

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Antonio Lamenha Albuquerque da Silva

A LOUCURA E NELSON RODRIGUES: O teatro do desagradável

Recife
2018

ANTONIO LAMENHA ALBUQUERQUE DA SILVA

A LOUCURA E NELSON RODRIGUES: O teatro do desagradável

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito parcial necessário à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Brenda Carlos de Andrade

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586l Silva, Antonio Lamenha Albuquerque da
A loucura e Nelson Rodrigues: o teatro do desagradável / Antonio Lamenha Albuquerque da Silva. – Recife, 2018.
104 f.: il., fig.

Orientadora: Brenda Carlos de Andrade.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Nelson Rodrigues. 2. Loucura. 3. Dramaturgia brasileira. I. Andrade, Brenda Carlos de (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-81)

ANTÔNIO LAMENHA ALBUQUERQUE DA SILVA

**A LOUCURA E NELSON RODRIGUES: O TEATRO DO
DESAGRADÁVEL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 15/3/2018.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Ricardo Postal
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Renata Pimentel Teixeira
LETRAS - UFRPE

Recife
2018

AGRADECIMENTOS

A Brenda Carlos de Andrade, pela disposição em orientar este trabalho e pelas reuniões, debates e sugestões fundamentais em todo o processo de escrita.

A Renata Pimentel e Sherry Almeida, professoras que desempenharam papel central na minha formação literária e sempre me incentivaram na caminhada acadêmica, em diferentes momentos — a primeira durante a graduação, a segunda durante o Ensino Médio e a graduação.

A Paulo e Inge, pelas oportunidades profissionais e ensinamentos relativos à escrita que habitam os bastidores desta dissertação.

À família, grande, complexa: Dayse, Severino, Victor, Manuella, Bruno, Gabriela, Marylourdes, pelo amor e apoio irrestritos.

Às amigas e afetos de Pedro, Pedro, Bruno, Daniel, Eloi, Andresa, Gabriela, Gianni, Maysa, pela paciência e suporte diante dos obstáculos e dificuldades, pelo carinho e companheirismo diante da vida. E aos amigos integrantes do grupo Mestreta — Ágnes, Eduardo, Ilka, Joabe, Luiza, Priscilla —, por todos os desesperos, dúvidas, entusiasmos e alegrias acadêmicas compartilhadas nos últimos dois anos.

Ao corpo docente, funcionários e estudantes da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) com quem convivi durante a graduação, de 2011 a 2015, por todos os momentos de aprendizado e crescimento humano.

Aos professores da Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), aos companheiros da turma ingressa em 2016 e a todos os outros colegas com quem tive a sorte de cursar disciplinas, pelas diversas trocas e parcerias efetuadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo auxílio financeiro à pesquisa.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a representação da loucura no teatro de Nelson Rodrigues (1912–1980), escritor e jornalista brasileiro bastante influente e conhecido por suas abordagens polêmicas dos variados temas da vida humana em sua obra tanto dramática quanto narrativa. O recorte da obra rodriguiana que serve de objeto de estudo desta dissertação consiste nas peças, em ordem cronológica de publicação: *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *O anjo negro* e *Valsa nº 6* (1981). De início, desenvolve-se uma discussão acerca da literatura comparada e suas fronteiras, a fim de situar este estudo num campo específico do conhecimento, dialogando com autores como Carvalho (2011), Remak (2011) e Moretti (2000). O conceito de loucura e seus câmbios ao longo do tempo são perscrutados, tomando o fio condutor de Foucault (1972). Ainda sobre a loucura em si, dois elementos da obra de Nelson Rodrigues estão recorrentemente relacionados a ela: o olho e a casa. Discorre-se sobre esses dois itens, com auxílio de Bataille (2003), Bachelard (2003) e Sontag (1984), por exemplo. Em seguida, parte-se para a análise das peças de Nelson Rodrigues. Cada peça é analisada separadamente, no encalço da loucura, do olho e da casa. Por fim, elabora-se uma leitura comparativa entre o escritor sueco August Strindberg e Nelson Rodrigues, mais especificamente com as obras *O pai* (1970), do primeiro, e *A mulher sem pecado* (1981), do segundo; e busca-se também o vínculo de Nelson Rodrigues com o Modernismo brasileiro e com a literatura brasileira que trata do tema da loucura.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Loucura. Dramaturgia brasileira.

RESUMEN

Este trabajo busca investigar la representación de la locura en el teatro de Nelson Rodrigues (1912–1980), escritor y periodista brasileño bastante influyente y conocido por sus abordajes polémicos acerca de los variados temas de la vida humana en su obra tanto dramaturgica como narrativa. El recorte de la obra rodriguiana que sirve de objeto de estudio de esta disertación consiste en las siguientes obras teatrales, en orden cronológico de publicación: *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *O anjo negro* y *Valsa nº 6* (1981). De inicio, se desarrolla una discusión acerca de la literatura comparada y sus fronteras, a fin de ubicar este estudio en un área específico del conocimiento, dialogando con autores como Carvalhal (2011), Remak (2011) y Moretti (2000). El concepto de locura y sus cambios al largo del tiempo son recorridos, siguiendo el hilo conductor de Foucault (1972). Aún sobre la locura en sí, dos elementos de la obra de Nelson Rodrigues a menudo están relacionados a ella: el ojo y la casa. Se discurre sobre estos dos ítems, con el auxilio de Bataille (2003), Bachelard (2003) y Sontag (1984), por ejemplo. En seguida, se parte para el análisis de las obras teatrales de Nelson Rodrigues. Cada obra es analizada separadamente, en la huella de la locura, el ojo y la casa. Por fin, se elabora una lectura comparativa entre el escritor sueco August Strindberg (1849–1912) y Nelson Rodrigues, más específicamente con las obras teatrales *O pai* (1970), del primero, y *A mulher sem pecado* (1981), del segundo; y también se busca el vínculo de Nelson Rodrigues con el Modernismo brasileño y con la literatura brasileña que trata del tema de la locura.

Palabras clave: Nelson Rodrigues. Locura. Dramaturgia brasileña.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
1.1	POR QUE A LOUCURA.....	9
1.2	POR QUE LITERATURA COMPARADA.....	10
1.3	SABER É COMPARAR.....	13
1.4	OS INTUITOS.....	16
2	DESDOBRAMENTOS DA LOUCURA.....	18
2.1	ABERTURA DE UM CONCEITO.....	18
2.2	O OLHO E SUAS METÁFORAS.....	27
2.3	A LOUCURA MORA EM CASA.....	34
3	A LOUCURA EM FOCO: ANÁLISES GERAIS DAS PEÇAS DE NELSON RODRIGUES.....	37
3.1	TRAGÉDIAS.....	37
3.1.1	Os Três Planos: Vestido de Noiva.....	44
3.1.2	Álbum de família e as Reações ao Desejo: Maldito Nelson.....	48
3.1.3	O Mundo Privado de O anjo negro.....	59
3.2	DRAMAS.....	65
3.2.1	A Loucura de Olegário: o Ciúme Doentio.....	65
3.2.2	Memórias Póstumas de Sônia: o Monólogo Valsa nº 6.....	72
4	A MODERNIDADE RODRIGUIANA.....	79
4.1	NELSON RODRIGUES E O MUNDO: APROXIMAÇÕES COM AUGUST STRINDBERG.....	79
4.1.1	O Pai e A mulher sem pecado: uma Comparação.....	83
4.1.2	As Fases e as Fugas.....	89
4.2	NELSON RODRIGUES E O BRASIL.....	91
4.2.1	Terrenos Preparados.....	91
4.2.2	Nelson Rodrigues Entre Outros.....	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
	REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

O que é literatura comparada, o que não é literatura comparada.¹ Desde que me interessei por essa área de estudos, em meados de 2015, almejando uma vaga no mestrado em Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), acompanho as discussões a respeito das fronteiras da literatura comparada. Não se pode negar que, já nos seus primórdios, a contenda teve grande repercussão, mas isso não é nada inusitado — geralmente um campo do conhecimento ou ciência, para se consolidar como tal, precisa instaurar certas regras, como objeto e métodos a serem focados, por exemplo².

Na introdução ao segundo volume do teatro completo de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi menciona a declaração do autor na qual afirma que escreve peças “desagradáveis” (1981, p. 13). Pode-se sentir o “desagradável” da obra rodriguiana através da polêmica dos temas. O público lê/ouve frases tão horrendas, porém possíveis. Às vezes, prováveis, comuns. E também por aí habita a controvérsia rodriguiana, que, em certos momentos, parece seguir o ideal do personagem escritor de *As relações naturais*, de Qorpo Santo: “É preciso dizer-lhe o contrário do que penso!” (2012, p. 152). Essa descrição pode aclarar o porquê de a obra de Nelson Rodrigues em geral se inflar de conteúdo e crítica, mas não perder, com isso, seu teor estético. Os meios que usa o dramaturgo para expor ideias — mais sugerindo que argumentando, mais dizendo o contrário do que pensa, sendo mais irônico — escondem o conteúdo ou pelo menos o assentam junto aos outros elementos da obra de arte. E essa camuflagem temática serve para instigar o ir além do óbvio, aprofundar-se no texto.

Assim, nesta introdução, pretendo lançar duas justificativas: primeiro, do porquê explorar a temática da loucura na obra de Nelson Rodrigues; depois, da relação que se estabelece entre este trabalho e o campo da literatura comparada.

Quando necessário, ao longo desta dissertação, lançarei mão do texto teatral de Nelson Rodrigues, sabendo que “ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não abarca

¹ Esta celeuma só não me parece mais estanque e confusa, e até elitista em certos casos, que a tentativa de delimitar o que é literatura e o que não é literatura.

² Deve-se questionar também essa necessidade espúria de se legitimar a partir de bases de uma noção de ciência que é absolutamente avessa à natureza do artístico. Uma tendência que amarra o objeto e, por vezes, já nem o vemos se mexer. Como diria Jean-Paul Sartre: “a arte nunca esteve do lado dos puristas” (2004, p. 23).

todo o fenômeno compreendido com essa arte” (MAGALDI, 2008, p. 7 e 8) e que “o teatro pode ser lido. Mas esta leitura não é o que o constitui” (GUÉNOUN, 2003, p. 13). Em outras palavras, enfatizarei especificamente o texto dramático — um elemento constituinte do fenômeno teatral — e buscarei apoio apenas nesse âmbito, sem recorrer a possíveis legitimações interpretativas que poderiam oferecer uma representação.

1.1 POR QUE A LOUCURA

A inserção do tema loucura no cerne do projeto de mestrado baseou-se em duas experiências, uma de caráter pessoal, outra mais literária.

A primeira: quando eu tinha oito anos de idade, a loucura entrou na minha casa. Passei a incorporar nos meus pensamentos e sonhos de menino novos termos, *loucura*, *surto psicótico*, *crise*, *psicólogo*, *psiquiatra*, *alucinação*. Além da palavra proibida: *esquizofrenia*. Eu não podia, em hipótese alguma, comentar sobre o assunto com ninguém. Imperou a lei do silêncio. A tentativa de esconder do mundo aquilo que o mundo todo via. Calei por anos, ainda calo hoje. No entanto, nas cavilações sobre o que estudar no mestrado de Teoria da Literatura, não me saía da cabeça a vontade de abordar aquilo que sempre me perseguiu, aquilo que morava no quarto ao lado do meu, aquilo que me fez saltar para fora da infância. E até hoje vivo com a vontade de unir literatura e loucura nos estudos, escritos, trabalhos.

Meu primeiro encontro com Nelson Rodrigues se deu pelas crônicas, quando adolescente. A mescla de realidade crua com imaginação levemente floreada, até meio irônica, me fascinou. Adquiri um DVD do seriado de *A vida como ela é*. Ali se explorava e explodia o mundo que eu queria explorar e explodir, a casa. Também no teatro de Nelson Rodrigues a família burguesa carioca tem suas contradições e peculiaridades expostas. Nas crônicas e nas peças, aborda-se uma gama de temas que se associam à vida familiar, entre eles a loucura. Muitos textos não transpõem os portões da casa: ambientam-se ali, entre sala, cozinha e quartos. Direcionado pela frase do argentino Alberto Manguel: “os melhores guias são os caprichos do leitor — confiança no prazer e fé no acaso” (2000, p. 26), perscrutei a obra de Nelson Rodrigues sempre com um olho na página e o outro rodando em volta pela casa. Aprendi muito com a loucura, presente em diversas crônicas e peças — e, claro, nas cinco obras que compõem o objeto de estudo desta dissertação —,

daqueles personagens múltiplos, cheios de frases de efeito e atitudes ora monstruosas, ora extremamente sensíveis.

1.2 POR QUE LITERATURA COMPARADA

A própria mistura que eu efetuava internamente, na minha cabeça, de loucura dos livros e loucura de casa já me pedia, se quisesse de fato estudar esse tema, uma área de estudos multifacetada, um tanto aberta, que proporcionasse relativa liberdade de enfoque e escrita. A literatura comparada demonstra esses traços nos seus primórdios e, mais ainda, em sua expressão e prática nos séculos XX e XXI. Traz desde o início, deve-se assinalar, a capacidade de se reinventar como campo do conhecimento. Ao tratar da influência de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette na literatura comparada — que indiretamente promove uma reviravolta na área, colocando em jogo a intertextualidade e seus desdobramentos —, Anselmo Alós inicia seu artigo afirmando:

A literatura comparada, desde seu nascimento no final do século XIX, vem mostrando que a literatura não se produz enquanto objeto de estudo estanque, imanente e cristalizado, mas sim como constante diálogo entre textos e culturas, constituindo-se a literatura a partir de permanentes processos de retomadas, empréstimos e trocas (2006, p. 1).

Apesar do ímpeto de “cientificizar” a arte para que se obtenha um objeto aceitável pelo meio acadêmico, forte tendência no século XIX, a literatura comparada acabou por evidenciar as relações de diálogo entre textos, autores, culturas, países, áreas do conhecimento e expor a impossibilidade de rejeitá-las sem ônus.

Ainda no tocante à incursão da intertextualidade na literatura comparada, destaco o comentário de Tânia Carvalhal:

Se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, também lhe provocou um grande desafio: a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos (2006, p. 135).

Com a conformação do tema, esse desafio notado por Carvalhal perseguiu todo o meu processo de escolhas, associações e vinculações. Havia a necessidade de incluir alguma fundamentação teórica de dramaturgia — além da teoria da literatura já consolidada —, visto que meu objeto de estudo consiste no texto teatral rodriguiano. E o

objetivo de analisar a loucura em obras literárias também exigiu e exige o percurso por textos de áreas como psicologia e filosofia.

A ideia embasa-se em três pilares fundamentais: o tema (a loucura), a dramaturgia e a teoria da literatura, e não são tão comuns os estudos acadêmicos que procuram relacionar esses pontos, ainda que surjam pesquisas como *Entre o lirismo e o abismo – as representações da loucura em Raimundo Carrero*, realizada no mestrado em Teoria da Literatura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e *Sortilégios do avesso – Razão e loucura na literatura brasileira*, desenvolvida no doutorado em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). Esta última, vale ressaltar, constrói um interessante percurso da loucura através dos textos da literatura brasileira, partindo do Romantismo até chegar ao século XX. No entanto, por ter uma proposta bastante ousada e ampla, precisa escolher alguns enfoques, apartar outros, e por isso não inclui a obra de Nelson Rodrigues nem se volta à análise de textos dramáticos. Assim, diante da pouca quantidade de pesquisas investigando a loucura na obra literária — e menor ainda de pesquisas relacionando loucura e dramaturgia —, estabelecer esse elo me pareceu importante.

O conceito de literatura comparada adotado se aproxima do de Henry Remak (2011), mais afeito à tendência estadunidense da área, para quem:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença [...] Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (p. 189).

Enfatizo sobretudo a segunda parcela desse conceito, por conta da correlação entre obras literárias e conteúdos específicos de filosofia, psicologia, dramaturgia e teoria da literatura.

Ainda segundo Remak (2011), o papel da literatura comparada consiste em: “dar aos estudiosos, aos professores e estudantes, e, *last but not least*, aos leitores, uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo [...]” (p. 195). Isso ocorreria porque, em concordância com A. Owen Aldridge (2011), “literatura comparada pode ser considerada como o estudo de qualquer fenômeno literário [...] em conjunção com outra disciplina intelectual, ou mesmo com várias” (p. 272).

Carvalho (2006) resume bem o propósito das conceituações mais recentes de literatura comparada, destacando a de Remak:

Em suma [a literatura comparada] é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística (p. 74).

Nesse sentido, há a intenção de juntar, mesclar, experimentar valendo-me de diversas áreas do saber para além da literatura e da teoria da literatura. Quem sabe, colaborar com discussões para cada uma, mas sobretudo: pensar sobre a loucura, as cinco peças escolhidas de Nelson Rodrigues, o aporte da dramaturgia, da literatura comparada e outros campos, buscando elos, pontos de encontro ou de tensão.

Uma justificativa pouco convencional, mas bem interessante, da vinculação à literatura comparada se encontra no texto “Conjecturas sobre a literatura mundial”, de Franco Moretti. Suas palavras servem não só para o comparatista que precisa explicar por que maneja suas investigações de uma forma e não de outra, mas para qualquer pessoa que trabalhe com teoria, isto é, que manipule a realidade segundo certos conceitos ou manipule conceitos segundo certa realidade.

Se quisermos compreender o sistema em seu conjunto, teremos de aceitar perder alguma coisa. Sempre pagamos um preço pelo conhecimento teórico: a realidade é infinitamente rica; conceitos são abstratos, são pobres. Mas é precisamente essa “pobreza” que torna possível manejá-los, e portanto saber. Eis por que menos é na verdade mais (MORETTI, 2000, p. 176)

Menos é mais, mais é menos. Perder: talvez todo pesquisador precise se acostumar com isso. Essas perdas acadêmicas, contudo, não implicam necessariamente fracassos. Perde-se agora, ganha-se depois; perde-se aqui, ganha-se acolá. Moretti aponta, basicamente, a importância de uma humildade ou modéstia teórica que assuma que a realidade fora da academia é bem mais complexa e intrincada que quaisquer conceitos que se possam formular. Então, resta à teoria captar uma realidade, um recorte, uma amostra e trabalhar com o que tem, com o que pode ter.

