi, para quem a nova forma se configura principalmente no teatro épico. Seria, então, mais produtivo, assim como fazem Bradbury e McFarlane (1989), defender que o drama moderno é múltiplo, sendo necessário falar em tendências, vertentes, experimentações, tal a diversidade entre os autores.

A questão mais recorrente na dramaturgia estrangeira relativa à modernidade é a sondagem da subjetividade do sujeito, “[...] o compromisso com o princípio de um exame cerrado de si mesmo, que acarreta a exploração do eu [...]” (GAY, 2009, p.21), colocando no palco os conflitos psicológicos mais sutis.

Ao transportar a discussão relativa ao drama moderno para o Brasil, percebe-se que assim como nos dramaturgos estrangeiros do final do século XIX, a

literatura dramática nacional na segunda metade do século XX passa a trabalhar com temáticas não condizentes com a forma tradicional do drama.

A partir da década de 1950, pode-se destacar o grande interesse nutrido pelos dramaturgos brasileiros por temas e personagens populares e a inserção de assuntos relativos à realidade sócio-histórica no qual estão inseridos. No período, é de fundamental importância o papel exercido pelo Teatro de Arena e seus integrantes por defenderem a união entre o estético e o panorama social, resultando num teatro engajado.

Porém, ao analisar a obra de dois dramaturgos pertencentes ao Arena é possível perceber que, mesmo trabalhando com temática semelhante como a situação política do país e a greve como meio de reivindicação, formalmente as obras de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri são diversas, sendo possível observar a questão da multiplicidade da forma no drama moderno também no Brasil. Ao passo que o primeiro inspira-se nas teorias de Brecht, dialogando com temas e formas empregados pelo dramaturgo alemão, o segundo trabalha, em *Eles não usam black-tie*, com o tema da greve, assumidamente épico, mas dentro da forma tradicional do drama. Portanto, apesar de os dramaturgos das décadas de 1950 e 1960 terem sido influenciados por formas dramáticas desenvolvidas por estrangeiros, a dramaturgia moderna brasileira acaba por seguir um rumo próprio.

Nelson Rodrigues, na mesma época, nos textos dramáticos denominados de tragédias cariocas, não apresenta a preocupação social tão em destaque nos outros dramaturgos. A busca pelo tipicamente brasileiro é colocada em destaque na dramaturgia de Dias Gomes e Ariano Suassuna, por exemplo. Nos textos dramáticos denominados de tragédias cariocas, apesar de ambientar as peças no universo tipicamente carioca, Nelson Rodrigues trabalha com problemas condizentes à subjetividade. O dramaturgo, ao analisar o particular, a classe média do Rio de Janeiro, busca retratar o universal, toda uma gama de sentimentos pertencentes ao Homem.

Diferentemente das peças de Boal e Guarnieri, nas quais as críticas sociais e políticas são explícitas, almejando provocar mudanças na sociedade com o teatro, em Nelson Rodrigues as questões sociais aparecem diluídas em problemas subjetivos das personagens, sendo este o foco da dramaturgia rodriguiana.

Apesar de utilizar dos mesmos elementos formais que Nelson Rodrigues, Jorge Andrade o faz por motivos diversos. Esse dramaturgo está preocupado em esmiuçar os processos históricos do Brasil e como estes influem na sociedade. Ambos utilizam o *flashback*, por exemplo, para retratar fatos passados, porém por motivações diferentes. Jorge Andrade, em *O sumidouro*, coloca em cena fatos do passado para refletir sobre o momento atual; Nelson Rodrigues ao utilizar esse recurso em *Boca de Ouro*, o faz para evidenciar como a representação da realidade é fruto da interpretação dos sujeitos, preocupando-se em esmiuçar como as relações sociais afetam a subjetividade dos homens, ponto principal da dramaturgia rodriguiana.

Ressaltadas as diferenças entre Nelson Rodrigues e os dramaturgos brasileiros das décadas de 1950 e 1960, é preciso relativizar a posição de total isolamento do autor dentro do panorama da dramaturgia nacional, por entender que toda obra é fruto de seu tempo e historicamente situada, sendo os escritores homens de sua época e sociedade, entendendo a produção intelectual como parte da dinâmica social.

Se por um lado Nelson Rodrigues se distancia dos dramaturgos brasileiros contemporâneos a ele na medida em que se afasta das discussões políticas relevantes do período e por experimentar formas diversas para retratar temas inerentes à subjetividade, por outro se aproxima temática e formalmente de dramaturgos estrangeiros como Ibsen, Tchêkhov, Arthur Miller, Eugene O'Neill, assim como utiliza elementos melodramáticos na composição de sua obra literária, filiando-se à tradição brasileira do melodrama, iniciada no século XIX.