Para finalizar, tratando do caso da literatura comparada, Moretti ainda comenta: “[...] a pessoa vira um comparatista por uma razão bem simples: *porque está convencida*

de que esse ponto de vista é melhor. Tem um poder explicativo maior, é conceitualmente mais elegante, evita aquela feia ‘unilateralidade e obtusidade’, o que for” (2000, p. 181, grifo do autor). Eis o segredo dos enfoques eleitos. Golpes podem se articular no sentido de instituir uma barreira, afirmar isso é literatura comparada, isso não é literatura comparada. Mas um estudioso se assegura de que determinado viés se adequa a seus objetivos e objeto, com o devido respaldo teórico, e isso basta.

1.3 SABER É COMPARAR

Em dado momento, decidi percorrer pontos centrais da obra do filósofo francês Michel Foucault, por ser expoente das reflexões sobre a loucura no Ocidente. Selecionei alguns textos que tratam especificamente do tema e outros que não. Li e debati em reunião suas ideias, com o objetivo de, adicionando outras fontes importantes, elaborar um ensaio sobre loucura e produção artística. (Em tempo: para fazer jus à diversidade da literatura comparada, também foram colocados em pauta textos de psicologia, poesia, prosa, dramaturgia, teoria do drama, teoria da literatura, além de outros de filosofia.)

Por coincidência ou não, ao analisar os capítulos iniciais de *As palavras e as coisas* (2000), me deparei com passagens que podem contribuir para as discussões a respeito da literatura comparada. Sem querer — mas sempre querendo —, dei de encontro com certas considerações sobre a comparação e o saber que não buscava *a priori*. Nesse sentido, os parágrafos a seguir se conectam com o que vinha desenvolvendo nos primeiros tópicos deste texto.

Difícil, talvez impossível, seria dissociar o conhecimento da comparação. Saber é comparar. Erigir fronteiras aí simplificaria e artificializaria processos que parecem coadunados, acoplados, enlaçados. Foucault, em seu empreendimento de elaborar uma “história da semelhança” (p. XX) ou da ordem do pensamento, expõe: compara-se desde o primeiro instante do saber; sabe-se desde o primeiro instante do comparar.³

O filósofo aponta quatro caminhos para o saber, todos fortemente ligados à comparação, como se dela fossem gradações ou estágios. São eles: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*. Não se trata de conceitos antagônicos ou excludentes; pelo

³ Essa ideia foucaultiana já remete a outra discussão bastante recorrente na literatura comparada: a especificidade do método, já que, à risca, compara-se em todas as vertentes da teoria da literatura. Qual seria então a propriedade única da literatura comparada que a diferenciaria das outras linhas de reflexão sobre a obra literária?

contrário, assemelham-se tanto que às vezes se confundem. Talvez só o vagaroso e emaranhado percurso de aprofundamento — ou, para ser mais exato, distanciamento —, da *convenientia* até a *simpatia*, possa auxiliar numa diferenciação. Esta, porém, não parece ser uma prioridade de Foucault, dando espaço para certo caos. Há desordem no estudo da ordem.

De acordo com o autor, a *convenientia* ocorreria a partir das “coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra” (2000, p. 24). A palavra-chave, aqui, é *vizinhança*. Nessa forma de comparação, os elementos vivenciam uma proximidade que instiga a correlação. Para exemplificar, podem-se assinalar as associações entre corpo e alma, ser humano e animais, vida terrestre e vida marítima. Partes vizinhas, equivalentes, que atuam de igual para igual.

A respeito da *aemulatio*, Foucault afirma:

A segunda forma da similitude é a *aemulatio*: uma espécie de conveniência, mas que fosse liberada da lei do lugar e atuasse, imóvel, na distância. Um pouco como se a conveniência espacial tivesse sido rompida, e os elos da cadeia, desatados, reproduzissem seus círculos longe uns dos outros, segundo uma semelhança sem contato. Há na emulação algo do reflexo e do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem. (p. 25)

Começa, então, o distanciamento. A palavra-chave desta vez parece ser *paralelismo*. Os itens da similitude já não se encontram em contato, mas há uma correspondência marcante e visível, um certo confronto com o respectivo duplo. Um exemplo seria a sobreposição refletiva da vida terrestre na celeste ou de um agrupamento de formigas numa comunidade humana.

Já no caso da *analogia*, as obviedades comparativas turvam-se, a distância aumenta consideravelmente, as associações ganham complexidade. Segundo Foucault, esse terceiro conceito resultaria do acoplamento dos dois primeiros, adquirindo características de ambos. Para ilustrar, vale trazer exemplificação do próprio autor, que indica o ser humano como o ponto impregnado de analogias, privilegiado pela pletora de associações que se podem estabelecer a partir dele:

ele está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades. Erguido entre as faces do mundo, tem relação com o firmamento (seu rosto está para seu corpo como a face do céu está para o éter; seu pulso bate-lhe nas veias como os astros circulam segundo suas vias próprias; as sete aberturas formam no seu rosto o que são os sete planetas do céu); todas essas relações, porém, ele as desloca e as reencontramos, similares, na analogia do animal humano com a terra que habita: sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga

é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas. O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal (2000, p. 30).

O quarto e último caminho do saber assinalado por Foucault, a *simpatia*, é definido da seguinte maneira:

A *simpatia* é uma instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade — de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A *simpatia* transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal suspensos por *simpatia* à atração de um único ímã (2000, p. 31 e 32).

A *simpatia* teria o poder, assim, de igualar, homogeneizar, comparar a tal ponto que se chega a uma coisa só. O que não permitiria essa unificação das coisas é seu contraponto, a *antipatia*. “A identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem contudo se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da *simpatia* e da *antipatia* que o garante” (2000, p. 34).

Nesse sentido, as duplicações, os reflexos, os encadeamentos e assinalações promovem as comparações que geram o saber (FOUCAULT, 2000). O seguinte trecho resume bem os caminhos do saber expostos até aqui:

A soberania do par *simpatia* — *antipatia*, o movimento e a dispersão que ele prescreve dão lugar a todas as formas da semelhança. Assim se encontram retomadas e explicadas as três primeiras similitudes. Todo o volume do mundo, todas as vizinhanças da conveniência, todos os ecos da emulação, todos os encadeamentos da analogia são suportados, mantidos e duplicados por esse espaço da *simpatia* e da *antipatia* que não cessa de aproximar as coisas e de mantê-las a distância. Através desse jogo, o mundo permanece idêntico; as semelhanças continuam a ser o que são e a se assemelharem. O mesmo persiste o mesmo, trancafiado sobre si (p. 34 e 35).

Assumindo que toda vertente da teoria da literatura se utiliza da comparação, a literatura comparada no mínimo a exalta e a eleva a níveis extremos. Parte-se dela, chega-se a um resultado que depende dela. A literatura comparada seria, então, um elogio da comparação.

Ainda um comentário: na Antiga Retórica, há uma etapa da produção de discursos que se pode relacionar tanto com a produção ficcional quanto com o percurso de investigação executado da teoria da literatura. Trata-se da *inventio*. Quebrando a provável expectativa do que se imagina num primeiro contato com a palavra, ela não se traduz por *invenção*, mas, sim, segundo aponta Roland Barthes (2008), por *descoberta*. Liga-se mais ao ato de *extrair* do que ao de *criar*. Os caminhos da descoberta não dispensam certa dose de criatividade — e, como aponta Foucault, “Sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas [...] a semelhança se situa do lado da imaginação ou, mais exatamente, ela só aparece em virtude da imaginação, e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se nela” (2000, p. 95) —, mas a *inventio* enfoca a perspicácia da percepção de mundo. O material está dado, talvez escondido, talvez tão próximo a ponto de confundir, e é preciso captá-lo, identificá-lo, descobri-lo. Às vezes reorganizá-lo, montá-lo, dar-lhe um formato e uma significação.

Sempre é uma boa opção para os estudos de literatura comparada e teoria da literatura em geral: criar caminhos criativos e perspicazes para as descobertas.

1.4 OS INTUITOS

Este trabalho se expande nos próximos três capítulos, intitulados: “Desdobramentos da loucura”, “A loucura em foco: análises gerais das peças de Nelson Rodrigues” e “A modernidade rodriguiana”.

O capítulo “Desdobramentos da loucura” subdivide-se nas seções “Abertura de um conceito”, “O olho e suas metáforas” e “A loucura mora em casa”. Na primeira, analisarei a multiplicidade da concepção de loucura, suas modificações e os acoplamentos sofridos ao longo do tempo, seguindo o fio condutor de Michel Foucault e invocando outros autores quando necessário. Na segunda, produzirei breves comentários, histórias e análises concernentes ao olho e explorarei os vínculos da visão com a loucura, lançando mão de referências diversas, incluindo aí laços com o dramaturgo Nelson Rodrigues. No terceiro e último item, tentarei desvendar a casa, cenário principal das peças rodriguianas, no enalço de suas significações, tanto as mais usuais quanto as que podem ser estabelecidas com a loucura.

“A loucura em foco: análises gerais das peças de Nelson Rodrigues” possui duas seções que se fragmentam: a primeira (“Tragédias”) divide-se em três (“Os três planos: *Vestido de noiva*”, “*Álbum de família* e as reações ao desejo: maldito Nelson” e “O mundo privado de *O anjo negro*”); a segunda (“Dramas”) divide-se em duas (“A loucura de Olegário, o ciúme doentio: *A mulher sem pecado*” e “Memórias póstumas de Sônia: o monólogo *Valsa nº 6*”), nas quais serão analisadas as cinco peças que compõem o *corpus* central deste trabalho, numa tentativa de ressaltar a temática da loucura — desviando-se quando pertinente — na leitura do texto.

Em “A modernidade rodriguiana”, dividido nas seções “Nelson Rodrigues e o mundo” e “Nelson Rodrigues e o Brasil”, tratarei dos vínculos de Nelson Rodrigues com a modernidade, tanto mundial — num possível diálogo com a dramaturgia moderna estrangeira, mais especificamente com o escritor sueco August Strindberg — quanto brasileira — no seu tom transgressor e moderno investido na dramaturgia, levando ao chão diversas barreiras que impediam o desenvolvimento do teatro no país. Trazendo sempre a relação com a loucura, que também tangencia essas questões na trajetória de Nelson Rodrigues, a intenção seria evidenciar as vinculações que podem ser estabelecidas entre a obra dramática rodriguiana e diversas instâncias e autores da modernidade nacional e de fora, já que ela condensa tendências teoricamente opostas (como traços naturalistas e expressionistas) e, no Brasil, chegou para completar e fechar com força a instauração do movimento modernista na expressão artística em que ele se mostrava apenas timidamente: o teatro.

2 DESDOBRAMENTOS DA LOUCURA

2.1 ABERTURA DE UM CONCEITO

Al fin y al cabo todas las instituciones se parecen (Marcos Rosenzvaig)⁴

Pessoas ordinárias, mulheres caducas, velhas senis ou enfermas, velhas infantis, pessoas epiléticas, mulheres senis, inocentes malformados e disformes, moças incorrigíveis em correção, debochados, filhos ingratos, pais dissipadores, prostitutas, insanos, libertinos, dilapidadores da estrutura familiar, blasfemadores, profanos, ímpios, suicidas fracassados, desesperados, seres de súbito furor, desordeiros, feiticeiros, astrólogos, alquimistas, escravos do desejo, doentes venéreos, devassos: rótulos que, em algum momento da história da humanidade, juntaram-se numa coisa só (FOUCAULT, 1972).

Foram juntados, para ser mais exato. No intuito de organizar o que ainda não entendia — ou organizar do jeito que bem entendia —, a humanidade ultrapassou a Idade Média e o Renascimento e atingiu a Idade Moderna manipulando os rótulos acima citados e outros mais. Formava-se, então, o grupo dos diferentes, irregulares, estranhos. O grupo do dissenso. E, por mais diferentes que eles fossem entre si, unia-os o fato de não serem iguais aos “normais”⁵ ou não serem exatamente “normais”. Unia-os o fato de todos eles apresentarem, em quantidades diversas, alguma dose de disparate.

O termo *organizar* também pode ser expandido em outros mais precisos. A organização que a humanidade busca(va) se manifestava no ímpeto de deter uma desordem, vigiar um descontrole, confinar aquilo que corria as ruas. Impera a lógica da exclusão.

Na obra *História da loucura* (1972), Michel Foucault reconstitui a trajetória desse conceito, partindo da Idade Média até chegar à Idade Moderna, e mostra as elucubrações que cada época elaborou para dar conta dele. Destacarei, de agora em diante, algumas dessas elucubrações, que expõem a vastidão do conceito de loucura e as contribuições que os períodos históricos lhe propuseram.

⁴ “No final das contas todas as instituições se parecem” (tradução minha).

⁵ A palavra *normal*, aqui, não se impregna de juízo de valor. Isto é, refiro-me ao que *segue a norma*, não sendo necessariamente melhor ou mais avançado que a *anormalidade*. Cada época institui suas normalidades, e o que diverge disso sofre os preconceitos e punições que as mentes normais julgam pertinentes.

De acordo com Foucault (1972), a Europa, na Idade Média, vive com toda intensidade os estragos causados pela expansão da lepra. Uma das soluções de contenção da doença foi o confinamento. Os leprosos, abrigados em um espaço de proteção — um espaço que os protege, um espaço que protege os outros deles —, não espalhariam seu mal pelas cidades. Instaura-se, assim, uma cultura do internamento.

Em seguida, é a vez das doenças venéreas. “Nasceu uma nova lepra, que toma o lugar da primeira. Aliás não sem dificuldades, ou mesmo conflitos, pois os próprios leprosos sentem medo” (FOUCAULT, 1972, p. 11). Alguns enfermos são mais enfermos que outros. O perigo ou a simples hipótese de contágio consiste, sem dúvida, em uma das justificativas mais aceitas para o isolamento. E, após o foco da cultura do internamento se voltar para as doenças venéreas, começam a dominar esse espaço os enfermos que carregam alguma das variadas formas da loucura. Ao pesquisar o histórico dos antigos leprosários pela Europa, Foucault encontra dois casos marcantes na Alemanha: “Em Stuttgart, o relatório de um magistrado indica em 1589 que há já 50 anos não há mais leprosos na casa que lhes é destinada. Em Lipplingen, o leprosário é logo povoado por incuráveis e loucos” (1972, p. 9).

É bem verdade que o isolamento para a loucura já habitava o imaginário medieval, sob a forma da Nau dos Loucos, uma embarcação na qual se trancafiavam os tidos como desatinados e os entregavam ao caminho das águas. A respeito desses sanatórios em alto-mar, Foucault comenta que

eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escoraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos (1972, p. 13).

A medida tomada consistia, então, em retirar o louco do convívio social ou, mais especificamente, dos limites da cidade. O intuito parece ser o de desviar-se da mistura ou o do contágio e da necessidade de lidar com as consequências do desatino. Segundo o filósofo francês, “confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que ele irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida” (1972, p. 16). A navegação, que poderia representar uma libertação — ainda mais em tempos em que a água era o caminho primordial de passagem e conexão geográfica entre os povos, entre um mundo e outro —, aqui indica um aprisionamento ou um desterro, a impossibilidade de seguir presente em terra.

A Nau dos Loucos confere, então, um caráter errante para a loucura, o destino de vagar sem saber para onde. O destino de vagar sem destino: “a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca (1972, p. 16). A água, as suas ondulações, as movimentações inconstantes, a indeterminação do futuro de quem por ela viaja, o misto de ferocidade e calma que o alto-mar abriga se interligarão fortemente com o conceito de loucura. Para Foucault, o passageiro da Nau dos Loucos:

é um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer (1972, p. 16 e 17)

O prisioneiro da passagem ou da mais livre das estradas, no entanto, desembarcará. O destino literalmente errante passará a ser apenas metaforicamente errante. No período da Renascença, segundo Foucault, o fenômeno do “internamento é uma sequência do embarque”, e o local de parada torna-se definitivo: “não existe mais a barca, porém o hospital” (1972, p. 49).⁶

A Renascença modifica não só o itinerário da loucura no mundo, mas também todo o seu arcabouço conceitual. O modo de apreciação renascentista da loucura se distancia do modo medieval, e isso ocorre sobretudo pelas alterações que se efetuam no entendimento do par loucura e — seu suposto oposto — razão.

Se a Idade Média situou a loucura entre os vícios, como o “já-está-aí da morte” ou “uma continuação rigorosa da lepra [já que] o ritual de exclusão do leproso mostrava que ele era, vivo, a própria presença da morte” (FOUCAULT, 1972, p. 21), a Renascença buscará o seu lugar no saber.

Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias — e por isso mesmo mais inquietantes —, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (1972, p. 26)

⁶ Nelson Rodrigues, por três vezes, passou por experiências de internamento em sanatórios do Estado do Rio de Janeiro, devido à luta contra a tuberculose. Nessas passagens, conviveu com o isolamento e a loucura de perto. Possivelmente sua primeira prática teatral se deu ali: para se distrair junto com os outros internos, certa vez escreveu uma peça curta para ser encenada entre eles. Embora a recepção tivesse sido animadora, a atividade precisou ser interrompida e eliminada de pauta por conta dos acessos de riso e tosse que alguns pacientes sofreram (CASTRO, 1992).

A loucura, assim, expunha formas alternativas de conhecimento, nas quais o mistério e o atrevimento, a ousadia no exercício de reflexão, ganham apreço. Teria olhos para o saber invisível. A sobriedade do homem racional não desvendaria certas incógnitas, não atingiria cercos impenetráveis do saber que o louco poderia decifrar ou no mínimo não ter receio de esgueirar e transpor. Daí Foucault propõe questões interessantes:

Privilégio absoluto da loucura: ela reina sobre tudo o que há de mau no homem. Mas não reina também, indiretamente, sobre todo o bem que ele possa fazer? Sobre a ambição que faz os sábios políticos, sobre a avareza que faz crescer as riquezas, sobre a indiscreta curiosidade que anima os filósofos e cientistas? (1972, p. 28)

Essa “indiscreta curiosidade” seria, portanto, o ponto-chave do entendimento de que “a loucura fascina porque é um saber (1972, p. 26)”. Se ela conduz a maldade, também lança seu desembaraço para feitos tidos como louváveis, coordena os pecados que dão bons frutos, talvez por isso perdoáveis.

A centralidade que o homem ganha nas formulações de pensamento dessa época leva a loucura — em sua marginalidade — junto consigo. A imagem de si, então, considera, em seus contornos, o desatino, e o homem passa a ser perscrutado, às escondidas, pelo fantasma da loucura, com tudo o que carrega de mau e de bom, sendo projetada à sua imagem e vaga semelhança:

Nesta adesão imaginária a si mesmo, o homem faz surgir sua loucura como uma miragem. O símbolo da loucura será doravante este espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir (1972, p. 26).

Nesse contexto, Foucault aponta dois movimentos fundamentais na concepção de loucura no Renascimento que dizem respeito à sua relação com a razão. A primeira, ele a resume da seguinte maneira: “A loucura torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória (1972, p. 35)”. E a segunda:

A loucura torna-se uma das próprias formas da razão. Aquela integra-se nesta, constituindo seja uma de suas forças secretas, seja um dos momentos de sua manifestação, seja uma forma paradoxal na qual pode tomar consciência de si mesma. De todos os modos, a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão. (1972, p. 39)

No entanto, esse entrelaçamento, que parece sugerir um tratamento flexível e criativo para ambos os conceitos, serve prioritariamente à razão e aos interesses de seus

defensores. Isso porque a loucura, ainda que aponte a fraqueza da sobriedade da razão, também aponta o êxito desta: “A loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão; através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa. A loucura é, para a razão, sua força viva e secreta” (FOUCAULT, 1972, p. 41).

Com isso, o terreno estará preparado para assentar o império que a razão forma no Classicismo. A loucura sábia se afasta, assim, da loucura louca, que reforça a razão: “Ao se acusar, ela diz, contra a própria vontade, a Verdade” (1972, p. 47). O racionalismo de René Descartes instaura a primazia da razão, e a loucura se mostra como um caminho torto a ser tomado. A verdade autoevidente não abre espaço para a dúvida, que se configura como uma manifestação insana do pensamento. A hegemonia da razão e da limpidez da verdade no ideário cartesiano impede a abertura para a loucura. Se a intenção é alcançar a verdade através do ato de pensar, não se pode nunca atrever-se a engatar um desvio pela sanidade: “Não é a permanência de uma verdade que garante o pensamento contra a loucura, assim como ela lhe permitiria desligar-se de um erro ou emergir de um sonho; é uma impossibilidade de ser louco” (FOUCAULT, 1972, p. 53). Daí se chega à conclusão de que “a loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento” (1972, p. 53). É um caminho que perturba ou obstrui o alcance da verdade pela razão.

No mundo classicista, duas características do trato com a loucura se manifestam: o fato de ser tomada como caso de polícia (e não ainda como caso da medicina) e o de a história da loucura se misturar com a história da miséria — o que se denuncia na forma de ocupação dos hospitais gerais, antigos leprosários.

Esses dois traços interligam-se totalmente. Grande parte do público a ser internado nos hospitais gerais consiste nos “loucos em estado de vagabundagem” (1972, p. 14), e, além disso, “de saída, um fato é evidente: o Hospital Geral não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa” (1972, p. 57). A função primordial desse espaço, nesse sentido, constitui-se da repressão e do isolamento de pessoas inconvenientes à sociedade ou ao andamento da vida da cidade, os a-sociais. E assusta constatar que esse projeto de banimento teve respaldo em todos os setores detentores de influência e prestígio: o poder real, a burguesia, a igreja:

O Classicismo inventou o internamento, um pouco como a Idade Média a segregação dos leprosos; o vazio deixado por estes foi ocupado por novas personagens no mundo europeu: são os “internos”. O leprosário tinha um sentido apenas médico; muitas outras funções representaram seu papel nesse gesto de banimento que abria espaços malditos. O gesto que aprisiona não é mais simples:

também ele tem significações políticas, sociais, religiosas, econômicas, morais. (FOUCAULT, 1972, p. 61)

Estado, família, igreja, as instituições se parecem, conforme se coloca na epígrafe deste capítulo, e apresentam pautas conjuntas — a loucura e a pobreza são, aqui, seus alvos. Essas implicações nas instâncias políticas, sociais, econômicas, etc. se davam, sobretudo, pela mistura que se empreendia entre loucura e pobreza. Internava-se “o pobre, o miserável, o homem que não pode responder por sua própria existência” (1972, p. 64). Se o louco não responde pelos seus atos, o pobre não responde pela sua existência, e daí se assemelham os mecanismos de repressão e isolamento. O pobre e o louco ainda se juntam num ponto fundamental: o impedimento para o trabalho, tão caro a uma Europa em desenvolvimento. Conforme comenta Foucault:

O internamento, esse fato maciço cujos indícios são encontrados em toda a Europa do século XVII, é assunto de "polícia". Polícia, no sentido preciso que a era clássica atribui a esse termo, isto é, conjunto das medidas que tornam o trabalho ao mesmo tempo possível e necessário para todos aqueles que não poderiam viver sem ele (1972, p. 72).

Pobreza, vagabundagem, ociosidade e loucura mesclam-se, e insurgem as contrapartidas que levam ou impõem as pessoas assim rotuladas ao trabalho. No trecho seguinte, Foucault resume o envolvimento entre loucura e trabalho, suas mudanças no séculos XVII e XVIII, e ainda contrapõe as percepções renascentista e classicista do tema:

O fato de os loucos terem sido envolvidos na grande proscrição da ociosidade não é indiferente. Desde o começo eles terão seu lugar ao lado dos pobres, bons ou maus, e dos ociosos, voluntários ou não. Como estes, serão submetidos às regras do trabalho obrigatório; e mais de uma vez aconteceu de retirarem eles sua singular figura dessa coação uniforme. Nos ateliês em que eram confundidos com os outros, distinguiram-se por si sós através de sua incapacidade para o trabalho e incapacidade de seguir os ritmos da vida coletiva. A necessidade de conferir aos alienados um regime especial, descoberta no século XVIII, e a grande crise da internação que precede de pouco à Revolução estão ligadas à experiência da loucura que se pôde ter com a obrigação geral do trabalho. Não se esperou o século XVII para "fechar" os loucos, mas foi nessa época que se começou a "interná-los", misturando-os a toda uma população com a qual se lhes reconhecia algum parentesco. Até a Renascença, a sensibilidade à loucura estava ligada à presença de transcendências imaginárias. A partir da era clássica e pela primeira vez, a loucura é percebida através de uma condenação ética da ociosidade e numa imanência social garantida pela comunidade de trabalho (1972, p. 83).

Também é importante assinalar o elo entre loucura e culpa, uma herança dos tempos classicistas, impregnada no conceito até os dias atuais:

A loucura começa a avizinhar-se com o pecado, e é talvez aí que se estabelecerá, por séculos, esse parentesco entre o desatino e a culpabilidade que o alienado experimenta hoje, como sendo um destino, e que o médico descobre como

verdade da natureza. Nesse espaço factício criado inteiramente em pleno século XVII constituíram-se alianças obscuras que cento e tantos anos de psiquiatria dita "positiva" não conseguiram romper, alianças que se estabeleceram pela primeira vez, bem recentemente, na época do racionalismo (1972, p. 99).

A história da loucura conta o trajeto de como ela foi, ao longo do tempo, dominada. Por mais que a Psicologia e a ciência a partir do século XVIII viessem trazer um novo olhar, tratando-a como doença mental e buscando métodos próprios de tratamento, surgem novas formas de dominação — aliás, como bem ressalta Foucault, herdamos as relações e ideias, ainda que em segredo. A estrutura semijurídica do Classicismo ganha uma cobertura médica na modernidade, e o positivismo chega com sua predisposição classificatória. A loucura, sendo considerada o avesso da razão, precisava ser racionalizada.

Doenças mentais, doenças do espírito, doenças do sentimento, doenças que perturbam o juízo, doenças que perturbam a razão. O pensamento médico do século XVIII parece ter entrado em um labirinto. Para sair, é necessário classificar, agrupar sintomas e características semelhantes, apontar caminhos. Porém, a tão almejada objetividade do estudioso positivista comete seus deslizos ao se deparar com a humanidade em sua forma não objetiva. Segundo Foucault,

Procuravam-se as formas mórbidas da loucura, encontrou-se apenas as deformações da vida moral. Neste percurso, é a própria noção de doença que se alterou, passando de uma significação patológica para um valor puramente crítico. A atividade racional, que repartia os signos da loucura, transformou-se secretamente numa consciência razoável que os enumera e denuncia (p. 218 e 219).

Nos títulos de algumas das classificações, com que inicio o parágrafo anterior, já se observa a crítica em que se cai. Emerge a carga de culpa que se coloca no doente, enviesando-se para o lado da moralidade, e a classificação toma aspectos de denúncia e acusação. Mas um ponto é importante destacar: vai se formando aí o par médico-paciente, em que o primeiro volta-se para o segundo para tentar entendê-lo, embora de modo puramente cientificado e objetivista. Nesse mínimo ingresso no mundo da loucura, há uma busca por um saber.

Essa ligação com a moral é de suma importância para vislumbrar a loucura e seu internamento nos hospitais psiquiátricos, que toma grande vulto na modernidade e se estende até o final do século XX como tendência. Além disso, surge o medo em torno da doença no século XVIII, devido à crença — ou percepção — de que a loucura aumenta,

tanto no número de internamentos quanto no de loucos que não são internados. Por mais que uma roupagem médica estivesse ligada agora às formas de se lidar com a loucura, esse medo se envolve nas relações e as mantém quase as mesmas. Há a vontade de separar o louco e o correccionário, criando-se um espaço próprio, porém semelhante. A loucura segue no lugar do estranho ou do estrangeiro, com sua carga móvel, a ser isolada do todo normal da sociedade.

O que Foucault aponta como mudança é a visão que se tinha da loucura, que se inverte se comparada à da era clássica. Segundo o autor, o positivismo:

admitirá desde logo, como evidência objetiva, que a verdade da loucura é a razão do homem, o que inverte inteiramente a concepção clássica, para a qual a experiência do desatino na loucura contesta tudo o que pode haver de verdade no homem. Doravante, todo domínio objetivo sobre a loucura, todo conhecimento, toda verdade formulada sobre ela será a própria razão, a razão recoberta e triunfante, o desenlace da alienação (p. 518).

Abandona-se a camada de enigmático, libertador ou misterioso na loucura para transformá-la em objeto de estudo e nada mais que isso. Não apresenta sua face crítica, contestadora, indicadora de dúvidas, e passa a estar dominada pela razão e pelo método que a dissecará, ou pelo menos tentará, para se atingir o fim que se almeja: a cura.

Os empreendimentos positivistas mostram alguns vieses marcantes. Há uma abertura de linguagem com a loucura, não ainda escutando-a com atenção, mas falando com ela. Foucault menciona diversos relatos de psiquiatras de relevo, como Phillippe Pinel e William Tuke, que contam as suas interações entre médico e paciente, desenrolando-se ali “tratamentos” para contenções de delírios e até interrupções quase milagrosas da insanidade. De acordo com o autor, “As lendas de Pinel e Tuke transmitem valores míticos que a psiquiatria do século XIX aceitará como evidências naturais” (p. 524), já que suas experiências particulares foram cientificadas, tomadas como verdade e generalizadas para se forjar um conhecimento. Além disso, Foucault ainda expõe um ponto de mudança trazido nesses relatos médicos, o uso do medo. Se antes ela causava medo, “Agora, a loucura não mais deverá, não mais poderá causar medo; ela terá medo, sem recurso nem retorno, inteiramente entregue, com isso, à pedagogia do bom senso, da verdade e da moral” (p. 526). Esse medo gerado se origina na figura do médico, pois ele percebe o poder que detém sobre a pessoa louca. Um suposto poder de cura (porém no qual acreditavam piamente) e o real poder de liberdade. Com o seu aval em forma de diagnóstico favorável, as portas do hospital se abriam. Foucault intitula esses ocorridos de “a apoteose da personagem do médico” (p. 547), por carregar e perceber todo esse

comando.

Os médicos inflados pelo positivismo falam com o louco, mas não o escutam. Não se debruçam sobre as palavras da insanidade para investigá-las, esmiuçá-las e buscar daí alternativas para uma possível cura, como empreendeu Freud. Em *História da loucura na Idade Clássica*, percebe-se uma relação conturbada entre Foucault e as teorias de Freud. Por mais que o estudioso francês mencione o austríaco e considere-o em seus escritos, não credita a ele nenhuma revolução ou virada no que concerne ao pensamento sobre a loucura. Pelo contrário: é como se Freud tivesse caído nas armadilhas do cientificismo, e Foucault não perdoa. Isso outros teóricos também apontam. Quando se enfocam os preconceitos e as generalizações apressadas de Freud, rotulam-no como um típico homem da ciência do seu tempo. Derrida, por exemplo, tenta ir no encalço do que há de Freud em Foucault, no texto “Fazer justiça a Freud” (1994), lançando sua defesa ao psicanalista e, ao mesmo tempo, entendendo as renúncias de Foucault. Mas destacarei aqui um ponto que pelo menos soa como uma importante abertura. A linguagem do outro é fundamental nos escritos de Freud. Desde as suas cavilações de distúrbios mais leves e até comuns, como em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (2006), até o estudo de situações mais complexas, como no texto sobre o caso Schreber, a palavra do outro guia as práticas e interpretações. No primeiro exemplo, Freud comenta diversos problemas corriqueiros de pacientes, dos quais ele conseguiu, por meio de investigações interpretativas e associações, atingir a causa inconsciente. Já no segundo, Freud analisa a paranoia de Daniel Paul Schreber, não baseado em sua fala, mas em seu livro *Memórias de um doente dos nervos* (1984), que serve de material para a apreciação do psicanalista. Esses exemplos mostram a abertura para a palavra do outro, seja falada, seja escrita, considerando-a a fim de estudá-la e acessar os conteúdos inconscientes que se alojam por trás dela.

Não se pretende, neste trabalho, tachar uma definição de loucura na obra de Nelson Rodrigues ou desenvolver análises psicológicas de seus personagens, mas, sim, discorrer acerca da representação da loucura nas cinco peças escolhidas e demonstrar o papel central que ela possui na obra rodriguiana como um todo. Além da loucura em si e dos desdobramentos desse vocábulo múltiplo, também se enlaçam, nas obras de Nelson Rodrigues, outras manifestações do desvario, para utilizar o termo foucaultiano — crimes, libertinagem, incesto, enfim, toda a sorte de práticas que, em variadas épocas e ainda hoje, foram e são aproximadas da loucura em alguma instância. O teatro do desagradável se relaciona, direta ou indiretamente, com o desvario.

2.2 O OLHO E SUAS METÁFORAS

Antes de principiar o verbo, a imagem. Antes de articular o balbucio, a mirada turva. Os olhares e as coisas estabelecem um contato incompatível e permeado pela perplexidade.

No útero, percebemos luz e escuridão, vultos. Quando nascemos, não dispomos mais do que uma visão embaçada, apenas o grau necessário para captar os traços essenciais do mundo, essa vida gigante e desconhecida que nos circunda. Aos poucos aumentamos a distância do nosso olhar, desenvolvemos a capacidade de focar, rastrear, seguir, além da de fixar os olhos. Em seguida, aprendemos a distinguir as cores e estabilizamos o sentido que supostamente carregaremos durante toda a nossa existência.

Não à toa que a visão é o último dos nossos cinco sentidos a ser aprimorado. Precisa de tempo para se organizar no espaço do glóbulo. Pode ser o último a se aperfeiçoar, porém, em grande parte do nosso encontro com o mundo, será o primeiro a ser intimado a entrar em ação.

Iniciamos o dia ao abrir os olhos. Podemos seguir dormindo acordados, no modo automático acionado, sem perceber nada que acontece a um palmo de distância do rosto, mas a abertura diária dos olhos significa um retorno. Também quando piscamos, o movimento das pálpebras levemente instaura uma ausência para logo nos impor o regresso à visibilidade. Abrir os olhos ainda pode sugerir a necessidade de proteção, o alerta, a cautela. Quando temos que tomar cuidado com algum perigo, a primeira medida de segurança é abrir os olhos. Ou, em muitos reflexos, os fechamos. Dizem que o amor é cego e que o ódio nos turva a visão.

Se as enfermidades, incluindo aí a loucura, servem de metáfora para os problemas da sociedade — prática linguística que Susan Sontag condena em seu livro *A doença como metáfora* (1982), focalizando sua argumentação na tuberculose e no câncer —, o olhar, suas multiplicidades e mutações servem de metáfora para a loucura. É o que se pode perceber nas peças de Nelson Rodrigues e em outras obras da literatura, por isso este enfoque no olho e seus desdobramentos.

O escritor e filósofo francês Georges Bataille escreveu a *História do olho* (2003), uma autobiografia pornográfica que explora esse órgão em suas variadas manifestações: globular, anal, testicular ou ainda do controle, da consciência. Entremeada de loucura, sexo delirante e teor blasfemo, a trama traz reflexões instigantes sobre o olho, pertinentes a este trabalho.