Pode-se apontar a recorrência de certas temáticas na obra rodriguiana como o linguajar muito próximo do falar cotidiano, representado nos seus textos com o uso de gírias e frases feitas; a questão da morte; a exposição de dados prosaicos do cotidiano para denunciar a realidade em seus aspectos desagradáveis; a oposição entre burguesia e classe média baixa; o sexo como tabu; a traição; o uso do grotesco para chocar, ao distorcer elementos comuns a ponto de eles tornarem-se algo incômodo; o retrato da sociedade, não tecendo diretamente críticas políticas, realizando antes sua crítica social através da análise do indivíduo, destacando o que há de universal no individual, sendo a temática da obra

rodriguiana mais voltada para o entendimento da interioridade do sujeito, buscando esmiuçar as pulsões primevas dos homens.

Mas, apesar da volta aos mesmos temas, a obra dramática de Nelson Rodrigues possui ampla variedade formal travando diálogo com a dramaturgia moderna e com o melodrama popular. As diversas formas de experimentação na utilização do espaço e do tempo; a ação dramática fragmentada, o tempo descontínuo e a utilização de múltiplos espaços aproximam as peças de Nelson Rodrigues da linguagem cinematográfica. Pode-se apontar a influência da linguagem cinematográfica na obra dramática rodriguiana como um dos grandes fatores de renovação nos âmbitos da literatura dramática e da renovação cênica no Brasil.

No drama rodriguiano, portanto, o conteúdo precipita-se em forma, ou seja, há uma dialética permanente entre forma e conteúdo. A importância de Nelson Rodrigues no contexto de modernização do drama no Brasil é a inserção de temas praticamente nunca antes abordados na literatura dramática nacional sustentados por uma nova linguagem.

REFERENCIAS

- ANDRADE, Jorge. O sumidouro. In: _____. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p.529 – 594.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2004.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BOAL, Augusto. Revolução na América do Sul. In: _____. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo, 1986. p.17 – 117.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.410 – 421.
- BRAGA, C.; PENJON, J. In: THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRANDÃO, Anderson Figueredo. *O teatro desagradável de Nelson Rodrigues*. 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.

FACHIN, Lídia. O espaço da narrativa no teatro. *Revista Itinerários*. Araraquara/SP, n.12, p.103-11, 1998.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004a.

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

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

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

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

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

GINSBURG, J. et al (Coord.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética. Poesia*. Trad. De Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

KOWZAN, Tadeu. O signo no teatro. In: NUNES, Luiz Arthur (org). *O signo teatral: A semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.

ISSACHAROFF, Apud FACHIN, Lídia. O espaço da narrativa no teatro. *Revista Itinerários*. Araraquara/SP, n. 12, p.103-11, 1998, p. 72 – 73.

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

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

MAGALDI, Sábato. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 2004a.

_____. *Teatro da obsessão*: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004b.

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: _____. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003a. (Coleção Melhor Teatro).

_____. O abajur lilás. In: _____. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003b. (Coleção Melhor Teatro).

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues*: uma leitura psicanalítica. São Paulo: Siciliano, 1993.

MAZOTE, Maria Célia S. G. *O mito em senhora dos afogados*: intertextualidade e efeitos de sentidos. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

McFARLANE, James. O teatro intimista: de Maeterlinck a Strindberg. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 423 - 433.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MILLER, Arthur. A morte de um caixeiro-viajante. In: _____. *A morte de um caixeiro-viajante e outras 4 peças de Arthur Miller*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.169 – 268.

NUNES, Arthur. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v.1, p.13 - 25.

O'NEILL, Eugene. *Electra enlutada*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Dramaturgia*: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: Thomas Bonnici; Lúcia Osana Zolin, (org). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 93 -112.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (Dir). São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

_____. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens a procura de um autor. In: GUINSBURG, J. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antonio (Org). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (Dir). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986. 6.v. p.10 - 44.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

_____. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Cleone Augusto. O teatro clássico francês. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, p. 93 – 105. Jan-Mar, 1983.

RODRIGUES, Nelson. A falecida. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a. v.3. p.21 – 77.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de família. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b. v.2. p.27 - 86.

RODRIGUES, Nelson. A mulher sem pecado. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004c. v.1, p.27 - 81.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004d. p. 51 - 104. v.4.

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004e. v. 3, p.189 – 257.

_____. Senhora dos afogados. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004f. v. 2, p. 205-271.

_____. Sobre a atuação em Perdoa-me por me traíres. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004g. v.1, p.274.

_____. Teatro desagradável. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004h. v.1. p.273-278.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004i. p.27 - 81. v.1.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALOMÃO, Irã. *Nelson, feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

SANTOS JR, Lúcio Emílio do Espírito. Elementos metateatrais no teatro oswaldiano: A morta. Usina de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, ago 2005. Disponível em: <[HTTP://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto](http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto)>. Acesso em: 15 out. 2011.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p.70.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.