Bataille tece um importante comentário sobre a castração do olho, que modifica a visão do ser humano perante o mundo. A castração ocular nos cegaria de toda vileza e maldade, exteriores e interiores, e só assim enxergaríamos honestidade nos acontecimentos, tornando-nos, assim, pessoas de bem.

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os "prazeres da carne", na condição de que sejam insossos (2003, p. 58)

As repressões do desejo ocular poderiam conferir, assim, a vivência da honestidade. Aqui, será visto que, nas obras de Nelson Rodrigues, há olhares tanto castrados quanto não castrados.

Entre as várias ambiguidades do olho que Bataille apresenta em sua história, destaca-se a dupla carga de sedução e horror que esse órgão sustenta, que nos atrai e afasta: "a respeito do olho parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror" (p. 99). Também como será percebido nas peças de Nelson Rodrigues, sedução e horror vão se mesclar nas múltiplas atribuições do olho.

O romance *El huésped*, da escritora mexicana Guadalupe Nettel, conta a história de uma menina chamada Ana que sente, ininterruptamente, a presença dentro de si de um ente ou uma força que pode dominá-la a qualquer momento. Denominada La Cosa, parece uma irmã siamesa que a acompanha, está ali ligada a seu corpo, não a abandona.

Quando menos esperava, La Cosa, esse duplo, passa a comandar a pequena Ana — nome sabiamente escolhido, pois lido de trás pra frente dá o mesmo resultado. La Cosa é Ana e não é Ana. É o fantasma que pode tomar as rédeas daquela vida a qualquer momento.

Nos momentos em que La Cosa entra em cena, Ana perde o controle de si mesma e, mais do que isso, perde a visão. Não recorda os acontecimentos que se desenvolvem quando surge La Cosa, como no caso em que dá uma surra numa colega da escola que não havia feito nada contra ela e no dia seguinte não lembra. Ou no misterioso caso — digo misterioso porque no próprio romance deixa-se essa passagem em aberto — em que marca no antebraço do seu amado irmão um sinal em Braille, e não tem memórias do episódio. Além disso, ele fica sabendo da "verdade" que a irmã carrega, La Cosa. Isso o torna sombrio e esquivo, o que faz com que a narradora protagonista associe esse episódio com a posterior morte do irmão e carregue essa culpa em si.

A cegueira toma Ana, que não possui nenhum controle sobre isso: “Que sonãra despierta o dormida no hacía ninguna diferencia, de pronto las imágenes se tornaban nebulosas, cada vez más oscuras, como se alguien girara lentamente el regulador de la luz” (2006, p. 14).⁷ De surpresa, no susto, sem chance de defesa, Ana torna-se La Cosa. (Há certa ligação com os delírios de Sônia, personagem da peça rodriguiana *Valsa nº 6*, em que esta não se vê como Sônia.)

Atormenta Ana a possibilidade de não ver nunca mais, ou seja, de que La Cosa a domine por completo e para o resto de sua vida. Sabe-se que no tempo presente do romance, com Ana já adulta, isso não ocorreu. Há, no entanto, sempre o perigo iminente de que a cegueira, que por vezes nela se espalha, venha para ficar. Assim, revela que uma de suas atividades constantes consiste em colecionar recordações, no intuito preservar algum laço com o mundo e a realidade se no acaso se perdesse para a cegueira de La Cosa:

Durante más de diez años me dediqué a coleccionar recuerdos, como quien almacena una reserva de víveres, para resistir a la catástrofe inminente. Según muchas personas, entre ellas mi madre, no hacía nada de mi vida y yo no me preocupaba en desmentir esa opinión. En algún lugar había leído la historia de un francés que vivió durante décadas encerrado en un edificio, construyendo quinientos rompecabezas para que su patrón cumpliera no sabe que rito destruyéndolos. Lo que solemos llamar de ocio es un conjunto de actos incomprensibles con alguna finalidad que se nos escapa, pero que el destino acomoda sabiamente. Así, mi actividad principal —una actividad oculta a ojos de los demás— consistía en recolectar hallazgos visuales para resistir a una Cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos (2006, p. 55)⁸

⁷ “Que sonhasse acordada ou dormindo, não fazia nenhuma diferença, de repente as imagens se tornavam nebulosas, cada vez mais escuras, como se alguém girasse lentamente o interruptor da luz” (tradução minha).

⁸ “Durante mais de dez anos me dediquei a colecionar recordações, como quem armazena uma reserva de mantimentos, para resistir à catástrofe iminente. Segundo muitas pessoas, entre elas minha mãe, não fazia nada da minha vida, e eu não me preocupava em desmentir essa opinião. Em algum lugar havia lido a história de um francês que viveu durante décadas trancado em um edifício, construindo quinhentos quebra-cabeças para que seu patrão cumprisse não se sabe que ritual destruindo-os. O que costumamos chamar de ócio é um conjunto de atos incompreensíveis com alguma finalidade que nos escapa, mas que o destino acomoda

Nessa passagem, ainda há outro jogo com a visão: a concepção do ócio como a seleção de atividades que exploramos sem o olhar de outrem por perto. Às escondidas, cada um empreende atuações elementares para a sua própria constituição e resistência. E o ócio de Ana se preenchia, basicamente, por guardar visões.

Ana não projeta objetivos concretos ou de longo prazo na vida, já que, de uma hora para outra, sem saída teria que se entregar para La Cosa e soltar as rédeas de si mesma. A única ocupação que julgava viável e proveitosa para si era arranjar meios de proteger-se:

Siempre pensé que mi vida había sido una de las más aburridas de este siglo y esa circunstancia me atrajo –incluso me enorgulleció– durante mucho tiempo. Dejé los estudios al terminar la secundaria. Durante todo el primer año de preparatoria fingí asistir a clases para no desilusionar a mi madre y proteger el ambiente, de por sí sofocante, que reinaba en casa. Sabía que en poco tiempo iba a perder todas mi facultades, ¿cuál era entonces el sentido de preparar una carrera? Me pasaba la vida imaginando la forma de mantener a salvo esa memoria visual que apreciaba como mi único tesoro. Entre mis pocas ocupaciones estaba observar a los ciegos con el objetivo de aprender a defenderme. A menudo, por ejemplo, iba al parque para verlos pasar de la mano de algún pariente o solos, disfrutando de ese espacio privilegiado, donde no es necesario ver para sentir las plantas, el canto de los pájaros, el murmullo de una fuente (2006, p. 60)⁹

Seu meio de proteção principal acaba sendo, então, assistir aos cegos a fim de captar suas artimanhas e estratégias de lidar com a escuridão (o luminoso nevoeiro da cegueira, utilizando a expressão de Jorge Luis Borges). Aprende, assim, como seria sentir o mundo sem necessariamente vê-lo. Algum tempo depois, a sua relação com a cegueira se estreitará ainda mais, pois começa a trabalhar num instituto de apoio a cegos, assumindo o cargo de leitora. Ana aproveita a sua existente, por mais que fugidia, visão para dar a ver as palavras — essa expressão ainda será esmiuçada neste item — a quem não pode vê-las.

A procura de La Cosa sempre acossou Ana, devido ao perigo de seu domínio. A sensação daquela presença nunca foi embora, mas a idade adulta parece ter retirado da

sabidamente. Assim, minha atividade principal — uma atividade oculta aos olhos dos demais — consistia em coletar achados visuais para resistir a uma Coisa cega que seria incapaz de apreciá-los” (tradução minha).

⁹ “Sempre pensei que minha vida havia sido uma das mais chatas deste século, e essa circunstância me atraiu — inclusive me orgulhou — durante muito tempo. Deixei os estudos ao terminar o colégio. Durante todo o primeiro ano de preparatória, fingi assistir às aulas para não desiludir minha mãe e proteger o ambiente, por si só sufocante, que reinava em casa. Sabia que em pouco tempo ia perder todas as minhas faculdades; qual era então o sentido de preparar uma carreira? Passava a vida imaginando a forma de manter a salvo essa memória visual que apreciava como meu único tesouro. Entre minhas poucas ocupações, estava observar os cegos com o objetivo de aprender a me defender. Frequentemente, por exemplo, ia ao parque para vê-los passar de mãos dadas com algum parente ou sozinhos, desfrutando desse espaço privilegiado, onde não é necessário ver para sentir as plantas, o canto dos pássaros, o murmúrio de uma fonte” (tradução minha).

personagem a camada do medo e lhe concedeu a camada da ignorância, no sentido de deixar passar detalhes e expressões de certa obviedade. Ana defende o poder de percepção das crianças, sem os filtros do receio adulto do senso comum:

¿Dónde está La Cosa? Era una pregunta que me hacía con frecuencia. Para responder a ella bastará saber que me cuento entre las personas capaces de revolver toda una habitación para encontrar los anteojos que traen puestos. El parásito estaba ahí todo el tiempo, al acecho, escondido en cada uno de mis gestos, pero si algo caracteriza la edad adulta es la ignorancia, el embotamiento. Al crecer uno deja de escuchar y comprender ciertos sonidos, ciertos lenguajes. Considerar los temores infantiles como meros productos de la fantasía es un error grave. Los niños tienen el don de escuchar el mundo tal y como es, sin la telaraña opaca que la sociedad impone más tarde como el inapelable “sentido común”. La verdadera insensatez consiste en dejarse gobernar por una regla legitimada en apariencia por ese adjetivo irrisorio. ¿Desde cuándo la *comunidad* ha mostrado cordura? (2006, p. 80).¹⁰

Apesar de La Cosa manter-se à espreita, a verdadeira cegueira que até aí dominou com mais força a personagem foi a da sociedade. Deixou-se governar: pela loucura, pelo mundo, pela loucura do mundo.

Esgueirando rapidamente a vida de Nelson Rodrigues, podem-se vislumbrar passagens de extrema tristeza e brutalidade, e, em algumas delas, o olho mostra-se crucial para os acontecimentos.

Quando tinha apenas dezessete anos, Nelson Rodrigues já se aventurava nas redações de jornal, contando com a facilidade de seu pai, Mário Rodrigues, ser jornalista. Nessa época, inclusive, era dono do periódico *Crítica*. Um episódio envolvendo a redação desse jornal marca definitivamente a vida do dramaturgo: a morte do seu irmão Roberto Rodrigues, desenhista e ilustrador, a tiros.

As publicações de Mário Rodrigues costumavam instaurar polêmicas, e, em uma dessas, a escritora Sylvia Serafim Thibau foi enfocada e teve seu caso de adultério divulgado para todo o Rio de Janeiro. Por conta do abalo em sua reputação, decidiu

¹⁰ “Onde está A Coisa? Era uma pergunta que me fazia com frequência. Para responder a ela, bastará saber que me coloco entre as pessoas capazes de bagunçar todo um quarto para encontrar os óculos que trazem no rosto. O parasita estava aí o tempo todo, à espreita, escondido em cada um dos meus gestos, mas se algo caracteriza a idade adulta é a ignorância, o embotamento. Ao crescer, uma pessoa deixar de escutar e compreender certos sons, certas linguagens. Considerar os temores infantis como meros produtos da fantasia é um erro grave. As crianças têm o dom de escutar o mundo tal como é, sem a teia de aranha opaca que a sociedade impõe mais tarde como o inapelável ‘senso comum’. A verdadeira insensatez consiste em deixar-se gobernar por uma regra legitimada em aparência por esse adjetivo irrisório. Desde quando a *comunidade* mostra cordura?” (tradução minha).

comprar uma arma e partir para matar o dono do jornal, Mário Rodrigues. Chegando lá, ele não se encontrava, mas lhe ofereceram que conversasse com o filho Roberto. Dois disparos o mataram. A morte e a tragédia se escancararam ali em frente a Nelson Rodrigues, que estava presente na redação e poderia ter sido assassinado no lugar do irmão.

Ruy Castro, autor da biografia de Nelson Rodrigues *Anjo pornográfico*, assinala:

A primeira coisa que se via em Roberto Rodrigues eram os olhos. Escuros, enormes, circundados por olheiras profundas e sobrancelhas espessas e pretas. Eram olhos de ‘sompaku’ — aqueles em que a íris é cercada de três lados pelo branco do olho e que, segundo os japoneses, trazem a morte violenta para quem os possui (1992, p. 73).

Os olhos de *sanpaku* carregam o destino trágico. Talvez o que mais se destacava em Roberto Rodrigues tenha lhe atraído o rumo perverso.

A morte do irmão dos olhos de *sanpaku*, segundo Ruy Castro, tocou Nelson e sua família de forma profunda. O pai morreu de desgosto três meses após a tragédia, e a família modificou seus hábitos e ânimos por completo. Diz o biógrafo:

Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto. No mesmo dia do enterro, toda a família pôs luto. Os homens ainda podiam sair à rua de terno escuro ou com o fumo na lapela, mas suas irmãs se cobriram de preto da cabeça aos pés. Milton, o irmão mais velho, ia para o porão do palacete, antigo território de Roberto, apagava as luzes e ficava horas no escuro — à espera de um milagre que o fizesse vê-lo ou ouvi-lo. Nelson apenas chorava. Joffre, de catorze anos, apanhou um revólver de Mário Rodrigues e passou a andar armado pela cidade à noite. Sabia que Sylvia tivera sua prisão relaxada. Se a encontrasse, a mataria (CASTRO, p. 97)

Roberto Rodrigues, talento promissor nos desenhos e ilustrações, certa vez produziu um autorretrato, com o semblante impressionado e os olhos bem abertos em destaque. Talvez não por acaso, o título desse trabalho é “O louco”.



Os laços entre Nelson e a cegueira se estreitariam ainda mais. Em 1942, ano de estreia do dramaturgo com a chegada de *A mulher sem pecado* aos palcos, a sua visão sofreu um considerável abalo. Num dia como outro qualquer, “Nelson acordou, abriu os olhos e viu tudo preto à sua volta. Sacudiu sua mulher, que dormia: ‘Elza, estou cego!’” (1992, p. 149). Não sabiam o que fazer. Nelson já havia passado pelas agruras da tuberculose, e perder a visão causaria um forte estremecimento em sua carreira de jornalista e escritor, além de, claro, ser o sentido essencial para o leitor. “Durante uma hora Nelson ficou de olhos fechados, com medo de abri-los. [...] Aos poucos, o breu parecia dissipar-se. Quando saíram de casa, Nelson já conseguia distinguir algumas luzes (1992, p. 150).

Após uma consulta de urgência ao seu médico, o diagnóstico: “Nelson tivera uma cório-retinite ou uma uveíte aguda, como sequela da tuberculose. O resultado podia ser a formação de um granuloma atrás do olho, mas, como os dois olhos tinham sido afetados, o mais provável é que tivesse havido uma hemorragia intra-ocular” (1992, p. 150). Os olhos, tão explorados na obra dramatúrgica em conjunção com a loucura, nunca mais seriam os mesmos para o escritor. A partir desse evento, uma cegueira parcial passou a acompanhá-lo: “a visão foi-lhe voltando aos poucos. Mas trinta por cento dela estava perdida para sempre, e nos dois olhos” (1992, p. 150).

O ator, diretor e professor francês Denis Guénoun, no livro *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*, relaciona essa arte ao sentido humano que aqui neste item enfocamos, a visão. Exibir as palavras seria, para ele, o grande intuito do teatro. Nesse caso, deve-se entender teatro para além do texto, isto é, após a efetuação do trabalho com as palavras que as põe em cena.

Não se prioriza, neste estudo, a representação teatral, mas não se pode negar que Nelson Rodrigues escreveu não só para ser lido, mas também — e sobretudo — para que suas palavras fossem postas em cena, exibidas, vistas. Desse modo, vale a reflexão sobre a essência visível do teatro levantada por Guénoun.

De acordo com o estudioso francês, “O teatro só germina quando alguma coisa é proposta à visão” (2003, p. 45). Apesar da possibilidade de que todos os sentidos humanos

sejam explorados numa representação, Guénoun defende, em estilo de manifesto, que a realização do teatro ocorre quando as palavras (a partir do texto, que geralmente é utilizado) são entregues aos olhos do público pelo ator. “O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre que trabalha é o colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras — que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exhibir o invisível, dá-lo a ver” (2003, p. 46).

2.3 A LOUCURA MORA EM CASA

As paredes de uma casa sabiam mais de nós do que nós mesmos (Nélida Piñon)

Cuando una casa envejece, se llena de moho, y cuando las personas llevan mucho tempo encerradas, martirizándose mutuamente, entonces se vuelven locas (August Strindberg)¹¹

A casa escancara a projeção da nossa morada interior e condensa o mundo aberto em um espaço fechado. Representa, então, em sua ambivalência, corpo e sociedade. Congrega o íntimo e o público. Sem dúvida, constitui-se também como local de amparo e segurança. Por mais que percorramos o os quatro cantos do planeta, a casa continua ali esperando, e talvez seja essa imobilidade que nos transpassa firmeza: “O canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade” (BACHELARD, 1978, p. 287).

A casa é um cenário bastante explorado em toda a história do teatro. No desenvolvimento do drama burguês, praticamente passa a ser local único de atuação, já que, com o primor conferido à individualidade e à vida privada, a propriedade ou o lar da família torna-se o centro ou o receptáculo onde desembocam todos os acontecimentos. Os personagens de fora, nesse sentido, entram na casa: um mensageiro, um médico, um padre, entre outros. Afinal, a família burguesa pretendia concentrar-se em seu local de desenvolvimento e manutenção de valores e costumes.

Isso se pode entrever na obra dramaturgica rodriguiana: a loucura não sai de casa para ser internada num hospício. Busca-se isolá-la — num quarto, no quintal, num espaço acoplado e distanciado —, mas sem a expulsão de casa e o enclausuramento em

¹¹ “Quando uma casa envelhece, se enche de mofo; e, quando as pessoas passam muito tempo trancadas, martirizando-se mutuamente, então ficam loucas” (tradução minha).

instituições específicas. De forma geral, a residência familiar é o cenário primordial das peças de Nelson Rodrigues. Com certeza, não se pode esquecer também da redação de jornal, mas não é o caso das peças que formam o *corpus* desta dissertação. Será mostrado nas análises o papel central que a casa toma na obra rodriguiana, suas significações e vínculos com as manifestações do desvario.

A loucura, em Nelson, não se interna no manicômio. Ela mora em casa: o autor mantém seus personagens loucos no convívio caseiro. Ninguém se livra do louco. Ninguém afasta o louco da sociedade. (Nem no manicômio se afasta completamente da sociedade: novas formas de convívio são geradas.) Ninguém pode abandonar ou esquecer o louco. Os loucos de Nelson Rodrigues casam-se, escondem-se no quintal, lideram famílias, sofrem, matam, vivem, morrem.

Assim como o olho serve de metáfora para a loucura, segundo apontei no item anterior, a casa também entra nesse jogo metafórico se se considera o corpo como a morada da alma ou do ser. Esse corpo-casa abrigaria, assim, sanidade e loucura, em suas potencialidades.

Tomo o exemplo do capítulo “Razão contra sandice”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2005), clássico romance de Machado de Assis — também aqui explorado posteriormente, na análise das peças rodriguianas. Em apenas uma página, na concisão típica de seu estilo, o autor coloca a casa, leia-se a mente humana, com dois habitantes: a razão, a sandice. A primeira seria moradora preferencial, e a segunda, uma intrusa.

Após o delírio ocorrido a Brás Cubas, ele reflete, no mencionado capítulo, sobre a necessidade de que a proprietária da casa, a Razão, tome as rédeas e expulse a sandice, que, em sua ousadia, chega sorrateiramente, ocupa o sótão e tem pretensões de se espalhar pelos outros cômodos. Diz a Razão à Sandice: “estou cansada de lhe ceder sótãos, cansada e experimentada, o que você quer é passar mansamente do sótão à sala de jantar, daí à sala de visitas e ao resto” (ASSIS, 2005, p. 27).

A Razão não poderia dar nenhuma brecha à Sandice, pois aos poucos esta vai se apossando do lar. Resolve, então, expulsá-la definitivamente, sem conceder-lhe nenhum espaço sequer: “travou-lhe dos pulsos e arrastou-a para fora; depois entrou e fechou-se. A

Sandice ainda gemeu algumas súplicas, grunhiu algumas zangas; mas desenganou-se depressa, deitou a língua de fora, em ar de surriada, e foi andando...” (ASSIS, 2005, p. 27).

Nesse sentido, tanto as casas-corpos quanto as casas-residências estão sujeitas ao influxo da sandice.

A casa, na obra de Nelson Rodrigues, toma ares de crítica à instituição familiar. As manifestações do desvario se resguardam ali, presas, intocadas, alheias à justiça mundana. Ninguém sabe, ninguém vê, os muros escondem as desgraças. Os personagens passam a maior parte do tempo encerrados, vivendo com e para a família, por mais que fracassem em seu audacioso projeto. No teatro rodriguiano, aponta-se uma espécie de derrocada da instituição familiar e suas relações de poder nesse formato enclausurado e autocentrado. Retomando as duas epígrafes desta seção: o mundo pode não saber o que se passa dentro de casa, mas as paredes o sabem, são testemunhas e guardiãs de memórias; e, enquanto as paredes se enchem de mofo e as pessoas se maltratam entre si, a loucura entra. Como diria o personagem alienista do romance machadiano recém-citado: “a loucura entra em todas as casas” (ASSIS, 2005, p. 204).

3 A LOUCURA EM FOCO: ANÁLISES GERAIS DAS PEÇAS DE NELSON RODRIGUES

Para viabilizar este trabalho, foi preciso definir um *corpus* que abrangesse a loucura do imaginário rodriguiano em suas variadas formas, inevitavelmente cruzando-se com questões paralelas. Assim, foram escolhidas, dos volumes 1 e 2 (Peças Psicológicas e Peças Míticas) do Teatro Completo — por abordarem a loucura de forma mais ampla e aberta —, as obras: *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, do primeiro; e *Álbum de família* e *Anjo negro*, do segundo. Isso não quer dizer que não se possa estudar a loucura, por outros vieses, com as tragédias cariocas, mas, para esta pesquisa, a expansão desmedida do *corpus* a tornaria desconexa.

Além disso, esse conjunto de textos se situa na fase inicial da obra rodriguiana, na qual o autor ainda estava reconhecendo seu público e se inteirando do meio teatral brasileiro. *A mulher sem pecado* foi escrita em 1941; *Vestido de noiva*, em 1943; *Álbum de família*, em 1946; *Anjo negro*, em 1947; e *Valsa nº 6*, em 1951. Por isso, parecem não sofrer tantas influências desses fatores e, digamos assim, dispensam qualquer tipo de concessão ou — como seria do feitio de Nelson — ataques ao que ou a quem fosse pertinente. Entre a penúltima e a última peça selecionada, ainda foram produzidas *Senhora dos afogados*, em 1947, e *Doroteia*, em 1949; mas a presença de *Valsa nº 6*, rompendo a sequência cronológica, tem sua peculiar importância, pois é um texto que destoa dos outros, um monólogo, em que Nelson se permite experimentar como dramaturgo, sobretudo na complexa composição da personagem e nas irrupções de encenador das didascálias.

A sequência temporal não será seguida, no entanto, na ordem das peças analisadas. Primeiro, serão enfocados os textos rotulados como tragédias pelo autor (*Vestido de noiva*, *Álbum de família* e *Anjo negro*) e, em seguida, os dramas (*A mulher sem pecado* e *Valsa nº 6*).

Sigamos, então, aos textos.

3.1 TRAGÉDIAS

Estudar o conceito de *tragédia* e de *trágico* demanda um olhar atento para a história e a teoria da literatura. Parece consenso que as expressões artísticas se modificam com o

avanço do tempo e das sociedades, mas o modo como isso ocorre — e a legitimação que lhe é atribuída ou não — intriga os estudiosos.

Por isso, nesta seção, analiso brevemente alguns estudos renomados que se voltam para a temática da tragédia e do trágico, destacando os posicionamentos instaurados por cada um e confrontando-os quando necessário. Em seguida, passarei para o estudo das peças de Nelson Rodrigues *Vestido de noiva*, *Álbum de família* e *Anjo negro* (1981), em face das considerações de cunho teórico tecidas anteriormente, mas abrindo a discussão para uma renovação do gênero tragédia influenciada pelo cumprimento de um projeto literário e pela sua inserção histórica no contexto de dramaturgia brasileiro.

Vários pontos e tendências poderiam ser discutidos acerca da tragédia e do trágico. No entanto, para simplificar e organizar os comentários aqui apresentados, serão enfatizados a visão desses dois conceitos e o tema do herói expostos por alguns teóricos, a saber: Terry Eagleton, George Steiner e Northop Frye.

O filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton, no livro *Doce violência – a ideia do trágico* (2013), antes de exibir suas próprias ideias, examina, por vezes de modo superficial, as investigações de diversos teóricos de origens e linhagens discrepantes. Utilizando o sarcasmo como recurso retórico primordial, esconde suas sugestões e propostas o máximo que pode. Além disso, não consegue concordar integralmente com nenhuma teoria existente — não que isso seja um problema —, apontando falhas e contradições ou complementado todas elas.

Talvez por conta dessa angustiosa procura pela análise perfeita, o crítico britânico intitule o primeiro capítulo da sua obra de “Uma teoria em ruínas”. Nos primeiros parágrafos, discute o conceito de *tragédia* a que amplamente se recorre na linguagem comum, assinalando lacunas e deturpações se comparado com as definições técnicas. Em poucas palavras, utiliza-se coloquialmente *tragédia* para fazer referência a acontecimentos muito tristes, catástrofes, acidentes, mas nem todas as ocorrências dessa ordem coincidem com as descrições teóricas do termo.

Quando Eagleton afirma que “A verdade é que nenhuma definição de tragédia mais elaborada do que ‘muito triste’ jamais funcionou” (2013, p. 25), no início de suas reflexões, antecipadamente rebaixa todas as definições que citará — e são muitas — ao longo do capítulo. Ele aceita o fato de que há elementos comuns no que se considera tragédia, ademais dos problemas que dificultam a unidade conceitual — a exemplo da já

citada penetração dos termos *tragédia* e *trágico* na linguagem comum —, e parece não simpatizar especialmente com as teorias vagas ou as extremistas, como a da morte da tragédia.

No capítulo dedicado ao herói trágico, Eagleton enfatiza a maleabilidade desse personagem, indicando tragédias em que não há de fato um herói trágico ou apontando heróis que não cometem exatamente uma falha, essencial à sua constituição. No entanto, como o autor não expõe abertamente suas conceituações, o que se entende por *falha*, por exemplo, escapa ao leitor — e sabe-se que, a depender dos critérios tomados como base, esse conceito pode variar bastante. Também se destacam suas análises a respeito do final infeliz, que não se faz presente em todas as tragédias, e da questão da nobreza do herói.

Uma conclusão interessante a que chega Eagleton, e que coaduna com a sua crítica a toda e qualquer teoria, é a de que “A prática do trágico, então, é uma questão muito mais diversificada do que a maior parte da teoria do trágico” (Ibid., p. 128). O crítico britânico ainda expõe diversos textos literários — não apenas dramáticos — de diferentes épocas em que o elemento trágico aparece e é explorado. Defende, assim, a persistência do elemento trágico na literatura, nos mais variados gêneros, ao que chama de *democracia trágica*. Uma lacuna, porém, que se pode encontrar no estudo de Eagleton é a ausência de diferenciação dos termos *tragédia* e *trágico*. O autor utiliza indiscriminadamente *tragédia* para se referir tanto ao gênero quanto à inscrição do elemento trágico na literatura.

O crítico literário canadense Northrop Frye, em sua obra *Anatomia da crítica* (1973), parece apoiar a resistência do trágico, de maneira indireta, ao utilizar o termo *tragédia* para designar uma das etapas da sua Teoria dos Modos que, ciclicamente, perfazem a literatura. Assim como Eagleton, porém mais sutilmente, enxerga a inserção do trágico na vida humana, como no trecho a seguir:

As vidas animais, e as vidas humanas, sujeitas semelhantemente à ordem da natureza, sugerem mais frequentemente o processo trágico da vida cortada com violência por acidente, sacrifício, ferocidade ou algo esmagadoramente necessário, sendo diversa da própria vida a continuidade que flui depois do ato trágico (FRYE, 1973, p. 160).

O autor também atribui a uma “epifania da lei” (p. 205) — ainda que essa lei seja de vingança — o objetivo da tragédia e situa os dois auge do gênero na Atenas do século V a.C. e na Europa renascentista do século XVII, o que sugere a defesa da permanência do trágico ao longo da história — ainda que não discrimine os dois conceitos abertamente.

Para Frye, o herói não se mostra tão maleável quanto para Eagleton, moldando-o à ênfase que dá à concretização da lei: “A tragédia é uma combinação paradoxal de uma

terrível sensação de justiça (o herói tem de cair) e uma compadecida sensação de injustiça (é muito mal que ele caia)” (p. 211). O crítico canadense ainda comenta duas teorias de interpretação da tragédia contraditórias entre si, mas, segundo ele, recorrentes e interessantes: uma fatalista e outra moralizante. A respeito desta última, expõe um questionamento que se relaciona com a ausência de falha do herói trágico e encontra uma saída sem resolver a questão definitivamente: “A tragédia, em suma, parece escapar à antítese da responsabilidade moral e do destino arbitrário, tal como escapa à antítese do bem e do mal” (p. 208).

Onde Frye vê justiça, George Steiner, crítico literário francês autor de *A morte da tragédia* (2006), vê ausência de justiça. Comparando o mundo judeu com o grego, assegura que: “A visão judaica concebe o desastre como uma falta moral específica ou como falha de compreensão. Os poetas trágicos gregos afirmam as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça” (STEINER, 2006, p. 3). Ou ainda que: “A tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material para o sofrimento passado” (p. 4).

Para o autor, a tragédia é historicamente marcada pelo mundo grego que a gerou e, embora muitos de seus elementos persistissem até o teatro elisabetano, hoje não pode existir uma tragédia por não mais haver possibilidade de acesso às condições de produção e recepção que ela pressupõe. De fato, a tragédia, se pensada de forma apenas integral e intocável, parece não ter resistido ao tempo e, como aponta o próprio Steiner, aos novos gêneros e formatos de comunicação, como a novela, que ascendeu com a imprensa e formou um público leitor. Todavia, considerando a tragédia um gênero que, como qualquer outro, pode ser reformulado e ressignificado ou influenciar incisivamente outras manifestações artísticas (a exemplo da resistência sem cessar do elemento trágico no teatro ou, ainda, na narrativa, como endossa a democracia trágica de Eagleton), percebe-se que ela segue viva. E pode-se entrar em contato com alguns sinais de vida da tragédia na análise que se efetuará a seguir.

A vida continua para o trágico e para a tragédia ao mirar a obra do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. Sem que se obedeça a todas as regras e fronteiras ditadas por parte das teorias, algumas de suas peças exploram, de modo fragmentado e inexato, características do gênero tragédia e mantêm a inserção do elemento trágico.

Nelson Rodrigues define um gênero para os textos dramáticos *Vestido de noiva*, *Álbum de família* e *O anjo negro*: tragédia em 3 atos, o que nos remete à tradição ocidental do teatro e incita relações a serem estabelecidas.

Amplamente difundida dentro e fora do meio dramático-literário, a poética aristotélica defende que a tragédia expõe ações nobres de personagens de camadas sociais elevadas. Apesar de essa ideia já ser problematizada, muito por sua inexatidão (sobretudo em “ações nobres”), podemos aproveitar a condição social dos personagens: em *Vestido de noiva*, entra em cena uma família burguesa carioca, de camada social confortável; em *Álbum de família*, Jonas possui uma fazenda e dinheiro, e diz-se até que detém poder político, podendo ter sido candidato a senador se em seu destino não se instalasse a desgraça; em *O anjo negro*, Ismael enriqueceu tanto com sua profissão de médico que nem precisa mais trabalhar.

Também pode-se entrever a ligação entre o gênero tragédia e suas temáticas. Segundo o teórico de teatro Jean-Pierre Ryngaert:

Os gêneros não concernem apenas às formas da escrita mas também, por intermédio das personagens em ação, à natureza dos temas tratados. É impossível falar de tudo, em qualquer parte. A tragédia é oficialmente o gênero mais apreciado porque devolve aos espectadores uma imagem nobre deles mesmos (1996, p. 7).

Nem todos os temas entram no mundo da tragédia: em geral, utilizam-se os que deixam os espectadores — no nosso caso, leitores — felizes consigo, ou seja, o abominável habita esse gênero. Basta lembrarmos de clássicas tragédias do teatro grego, como *Édipo Rei* e *Medeia*. Vejamos a repetição de certos temas — com suas modificações e cada um com suas peculiaridades, não poderia ser diferente — quando pensamos nessas duas peças e no texto rodriguiano *O anjo negro*, por exemplo. Se Édipo fura os próprios olhos, Ismael provoca a cegueira do irmão e da enteada-filha, Ana Maria. Assim, Nelson Rodrigues retoma a imagem da cegueira e a emprega em outro contexto, dando-lhe novas feições e possibilidades interpretativas. Em relação a *Medeia*, Sábato Magaldi tece um comentário sobre o estupro sofrido por Virgínia na peça de Nelson e o ódio que não se deteve apenas a Ismael, mas também a seus filhos. “Essa violação seria o germe do ódio e, ao repelir Ismael, Virgínia nega também os filhos — *Medeia* que, ao cortar o vínculo com o marido, destrói a prole” (1981, p. 27). Guardadas as devidas proporções, Virgínia possui, como *Medeia*, o repúdio aos filhos (ou a capacidade de repudiá-los) e, para além das palavras de Magaldi, o misto de amor e ódio ao marido.

Em *Iniciação ao teatro*, Magaldi aponta uma diferença importante entre a tragédia clássica e a reinvenção desse gênero. Se “o que provoca a tragédia de muitos protagonistas é a transgressão de leis religiosas ou de suposto direito natural, acarretando a sua perda” (2008, p. 19), nos últimos tempos “os dramaturgos atraídos pelo gênero trágico procuraram deslocar a fatalidade para o conflito com o meio sufocante ou a própria falha interior” (2008, p. 20). Claro que, em *O anjo negro*, há a presença — de modo bem irônico — da religião e da moral, como na reza e nos presságios do coro das dez senhoras descalças ou em algumas falas de Elias, mas não necessariamente a infração dos seus preceitos promovem o trágico. Este estaria ligado às ações e posturas vis das personagens, ou ao que Magaldi chama de “falha interior”. Em *Vestido de noiva*, pode-se apontar a cobiça; em *Álbum de família*, o descontrole dos desejos.

Em *O anjo negro*, mantém-se o coro, aqui chamado de “coro das pretas descalças” — o que não ocorre nas outras duas tragédias rodriguianas aqui enfocadas. Sobre o tema, Denis Guénoun afirma que:

o coro emana do povo, diretamente. Seus membros são uma parte da comunidade cidadã [...] O público o vê e assim vê a si mesmo por delegação, figuração, metonímia. O coro é exatamente uma representação do público — no sentido político e mimético do termo (2003, p. 34).

Nesse sentido, em *O anjo negro*, o coro representaria o público por agrupar os sentimentos de piedade, revolta, inquietação e lançar presságios e perguntas como se pudessem ler a mente do espectador. Afinal, as senhoras do coro também assistem a toda a encenação e naturalmente detêm alguma reação a ela. Já nas outras duas tragédias, a visão de fora ou opinião pública aparecem de modo renovado. Em *Vestido de noiva*, as notas de jornal surgem no meio dos acontecimentos comentando o acidente de Alaíde. Em *Álbum de família*, um *speaker*, espécie de narrador, descreve as fotos do álbum e discute, de forma deturpada e até com certa comicidade, as desgraças dos habitantes da casa.

Uma importante mudança estrutural nessas tragédias rodriguianas se encontra no tempo, que deveria, para se encaixar no modelo clássico, obedecer a uma revolução solar. Em *Vestido de noiva*, é ponto central o vai e vem temporal, como será destacado na análise. Em *Álbum de família*, instaura-se um tempo incerto. Em *O anjo negro*, o salto temporal de 16 anos no terceiro ato não se enquadra no esquema da tragédia, mas, como mesmo indica Magaldi, “[...] esse verdadeiro epílogo se impunha, para completar a história. Sem o desfecho imaginado pelo dramaturgo, a peça não teria o mesmo impacto” (1981, p. 28). Desse modo, Nelson Rodrigues se utiliza do gênero tragédia sem se prender

a ele ou obedecer cegamente a suas características. Se a modificação se mostra mais eficaz e expressiva, o dramaturgo não deixa de efetuar-lá. Ryngaert nos diz que “os grandes autores aparentemente respeitam os gêneros, mas gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita” (1996, p. 7). Nelson, grande autor, apenas aparenta obedecer à tragédia, obedecendo realmente ao seu projeto e a seus critérios artísticos, subvertendo as regras genéricas quando necessário.

Ainda é preciso comentar, nesta seção, outro texto que contribui para a discussão a respeito da tragédia e do trágico. Trata-se do aporte do estudioso argentino Marcos Rosenzvaig e seu livro *El teatro de la enfermedad* (2009), sobretudo quando estabelece a ligação entre tragédia e loucura, ponto que se mostra fulcral neste trabalho.

O autor, debruçando-se sobre a obra de dramaturgos como Antoine Artaud, Copi, August Strindberg e Eugene O’Neill, além de teóricos de diversas áreas, reflete sobre o teatro e as doenças e persegue a forte relação existente entre os dois. Ele encontra, nesse caminho, uma notável conexão entre a tragédia e a loucura:

El alimento preferido de la tragedia es la locura. Un espacio donde los personajes no piensan y son los dioses encargados de quitarles la racionalidad. Jamás se produciría la tragedia si los personajes fuesen una máquina racional, una computadora portátil. En tal caso, Edipo habría evitado maldecir a sus hijos y Yocasta jamás se habría ahorcado. Lo cierto es que la locura y la pasión se mueven en un mismo eje contaminante y ambas hacen girar el engranaje de la tragedia (2009, p. 15).¹²

Não é retirada pelo deuses, como aponta Rosenzvaig analisando textos clássicos, mas a racionalidade de fato não se faz presente nas tragédias rodriguianas, propiciando o aparecimento das várias manifestações do desvario, entre elas a loucura.

A tese de Rosenzvaig, reforçada ao longo do seu livro, é a de que cada época possui uma doença que a representa — isto é, uma enfermidade prevalece ou se destaca das outras num determinado período. Influenciado pelo argumento de Susan Sontag, para quem “No século XX, a repelente e angustiante doença que se tornou índice de sensibilidade superior, veículo de sentimentos ‘espirituais’ e descontentamento ‘crítico’, é

¹² “O alimento preferido da tragédia é a loucura. Um espaço onde os personagens não pensam e são os deuses encarregados de quitar-lhes a racionalidade. Jamais se produziria a tragédia se os personagens fossem uma máquina racional, um computador portátil. Em tal caso, Édipo haveria evitado amaldiçoar os seus filhos e Jocasta jamais haveria se enforcado. O certo é que a loucura e a paixão se movem em um mesmo eixo contaminante e ambas fazem girar a engrenagem da tragédia” (tradução minha).

a insanidade” (1984, p. 47), o autor aponta a loucura como marcante nesse período. Além disso, ele tece comentários sobre a tragédia e o tempo que parecem pertinentes se se considera uma renovação do gênero, como no fragmento a seguir:

Por qué la enfermedad como hecho individual, y no colectivo, es patrimonio de la tragedia moderna, y no encontramos rastros de ella en la tragedia griega? [...] Una peculiaridad típica de nuestra época, a diferencia de la griega, es la de ser más melancólica, en consecuencia, más desesperada. Cada época está representada por una enfermedad, o más bien una enfermedad armoniza con la sensibilidad de los hombres que la habitan (2009, p. 23).¹³

A primazia da individualidade, a melancolia e o desespero, características que se destacariam na modernidade, influenciariam no modo de perceber e lidar com as doenças, inclusive no caso de sua inserção em obras de arte. E a loucura não poderia estar fora desse processo.

3.1.1 Os Três Planos: Vestido de Noiva

Em *Vestido de noiva*,¹⁴ há um triângulo amoroso composto por duas irmãs e um homem. Pedro se casa com Alaíde, porém, no passado, ele havia iniciado uma breve relação com sua irmã, Lúcia. O que ocorreu de mais sério foi um beijo, e Alaíde, sem querer, o havia presenciado. No dia do casamento de Alaíde e Pedro, Lúcia decide revelar à irmã seu rancor e insinua que ela e o cunhado mantêm encontros às escondidas e, para piorar, desejam a sua morte. A primeira cena da peça anuncia o atropelamento de Alaíde.

Constituindo-se como uma “aventura interior da protagonista” (MAGALDI, 2008, p. 24), a peça se divide em três planos: realidade, memória e alucinação. O tempo é não linear, sinuoso, vai e vem. A realidade se apresenta aos poucos, a memória se reconstitui lentamente, e a alucinação reveza com os outros dois planos. A tripartição dos planos e os descaminhos do tempo se dão a partir do viés de Alaíde, como se pudéssemos penetrar sua mente após o acidente de trânsito que a levou para o hospital, inconsciente, em estado grave.

¹³ “Por que a enfermidade como fato individual, e não coletivo, é patrimônio da tragédia moderna, e não encontramos rastros dela na tragédia grega? [...] Uma peculiaridade típica de nossa época, diferentemente da grega, é a de ser mais melancólica e, em consequência, mais desesperada. Cada época está representada por uma enfermidade; ou melhor, uma enfermidade harmoniza com a sensibilidade dos homens que a habitam” (tradução minha).

¹⁴ Todas as citações aqui utilizadas de *Vestido de noiva* advêm da seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

O plano da realidade se mostra exterior a Alaíde, e o da alucinação e o da memória apresentam uma tentativa de persegui-lo: “ao lado dessa incursão alucinatória, Alaíde tenta recompor sua unidade, reconstituindo o passado. O plano da memória, sempre mais frágil e oscilante, à medida que se aproxima a morte, cumpre a função de configurar os alicerces do presente” (MAGALDI, 2008, p. 25). Pode-se apontar, então, que, embora se lancem no passado em busca das reconstituições necessárias, todos os planos se empenham em chegar a um presente.

O disparo das alucinações de Alaíde surge com o atropelamento. Antes, porém, já vinha sendo chamada de louca pelo marido por conta dos seus comentários contundentes e inflamados e da leitura do diário de uma prostituta assassinada por um namorado adolescente, Madame Clessi, encontrado no sótão de sua casa. A história de Madame Clessi e sua liberdade fascinaram tanto Alaíde que a jovem partiu em busca de todas as notícias da época, em jornais arquivados em bibliotecas. Tornou-se especialista em Madame Clessi. “Alaíde (nas trevas, ao microfone) - Ele não sabia por que eu estava mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma — o fantasma de Madame Clessi — que me enlouquecia?” (p. 24). Ao entrar em contato com os relatos de uma vida menos presa que a sua, Alaíde ensaia livramentos que se mostram no poder de fala. Falar o que pensa. Do plano da memória:

Alaíde - No mínimo, você está pensando: "Se ela gostasse de outro, não diria." Acertei?

Pedro - Você é completamente doida!

Alaíde - Por que é que você não se ofende com as coisas que estou dizendo?

Pedro - Vou ligar ao que você diz?

Alaíde (irônica) - Ah! Não! (exaltada) Faz mal em dizer que não mataria nunca a sua mulher!... Um marido que dá garantias de vida está liquidado.

Pedro (irritado) - Não provoque, Alaíde!

Alaíde (exaltada) - Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre! Tão bom!

Pedro (impulsivo, pega-lhe o braço, torce-lhe o pulso. Terrível) - Não disse para não me provocar — não disse?

Alaíde (desesperada) - Ai! Ai! Eu estava brincando, Pedro. Ai! Ai!

Pedro (sinistro) - Nunca mais na sua vida brinque assim — nunca mais! Ouviu? (p. 25)

Alaíde solta uma pergunta provocativa, Pedro a chama de louca. Depois, desmerece a validade de suas palavras. Alaíde ameaça não se submeter, e Pedro responde com violência. A liberdade que ela deseja não é estranha a Pedro: ele vive suas aventuras, conquistas e romances apesar do casamento — e com a própria cunhada. Quando Alaíde demonstra sua desconfiança a respeito do relacionamento entre sua irmã e seu marido,

novamente é tida como louca. “Alaíde (indignada) - Eu? Ainda tem coragem!... Mamãe, eles estão desejando a minha morte! / D. Lígia - Tire isso da cabeça, minha filha. Você não vê logo! / Alaíde (patética) - Quando eu morrer, eles vão-se casar, mamãe! Tenho certeza! / Pedro - Você parece doida, Alaíde!” (p. 61, do plano da memória). E, como se sabe, sua suspeita se confirma.

Em dado momento, Alaíde não suporta mais e decide explicar a Pedro e Lúcia sua cisma. Novamente tem sua sanidade posta em xeque por ele, no plano da alucinação (que, nesse caso, parece ter forte influência da realidade).

Pedro (espantado) - Não sabe o quê?
 Alaíde (excitada) - Que você e Lúcia... (ameaçadora) Sim, você e Lúcia! Andam desejando a minha morte!
 Pedro (virando-lhe as costas) - Você está doida.
 Alaíde - Doida, eu! Você sabe que não! Então eu não vejo?
 Pedro (volta a ficar de frente) - O que é que você vê?
 Alaíde - Vocês cochichando! Eu apareço (sardônica) vocês arranjam logo um assunto diferente, muito diferente, ficam tão naturais.
 Pedro (irônico) - Você tem imaginação, minha filha!
 Alaíde - Dia e noite, desejando que eu morra! Eu sei para que é! Para se casarem depois da minha morte! [...]
 Lúcia (inocente) - O que é que há?
 Pedro (apontando para a testa) - É Alaíde que não está regulando bem! (p. 68 e 69)

Está louca, tem imaginação, não regula bem: são os termos que Pedro encontra se defender desviando-se e seguir acobertando as suas incorreções morais. Em três turnos de fala, lança a dúvida do estado mental da esposa.

Pedro e Lúcia desejam que Alaíde morra, mas nunca arquitetaram um plano para tornar isso realidade. E a louca seria Alaíde, não quem suspira por sua morte. Chega, então, o acidente, sem nenhuma interferência do marido ou da cunhada. Após um período no hospital repleto de alucinações, Alaíde falece. Lúcia mergulha num remorso por haver conspirado contra a irmã:

(No plano da realidade.)
 Pedro (em voz baixa) - Lúcia!
 Lúcia (tomando um choque, levantando-se) - Que é? Que horas são?
 Pedro - 3 horas.
 Lúcia - Fique longe de mim! Não se aproxime!
 Pedro - Mas que é isso?
 Lúcia (com ódio concentrado) - Nunca mais! Nunca mais quero nada com você! Juro!
 Pedro - Você enlouqueceu? O que é que eu fiz?
 Lúcia (obstinada) - Jurei diante do corpo de Alaíde!
 Pedro (chocado) - Você fez isso?
 Lúcia (com decisão) - Fiz. Fiz, sim. Quer que eu vá na sala e jure outra vez? (mergulha a cabeça entre as mãos) Ontem, antes dela sair para morrer, tivemos uma discussão horrível!
 Pedro (baixo) - Ela sabia?

Lúcia (patética) - Sabia. Adivinhou o nosso pensamento. E eu disse.

Pedro - Mas comigo nunca tocou no assunto.

Lúcia - Discutimos quantas vezes! Ameacei-a de escândalo. Mas ontem, foi horrível — horrível! Sabe o que ela me disse? "Nem que eu morra, deixarei você em paz!" (p. 71 e 72)

Pedro atua como se nada tivesse acontecido ou como se a vida seguisse o rumo natural dos acontecimentos. Morreria Alaíde, ele e Lúcia se juntariam. Ao sentir o espanto e desprezo de Lúcia, Pedro encontra nova vítima para a sua clássica acusação de instabilidade mental. Essa passagem ainda termina com um elemento recorrente na obra dramática de Nelson Rodrigues: a possibilidade de um personagem morto agoniar ou simplesmente conviver com um personagem vivo. Assim se deu a amizade de Alaíde e Madame Clessi, assim se deram os tormentos de Olegário provocados pela ex-esposa morta, em *A mulher sem pecado*.

No fragmento a seguir, Lúcia ainda demonstra seu remorso por ter desejado a morte da irmã; e Pedro, a sua frieza. Nesse momento, já não acusa ninguém de loucura. Tenta, no entanto, colocar o sentimento de culpa que pudesse aparecer em cima de Lúcia.

Lúcia (impressionadíssima, agora para Pedro) - Agora, quando penso em Alaíde, só consigo vê-la de noiva.

Pedro (taciturno) - Foi isso que ela disse, só?

Lúcia (sombria) - Só. Previa que ia morrer!

Pedro (com certa ironia) - Isso também nós prevíamos.

Lúcia - Você diz "nós"!

Pedro (afirmativo) - Digo, porque você também previa. (pausa) Previa e desejava. Apenas não pensamos no atropelamento. Só.

Lúcia (com desespero) - Foi você quem botou isso na minha cabeça — que ela devia morrer!

Pedro (com cinismo cruel) - Então não devia?

Lúcia (desesperada) - Você é um miserável! Nem ao menos espera que o corpo saia! Com o corpo, ali, a dois passos. (aponta para a direção do que deve ser a sala contígua) Você dizendo isso!

Pedro (insinuando) - Quem é o culpado?

Lúcia (espantada) - Eu, talvez!

Pedro (enérgico) - Você, sim!

Lúcia (espantada) - Tem coragem...

Pedro - Tenho. (com veemência) Quem foi que disse: "Você só toca em mim, casando!" Quem foi?

Lúcia - Fui eu, mas isso não quer dizer nada!

Pedro (categórico) - Quer dizer tudo! Tudo! Foi você quem me deu a ideia do "crime"! Você!

Lúcia (com medo) - Você é tão ruim, tão cínico, que me acusa!

Pedro (com veemência, mas baixo) - Ou você ou ela tinha que desaparecer. Prefiro que fosse ela. (p. 74 e 75)

O mundo gira em torno das vontades de Pedro. Ele queria chegar às vias de fato com Lúcia, mas ela só aceitava depois de casar. Para que isso ocorresse, ele introduziu a ideia da morte de Alaíde. Só para que isso acontecesse. Ou seja, se Lúcia fizesse suas

vontades sem impor condições, ninguém precisaria morrer. A culpa é de Lúcia. E a lógica de opressão se perpetua. A última frase de Pedro dessa passagem ainda parece vir com uma intenção de elogio ou declaração de amor, não sendo mais que egoísmo e crueldade.

No final da peça, vem a sugestão de quem atua com traços de loucura, expressos pela maldade e manipulação das pessoas: “Pedro (sardônico) - Era louca por toda mulher que não prestava. Vivia me falando em Clessi. Uma desequilibrada! / Lúcia (revoltada) - Você deve estar bêbedo para falar assim! / Pedro (sério) - Ou louco... (grave) Não tenho o menor medo da loucura. (Trevas.)” (p. 76). Enquanto a loucura em Alaíde se relaciona com a liberdade que almeja, em Pedro ela se liga à maldade e ao egoísmo — duas faces antagônicas do mesmo termo.

Lúcia decide vivenciar seu luto longe daquele contexto que culminou na morte da irmã. Viaja para uma fazenda e permanece lá um tempo. Quando volta, anuncia à família seu casamento com Pedro.

Os trechos, protagonizados por Pedro, Alaíde e Lúcia, até aqui analisados de *Vestido de noiva*, com exceção do primeiro, não pertencem apenas ao plano da alucinação, como se poderia supor. A loucura se encontra nas entrelinhas de todo o texto, como um fantasma que atormenta os personagens na sua possibilidade de desencadeamento, em forma de ofensas (digamos que da linguagem corriqueira, explorada por Nelson) ou na sua chegada de fato. Assim, os planos da realidade e da memória também contêm esse elemento e o expõem a todo momento.

3.1.2 Álbum de família e as Reações ao Desejo: Maldito Nelson

O louco é aquele que perdeu tudo, menos a razão (Vincent Van Gogh)

Antes de partir diretamente para o texto, vale mencionar alguns pormenores da recepção de *Álbum de família*¹⁵ no seu contexto de produção.

Nelson não recebeu permissão para que a peça fosse encenada, devido à censura imposta por conta da alta quantidade de incestos e crimes ali presentes:

¹⁵ Todas as citações aqui utilizadas de *Álbum de família* advêm da seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Peças Mitológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

O texto de ‘Álbum de família’ foi submetido à Censura Federal em fevereiro de 1946. Bastou uma leitura em diagonal para que os censores ficassem de cabelo em pé. Eles nunca tinham visto nada tão ‘indecente’ ou ‘doentio’ — e olhe que alguns desses censores, já macróbios, tinham décadas de convívio diário com toda espécie de perversão ou atrocidade. A representação da peça foi proibida em todo o país no dia 17, sob a alegação de que ‘preconizava o incesto’ e ‘incitava o crime’ (CASTRO, 1992, p. 196)

Para aqueles avaliadores, escrever sobre a maldade e o crime sugeriam a sua prática. Esse argumento impelia o contra-ataque de Nelson: “A causa parecia perdida. Foram quatro meses de campanha, em que o principal mote de Nelson era o que ele repetia pelos cafês e redações: ‘Mas como podem censurar? *Álbum de família* é uma peça bíblica. Então teriam que censurar a Bíblia, que está varada de incestos!’” (1992, p. 197). E estava certo. Adão e Eva e seus descendentes, Abraão e Sara, Ló e suas filhas servem de exemplo da população bíblica incestuosa.

O pior é que grande parte dos críticos literários ou intelectuais literatos, antes apoiadores da ousadia rodriguiana no teatro, não atestava a qualidade de *Álbum de família*, o que teria servido de apoio à campanha de aprovação.

A peça só foi liberada em 1965, dezoito anos após a sua produção. “E Nelson, a partir daquela interdição, começaria a escrever para si mesmo o papel que não escolhera, mas que tão bem lhe assentava: o de maldito” (p. 200). O rebuliço gerado ao redor da peça *Álbum de família* expunha o conservadorismo da sociedade e até da crítica literária quanto às temáticas polêmicas, simbólicas, ambivalentes, não literais — além da sua pouca intimidade com o texto teatral. Eram temáticas polêmicas e clássicas, recorrentes na literatura, locadas inclusive nas escrituras sagradas, como o próprio Nelson insistentemente apontava.

A didascália inicial de *Álbum de família* apresenta o cenário e a aparição de alguns dos personagens, aqueles que naquele momento habitam a fazenda. “Sala da fazenda de Jonas. Primeiro, a sala está deserta; alguém chega à janela, por fora, e solta um grito pavoroso, não-humano, um grito de besta ferida” (2004, p. 35). A residência familiar, como é típico do teatro rodriguiano, é o cenário. O pai e dono da casa, já pode-se presumir, é Jonas. Naquela sala, ocorrerá a maior parte da ação. No ambiente vazio, surge pela janela que dá para o quintal um rapaz e grita brutalmente. Este é Nonô, o personagem louco de *Álbum de família*, que mora afastado do convívio dos parentes. E, de vez em quando,

aparece na janela e berra — é a sua única caracterização. Só se sabe, posteriormente, um pouco mais de Nonô pelos diálogos entre os outros habitantes daquela casa. Ainda na mesma didascálias, entram tia Rute e d. Senhorinha: “Aparecem, a seguir, espantadas, duas mulheres que vêm espiar, pelos vidros: d. Senhorinha, digna, altiva e extremamente formosa, tia Rute, irmã de d. Senhorinha, velha solteirona, taciturna e cruel” (2004, p. 35). São duas irmãs, a primeira é a esposa de Jonas, mãe de seus quatro filhos — Nonô, Edmundo, Guilherme e Glória —, e a segunda, sua irmã, solteira, que vive na mesma casa.

A relação das irmãs molda-se por uma forte inveja de Rute direcionada a Senhorinha, que cresce desde a juventude. No meio da peça, ocorre uma discussão entre as duas:

D. Senhorinha - Rute, lembre-se de mamãe... / Tia Rute (agressiva) – [...] Ela não gostou nunca de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir a você tomar banho, enxugava as suas costas! Quero que você me diga: por que é que ela nunca se lembrou de assistir aos meus banhos? / D. Senhorinha (chocadíssima) - Você não está regulando bem! (2004, p. 54)

O motivo da inveja é a beleza exacerbada de Senhorinha, elemento recorrente no texto. Olhar a beleza de Senhorinha é algo que encanta uns, mas irrita Rute. Até seus banhos eram assistidos pela mãe, enquanto os da irmã eram ignorados. Os olhos direcionados a observar Senhorinha incomodam Rute. Trata-se de uma inveja que se move em direção da beleza de Senhorinha e dos (supostos) benefícios que isso traria, como acusa no fragmento seguinte: “Tia Rute (num crescendo) - ... uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM!...” (2004, p. 54, grifo do autor).

Pode-se afirmar que *Álbum de família* consiste numa peça sobre loucura e incesto, certamente com o envoltório bíblico que Nelson apregoava. Mas também pode se resumir a uma peça sobre o desejo.

Cada personagem de *Álbum de família* reage aos próprios desejos de modo peculiar, mas todos, de uma forma ou de outra, estão ligados ao incesto. Nonô é o filho que, ao realizar o desejo sexual pela mãe, enlouquece. Ou seja, nesse caso, o incesto resultou na loucura. Passa a morar no quintal de casa, completamente nu, a correr e soltar urros guturais.

Edmundo por vezes sugere uma homossexualidade, porém ama a mãe, e essa idealização é que não lhe permite nunca ter relações sexuais com a esposa. Guilherme,

apesar de indicar-se uma automutilação, deseja a irmã Glória (ironia bíblica), tal como o pai, Jonas, também a deseja. Este, após pegar sua esposa o traindo, começa a castigá-la trazendo para casa toda e qualquer jovem que viva nos arredores da fazenda. Durante toda a peça, inclusive, uma dessas jovens está em complicado trabalho de parto de um filho seu, em plena casa da família. Tia Rute, irmã de Senhorinha, a mãe, deseja Jonas e faz tudo que ele quer, até mesmo arrumar jovens garotas para satisfazê-lo.

Álbum de família manifesta o império do desejo, e este se distribui dentro da casa, quase integralmente (exceto no caso Glória, que idolatra o pai, mas teve relações com uma garota no colégio interno), num círculo vicioso.

Também se pode afirmar que *Álbum de família* consiste numa peça sobre a reação ao desejo. Jonas reage ao desejo pela filha e à decepção com sua esposa buscando jovens virgens. Guilherme reage ao desejo pela irmã matando-a. Edmundo deseja a mãe, mas suas expectativas não são exatamente correspondidas, e suicida-se. Tia Rute deseja Jonas e inveja todo o desejo que é destinado a Senhorinha. Senhorinha deseja Edmundo e Nonô, este mais intensamente, e contenta-se com admirar o seu corpo desnudo perdido pelo quintal, até fugir e correr em busca dele. Nonô é o único que é tocado pela loucura ao lidar com o desejo pela mãe, numa espécie de culpa pela efetuação do desejo que se concretizou numa relação esporádica.

Buscarei, nesta análise, enfocar cada filho do casal Jonas e Senhorinha, a fim de esmiuçar a loucura instalada no texto — que, de uma forma ou de outra, sempre retorna a Nonô, o louco assumido. De antemão, deve-se notar que a peça se situa num plano nem da realidade nem da alucinação, mas em uma espécie de plano paralelo (mítico, diriam alguns), onde os desejos imperam. Os personagens parecem soltar todas as amarras do subconsciente, num processo gradativo. De início, dá-se a impressão de que vive naquela casa uma família com seus problemas, entre eles a loucura. Aos poucos, vai-se descobrindo e desdobrando a rede de desejos entre os familiares.

Já nos primeiros diálogos do texto, conhece-se mais a respeito de Nonô. Todos, em algum momento, comentam a sua situação desvario. No fragmento abaixo, Rute provoca Senhorinha por ser mãe de um louco:

Tia Rute - Eu conheço o grito dele. Aliás não é grito, uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha! / D. Senhorinha (com sofrimento)

- Vergonha de quê? / Tia Rute - De ter um filho assim – você acha pouco? / D. Senhorinha (com sofrimento) - Uma infelicidade, ora, como outra qualquer! / Tia Rute (castigando a irmã) - Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua! / D. Senhorinha (dolorosa) - Às vezes, eu penso que o louco não sente dor! / Tia Rute - Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido! D. Senhorinha - Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (sempre dolorosa) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho... (2004, p. 35 e 36)

Para Rute, Senhorinha deveria sentir vergonha por ter um filho assim. Esta, por sua vez, acredita que Nonô não sente dor — a do desejo? — e vive mais feliz, além de ansiar estar no lugar dele. O lugar da loucura e, de certa forma, liberdade da casa. O desvario de Nonô representa a saída das amarras dos distúrbios que rodeiam aquela moradia. E, mais especificamente, o lado de dentro da moradia, havendo o quintal que isola e protege Nonô dos outros habitantes, seus domínios e suas perturbações.

As poucas atitudes de Nonô tomam significações diversas ao longo da peça. Para Senhorinha, o grito é um chamado, um suspiro de saudade. Disfarça afirmando que seria saudade da família ou da casa. Mas assume, ao final, sua vontade de que Nonô sentisse saudade dela e só dela, deixando entrever o desejo — sugerido, aos poucos, em várias passagens — que sente pelo filho.

D. Senhorinha (abstrata) - O meu consolo é que ele não se esquece da família. Quase todos os dias vem gritar perto daqui, como se chamasse alguém... / Tia Rute (perversa) - Você, talvez? / D. Senhorinha (com certa violência) - Nonô, quando era bom, gostava de mim, tinha adoração por mim. (Abstrata outra vez) É saudade que ele tem – SAUDADE! (taciturna) Saudade da casa... / Tia Rute (veemente) - Da casa o quê! Ele nunca gostou disso aqui, nunca pôde passar meia hora numa sala, num quarto. Vivia lá fora! / D. Senhorinha - Seria tão bom que fosse saudade, de mim, só de mim – de mais ninguém! (2004, p. 36, grifo do autor).

Um outro exemplo de trecho em que sugere seu desejo pelo filho está no seguinte fragmento, em que fala, de forma geral, da pureza ligada ao ato de amar um louco: “D. Senhorinha (sem aparente consciência do que está dizendo) - Acho que o amor com uma pessoa louca – é o único puro! (diz isso olhando para fora, com certa doçura)” (2004, p. 38). E esse amor puro figura como a meta dos personagens de *Álbum de família*. Para ilustrar: Senhorinha quer o amor puro de Nonô, Edmundo quer o amor puro da mãe, Jonas quer o amor puro da filha, Guilherme que o amor puro da irmã, e por aí vai.

Outra conotação dos atos de Nonô direciona-se a Jonas:

Jonas [...] Mas a casa toda me odeia, eu sinto! Esse filho doido, Nonô... / D. Senhorinha (hirta) / Não toque em Nonô! / Jonas (violentamente) - Completamente doido! Só tem de humano o ódio a mim, ao PAI! Quando sai do

mato e me vê de longe, atira pedras! / D. Senhorinha - Quando ele era bom, você batia nele! (2004, p. 40).

O ódio ao pai mostra-se em todos os filhos homens. Em Nonô, expressa-se em violência, com pedras lançadas, como uma resposta à violência sofrida antes de enlouquecer.

Atirar pedras também é uma imagem bíblica, como as muitas que espalham-se por *Álbum de família*. Como Nelson Rodrigues bem apontava, a Bíblia seria a grande referência dessa peça. Quem nunca pecou poderia atirar a primeira pedra, segundo a formulação cristã. Nonô pecou e enlouqueceu por não suportar o pecado. Pode, então, atirar pedras no pai?

Sempre quando os personagens saem de cena, aparece o *speaker*, uma espécie de voz narrativa de fora que comenta alguns acontecimentos da história da família, baseado nas fotos do álbum — daí o título. Em uma dessas manifestações do *speaker*, descreve-se uma foto de Nonô com 13 anos, na véspera do surto:

Speaker - Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! Hoje a ciência evolui muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais? (2004, p. 66)

Também é comentada a “versão oficial” do surto: a invasão de um assaltante à casa. Há bastante ironia nesse motivo, diferenciando-se Nonô dos outros rapazes de sua idade, como se se apontasse nele certa sensibilidade e, ainda, uma crítica à desumanidade de certos tratamentos destinados aos pacientes psiquiátricos — reprimenda não muito usual no teatro rodriguiano.

A “versão real” do surto de Nonô é revelada logo depois dessa passagem irônica do *speaker*. Numa discussão entre Senhorinha e Jonas, aparecem outros fatos: não houve assalto nem invasão, mas um adultério programado de Senhorinha — e até aí, Jonas sabia. Ela, na época, acusou um vizinho, que foi morto pelo marido: “D. Senhorinha (abstrata) - Eu me senti tão feliz, quando você matou Teotônio. Respirei: Nonô estava salvo! (doce) Ele enlouqueceu de felicidade, não aguentou tanta felicidade! / Jonas (afirmativo) - Agora Glória morreu, que me importa o nome do teu amante?” (2004, p. 84). Jonas perdeu seu amor puro para a morte, Senhorinha perdeu seu amor puro para a loucura.

Edmundo é o filho que sustenta um amor idealizado pela mãe. Havia saído de casa há alguns anos para casar-se com Heloísa, porém se divorciou e apareceu novamente no lar da família. Além disso, também sente ódio e medo do pai: “Jonas - Vou avisar a todo mundo que se um dia eu aparecer morto, já sabe: não foi acidente, não foi doença – foi meu filho que me matou. (sem transição quase) Mas você tem medo de mim. Medo e ódio. Porém o medo é maior” (2004, p. 48). Sem dúvida, a relação entre pai e filho mais conturbada que pode ser expostamente percebida é a de Edmundo e Jonas. No fragmento seguinte, novamente relata-se um caso de maus-tratos de Jonas com os filhos, dessa vez com Edmundo:

Jonas - Venha tomar a bênção, Edmundo! (com hedionda doçura) do seu pai! / D. Senhorinha (impressionada com a humilhação do filho) - Mas se você não quer, meu filho, não vá... Eu também não posso pedir que você se humilhe... Edmundo, não vá! (Edmundo luta contra a própria fraqueza; ainda assim, aproxima-se, como se viesse do pai uma força maior) / Edmundo (sem se dirigir diretamente ao pai) - Quando eu era menino, ele me humilhava, me batia.. Uma vez eu fiquei ajoelhado em cima de milho... (com desespero) Mas agora, não sou mais criança... (lentamente, aproxima-se do pai)

Mais um elemento que torna *Álbum de família* a peça bíblica que Nelson tanto defendia: a bênção. Inserido aí, porém, com ironia. O tradicional ato católico de pedir a bênção, indicando respeito e um rogo por felicidade e proteção, não condiz com a situação dessa família. E a ironia rodriguiana se instala exatamente aí: por mais que a família vivencie suas vicissitudes a todo momento, o rito que falseia “a moral e os bons costumes” se mantém. A bênção salva.

Ainda nessa passagem da bênção, há um traço muito interessante da peça e, por extensão, do estilo rodriguiano. No meio dessa atmosfera mítica, fugindo-se da realidade palpável, há inserções de detalhes naturalistas em algumas falas, como é o caso do trecho a seguir:

Edmundo - Porque fazem meninos tomar a bênção do pai?... Meninos só deviam tomar a bênção materna... A mão da mulher é outra coisa... Sua menos, não tem cabelo, nem veias tão grossas. (como que inteiramente dominado, Edmundo curva-se rapidamente e beija a mão paterna) / Edmundo - Beije a mão de meu pai em cima de suor (2004, p. 48).

Suor, cabelos, veias, as características corporais destacadas na bênção conferem o toque naturalista. A obra de Nelson Rodrigues, como será esmiuçado mais adiante, no quarto capítulo, detém uma multiplicidade de tendências ali exploradas.

Há também uma frase de Edmundo que é uma das mais marcantes do texto: “Edmundo - Seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai! (2004, p. 49)”. O verbo *matar* pode ser interpretado em sua versão denotativa ou conotativa. Pelo contexto, não seria incoerente o fato de Edmundo tirar a vida de Jonas, no seu sentido denotativo — o que não ocorre na peça: quem assassina Jonas é Senhorinha. Mas a face conotativa, significando aniquilar o ranço patriarcal de dominação da figura paterna, parece soar e bater mais forte. Cada pai — denotativa ou figurativamente, isso depende — pode se ver em Jonas. Essa é mais uma das frases de efeito rodriguianas, de causar rebuliço nas plateias e leitores e provocar o ódio em quem se ofende.

Heloísa, com quem Edmundo se casou, aparece para ver de perto o que se passava na casa. Representa, tal como o *speaker*, o olhar de fora, que ou se engana ou se espanta. No seu casamento com Heloísa, Edmundo não conseguia ter relações sexuais:

Heloísa (abstraindo-se) - Três anos vivemos juntos (apaixonadamente) Três anos e ele nunca – está ouvindo? – tocou em mim... / D. Senhorinha (fascinada) - Quer dizer que nunca? / Heloísa (baixando a cabeça, surdamente) - NUNCA! D. Senhorinha (aproximando-se da outra, olhando-a bem nos olhos) – Nem na primeira noite? / Heloísa (desprendendo-se como uma sonâmbula) - Quando queria, e me procurava, a lembrança da “outra” IMPEDIA! Então, ele me dizia: “Heloísa, ‘Ela’ não deixa” (2004, p. 78, grifos do autor).

Essa “outra” a que se refere Heloísa é a própria Senhorinha, a mãe idealizada por Edmundo, a tal ponto que o atormenta. Senhorinha, por sua vez, nem hesita em sua idolatria por Nonô, por mais que este esteja louco e Edmundo a convide para fugir daquela casa. (Não há fuga, o mais longe que se pode atingir de liberdade é o quintal. Os que saíram do lar se envolveram em outras amarras: casamento, seminário, colégio interno.) Apesar disso, ela se regozija ao saber do amor que Edmundo lhe destina: “Heloísa - Me disse que tinha nascido para amar essa mulher, só ela. Que não podia nem queria desejar outra. / D. Senhorinha (agradecida) - Disse isso, foi?” (2004, p. 79)

Heloísa, com seu olhar de fora, ainda aponta a loucura subjacente em todos os habitantes da casa, para além da exposta de Nonô: “Heloísa - E toda a família é assim. Esse Nonô, esse doido, anda no mato nu – como um bicho. Apanha terra, passa na cara, no nariz, na boca!... / D. Senhorinha (dolorosa) - Tem um corpo lindo!” (2004, p. 81). Fala de

todos, fala de Nonô, ao que Senhorinha responde, como se não houvesse escutado, rememorando o corpo do filho. O olhar de fora enxerga a loucura da família, não só a loucura de Nonô.

Se Edmundo teve seus anos fora da casa por conta do casamento com Heloísa, Guilherme e Glória também passaram tempos no mundo — mas nem tanto. O regime era de confinamento: ele seguiu para o seminário; ela, para o colégio interno. Ambos carregam um certo alheamento do ciclo de desejo da família por possuírem um tipo de pureza, de fontes distintas:

Guilherme (como se não tivesse sido interrompido) - Uma noite, no seminário, fazia um calor horrível. Então fiz um ferimento – mutilante – o sangue ensopou os lençóis. / Jonas (sem compreender imediatamente) - Ferimento como? / Guilherme (abstrato) - Depois desse acidente voluntário, eu sou outro, como se não pertencesse à nossa família (mudando totalmente de tom) Glória não pode viver nesta casa! / Jonas (desorientado) - Sua mãe toma conta! / Guilherme - Nem minha mãe! É uma mulher casada, conhece o amor – não é pura. Não serve para Glória – só eu, depois do acidente! / Jonas - Mas Glória é tudo para mim! É a única coisa que eu tenho na vida! (2004, p. 58)

A pureza de Glória adviria da presunção do fato de não haver experimentado o amor, e a de Guilherme teria sido criada pelo ferimento que alega ter efetuado em si mesmo — uma automutilação de cunho sexual. Se essa pureza existisse — Glória viveu um caso com uma menina no colégio, e o ferimento de Guilherme sempre soa como uma mentira para se aproximar da irmã —, afastaria os dois da família e de seu ciclo de desejo.

Guilherme passou um tempo no seminário, por isso oferece mais um elo bíblico em *Álbum de família*, que se expande, por exemplo, no seu falso celibato e na sua aprovação da expiação dos pecados. Num diálogo com o pai, ele aprova o modo como Jonas maltrata Senhorinha ao traí-la com jovens meninas: “Guilherme (sem ouvi-lo) - Fazes bem em humilhar mamãe. Ela precisa expiar, por que desejou o amor, casou-se. E a mulher que amou uma vez – marido ou não – não deveria sair nunca mais do quarto. Deveria ficar lá, como num túmulo. Fosse ou não casada” (2004, p. 58). Aí, mais uma das frases de efeito rodriguianas, simbólicas e irônicas. Nem no casamento, tão apregoadado pela moral e os bons costumes como a ligação livre dos caminhos pecaminosos, haveria salvação?

Para Jonas, a loucura de Nonô desencadeou-se pelo desejo sexual pelas mulheres, e de certa forma assim ocorreu. Não sabe ele, então, que mulher desejada por Nonô era Senhorinha: “Jonas (para Guilherme) - Que não te aconteça como a Nonô, que ficou maluco. Na certa, foi de pensar demais em mulher! Agora lambe a terra, ama a terra com um amor obsceno... de cama! (enérgico, cara a cara com o filho) Só te quero avisar uma coisa: Menina, não! Nem mulher muito novinha – compreendeu? Nunca!” (2004, p. 51) Ele destaca o amor de Nonô pela terra, e outros personagens também o fazem. Em sua loucura, Nonô prefere retornar a um estado primitivo, animalesco, a lidar com a complexidade dos sentimentos que lhe insurgem. Jonas ainda adverte Guilherme para que não se envolva com meninas novas demais, como ele mesmo faz incessantemente. E, claro, a jovem que circula pelas casa é sua filha e mulher ideal, Glória.

Quase no fim de sua curta existência, Glória conversa com Guilherme, na igreja da fazenda, sobre o irmão Nonô:

Glória - Você ouviu? / Guilherme - Não tem importância – é Nonô! (uma gargalhada soluçante, bem próximo da igreja) / Glória (numa espécie de frio) - Tão triste um parente louco! Talvez seja melhor a pessoa morrer. / Guilherme - Ele está feliz com a chuva. Gosta da chuva – se esfrega nas poças de água... (sem transição, rosto a rosto com a irmã, nova expressão de sátiro) / Guilherme - Você sabe que ele vive no mato – despido? / Glória - Teresa me disse que o corpo do homem é uma coisa horrível! / Guilherme - E é. / Glória - Ela não sabe como há mulheres que gostam! (2004, p. 61 e 62)

Não sabendo que seria assassinada em breve, Glória assevera que melhor seria a morte do que a loucura. Guilherme comenta a aproximação de Nonô com a natureza, que estará presente em seu pedido de fuga com Glória. Também importa destacar o nome da amiga de Glória no colégio interno, Teresa. Esse nome retornará na análise de *Valsa nº 6*, misturando-se adolescência e loucura.

No pedido de Guilherme, há uma exigência interessante. Assim como preferiu Nonô, o escape seria para a terra: “Guilherme (apaixonadamente) - Fugir para bem longe! Tenho pensado tanto! Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova! (muda de tom; parece falar para si mesmo) / Guilherme - Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra!” (2004, p. 62). Casa, parede, quarto, cama, nada disso deveria participar da fuga. A residência da fazenda de Jonas representa a prisão dos desejos, e ali não há chance de desvencilhar-se deles. A casa, reduto da instituição familiar, encarcera. Nenhum personagem pertencente à família ausenta-se da fazenda de Jonas.

Glória é quem consegue identificar o desejo de Guilherme e, conseqüentemente, sua hipocrisia através dos seus olhos:

Glória (com rancor) - Pensa que eu não notei a expressão do seu rosto. Os seus olhos, quando você disse que Nonô andava por aí – despido? / Guilherme (apavorado) - Juro! Você diz isso porque não sabe que tive um acidente... (baixa a voz) voluntário! Já não sou como antes... / Glória (chorando) - Que ódio, meu Deus! (2004, p. 64)

A falsa pureza do rapaz é desvendada, e insurge também a recusa de Glória ao irmão. Guilherme, assim, mata a irmã por não corresponder o seu desejo e demonstrar admiração irrestrita ao pai.

Álbum de família é uma peça bíblica, pregava Nelson. Ao discorrer acerca dos personagens, assinalei confluências que apoiam o rótulo formulado pelo autor. Assim, para finalizar esta análise, vale comentar mais alguns pontos de encontro entre a peça e a tradição bíblica.

De início, deve-se atentar para os nomes escolhidos para os personagens. Senhorinha remete a Nossa Senhora, a mãe de todos, e o nome Jonas tem a mesma inicial de Jesus — além do fato de Glória enxergar em Jonas a imagem de Cristo e Edmundo enxergar Maria em Senhorinha. Já se instaura nos nomes o primeiro incesto, consumando-se o casamento de Maria e Jesus. Ainda há o nome de Glória, palavra-chave na tradição judaico-cristã, para qual é preciso glorificar a Deus, exaltando-se a sua grandeza, e atingir a glória consiste no objetivo do cristão: quem crê alcança a glória.

Jonas se coloca como o deus daquela família, o todo-poderoso a ser temido e obedecido. “Jonas (Gritando) – [...] Eu sou o PAI! O pai sagrado, o pai é o SENHOR! (fora de si) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!” (2004, p. 41, grifos do autor). Novamente ironizam-se a instituição familiar e a questão dos rituais que tornam a família o símbolo da moral, como ler a Bíblia, por mais que se peque. Jonas tudo pode, desde elaborar expiações dos pecados alheios até ter todos os seus gostos satisfeitos (Rute, por exemplo, parece dar-lhe oferendas quando busca meninas jovens para ele). O medo do pai também é um elemento bastante presente em *Álbum de família*, como já se mostrou em alguns trechos, e pode ser relacionado com o temor a deus, característica incentivada pelas religiões cristãs como

forma de comprovar respeito e fé. E, também, o medo do desejo ou do pecado que ronda todos os personagens: “D. Senhorinha - Edmundo teve medo, e se casou; Nonô teve medo, e enlouqueceu...” (2004, p. 85).

Há uma frase de Edmundo que resume a situação da família: “Edmundo – [...] Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira (numa espécie de histeria) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós” (2004, p. 71 e 72). Parece ser aquela a única e primeira família, como na criação cristã do mundo, e por isso o ciclo fechado dos desejos e incestos.

Senhorinha, ao final, tira a vida Jonas com dois tiros e, em seguida, sai correndo para encontrar-se com Nonô. Nessa família, já quase totalmente esfacelada, conseguiu-se matar o pai.

3.1.3 O Mundo Privado de *O anjo negro*

Para iniciar esta análise do texto dramático *O anjo negro*,¹⁶ é interessante atentar a certas passagens que remetem a outros elementos do teatro. O tempo e o local definem-se com uma pretensão de universalidade, “A ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar” (p. 123), embora se possa notar, no decorrer da peça, uma forte ligação com a história do Brasil — a escravidão do negro, o conservadorismo religioso e moral, a diminuição da mulher, a supervalorização do casamento.

Há também um jogo entre o universal e o específico que se constata em pelo menos dois itens. O primeiro seria os nomes bíblicos, como Ismael, que possui sua carga histórica — no texto bíblico, Ismael é filho de Abraão com sua escrava Agar — e se mistura com o contexto brasileiro, pois nosso Ismael, também filho de escrava, é negro. O segundo item se encontra no terceiro ato, numa didascália relativa aos negros trabalhadores do cemitério: “Os negros falam com um acento de nortistas brasileiros, mas os gritos lembram certos pretos do Mississipi que aparecem no cinema” (p. 176). Essa referência brasileira, mesmo generalizadora, se completa com a outra, estadunidense e cinematográfica, de maior

¹⁶ Todas as citações aqui utilizadas de *O anjo negro* advêm da seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Peças Mitológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

abrangência, numa espécie de descrição que usa o “nacional” e o “universal” (ou “internacional”).

Além disso, pode-se perceber a carga pesada, na descrição do ambiente, do cenário e da indumentária de Ismael e Virgínia no começo da peça: o caráter nada realista (entremeado por detalhes realistas do texto), a casa sem teto (escura e desprotegida), a atmosfera mórbida, o profético concentrado no coro das dez senhoras, o jogo de opostos nas roupas dos protagonistas (Ismael, negro, vestido de terno branco, elegante e engomado, enquanto Virgínia, branca, se fecha no luto da roupa negra).

Também os muros se mostram fundamentais para caracterizar o cárcere domiciliar e familiar presente na peça. Uma casa sem teto, mas rodeada de muros, podem simbolizar essa “família” que, por mais que tente se isolar das influências mundanas — sobretudo dos desejos, como será analisado mais adiante —, sofrem inevitável e implacavelmente as desgraças e maldições.

O anjo negro trata da história do “casal” Ismael, negro, e Virgínia, branca, que começa sua relação num estupro. Quando jovem, ela vivia na casa da tia e, certa noite, beijou o noivo de uma prima, que se enforcou ao saber da traição. A tia, para se vingar, envia Ismael ao quarto da sobrinha para violá-la. Ele compra a casa com Virgínia dentro, passa a violá-la constantemente, tias e primas se vão dali, ocorre o casamento. Cada filho que nasce é assassinado por Virgínia. Ela vive em cárcere privado, no castigo de sempre olhar para a cama de solteira, intocada, em que ocorreu sua primeira violação.

Em dado momento, aparece o irmão de Ismael, Elias, branco e cego — e quem o cegou foi o próprio Ismael. Ele se apaixona por Virgínia e lhe oferece a possibilidade de fuga. Eles têm uma relação de uma noite, da qual Virgínia engravida de uma menina branca, Ana Maria. Ismael, quando descobre, mata Elias com um tiro no rosto.

O terceiro ato de *O anjo negro* passa-se 16 anos depois, quando Ana Maria já é uma adolescente. Foi cega por Ismael, que lhe pingou ácido nos olhos. Para ela, o mundo se resume ao seu quarto, e todo o seu ambíguo amor — ora o ama como pai, ora o ama como amante — é destinado a Ismael. Ele foi o ser humano com quem mais teve contato

nesses anos, estando Virgínia praticamente privada de seu convívio (e o sentimento que as duas nutrem por si termina no ódio), por de alguma forma “disputarem” Ismael.

Entre os atos de monstruosidade da peça, principalmente de Ismael, mostram-se diversas manifestações do desvario. Mas a loucura em si anda nos arredores, em latência, e seu alvo central é Virgínia, encarcerada, violada, torturada. Ainda no primeiro ato, quando Virgínia sugere a Elias que a engravide, há o diálogo: “Elias – Você está quase louca. / Virgínia – Se já não estou” (1981, p. 110).

As primas de Virgínia também se encaminham para a loucura, por estarem condenadas à virgindade pela tia. No segundo ato, tias e primas vão à casa de Ismael e Virgínia para o enterro de mais um menino: “Tia – [minha filha] está quase ficando louca. E eu não posso fazer nada — você compreende? — e as irmãs vão pelo mesmo caminho (subitamente feroz) Mas eu prefiro que enlouqueçam! Antes loucas do que mortas” (1981, p. 119). E, na lógica dos maus-tratos que rege os personagens de *O anjo negro*, essa condenação à virgindade resulta da culpa de Virgínia por ter roubado o noivo de uma prima. A tia segue perturbando a sobrinha: “e essas vão morrer virgens, porque és uma perdida [...] Virgínia – Só roubei o noivo de uma filha... / Tia – Trouxeste a maldição para todas!” (1981, p. 119).

No terceiro ato, também há uma passagem em que a filha Ana Maria considera a mãe louca: “Ana Maria – [...] és doida — eu sinto loucura nas tuas palavras... / Virgínia – Foi ele que te disse isso? Foi, não foi? Que eu sou doida?” (1981, p. 140). De fato, Ismael coloca Virgínia como louca. E ela, após tantos anos no sinistro convívio de cárcere e tortura, passa a amar Ismael: “Odiei tua cor... Matei teus filhos... Tive ódio e loucura por ti (fora de si) Ou foi agora [...] que senti que te amava?” (1981, p. 146). No fim da peça, Ismael aparece com dois túmulos, um para ele, outro para Ana Maria. Virgínia, no entanto, convence-o a trancar a filha ainda viva ali e encaminha-o para a cama de solteira, ainda intocada.

Como já foi mencionado, na introdução ao segundo volume do teatro completo de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi menciona a declaração do autor na qual afirma que escreve peças “desagradáveis” (1981, p. 13). Podemos, leitores e espectadores, sentir o desagradável da obra rodriguiana através da polêmica dos temas. Em *O anjo negro*, por

exemplo, aparecem preconceito racial, estupro, cárcere privado, incesto, assassinato, infanticídio, entre outros. Tento, assim, analisar como se realiza a abordagem de alguns assuntos na obra ficcional.

É interessante notar que muitos temas — sobretudo os mais evitados, em geral por hipocrisia — são tratados com um tom irônico ou de crítica. Por exemplo, o preconceito racial:

Senhora (doce) — Moreninho, moreninho!
 Senhora — Moreno, não. Não era moreno!
 Senhora — Mulatinho disfarçado!
 Senhora (polêmica) — Preto!
 Senhora (polêmica) — Moreno!
 Senhora (polêmica) — Mulato!
 Senhora (em pânico) — Meu Deus do Céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo! (p. 125)

Os discursos preconceituosos têm espaço nessa obra, como se mostra comum em Nelson Rodrigues, de modo que possam ser vistos em cena, debatidos, quiçá desconstruídos. Acima, vemos o coro das pretas descalças discutindo entre si a respeito do nome que podem dar à cor do filho de Ismael. Já aí há a primeira negação do texto: as pretas não gostam de preto, e ainda dele sentem medo. Ocorrerá o mesmo com Ismael, um negro que não aceita sua condição: “Elias — [...] Desde menino, ele tem vergonha; vergonha, não: ódio da própria cor” (p. 141). E todos os personagens sentem medo, em geral de Ismael ou da cor negra.

O racismo também aparece algumas vezes na famosa construção que utiliza a conjunção adversativa “mas”, como em “Cego — Preto, não é preto?/ Preto — Mas de muita competência” (p. 127). Impossível não lembrar do poema de Francisco Alvim cujo título é “Mas”, e o único verso, “é limpinha”. Nelson Rodrigues coloca em seus personagens esta construção típica do preconceito escondido e não assumido. Mais impactante é ler/ouvir estas frases racistas vindas de um personagem negro, como nos trechos acima.

Deve-se assinalar que Ismael seria a “motivação” do racismo de muitos dos personagens. Os pretos que trabalham no cemitério sentem medo dele talvez por sua postura agressiva ou ainda por sua situação econômica. Virgínia, pelas violações e pela prisão domiciliar a que Ismael a subjugava. O irmão, pelo passado: “Elias — Tive medo quando era menino. Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com homem branco” (p. 130). Ismael é um negro rico, “dono” da esposa e opressor do irmão branco. Essa caracterização do personagem

serve de perfeita ironia a tudo o que os negros tiveram de se submeter na história brasileira, antes e depois da abolição da escravidão. O negro era invariavelmente pobre e posse de algum branco. Por outro lado, vê-se que Nelson Rodrigues não santifica ninguém: o negro de sua peça pode ser ruim, vil e cruel, não por uma determinação histórica ou genética, mas apenas por ser humano.

Em *O anjo negro*, todos os personagens — sem exceção — demonstram o preconceito racial. Além dos próprios negros, personagens com debilidades ou em posições desprivilegiadas não dispensam seu ódio. Virgínia, por exemplo, solicitando a uma empregada de sua casa (ou de seu marido) que abrisse a porta do quarto e a deixasse sair e recebendo uma negativa, cobre-se de raiva e em seguida retorna à sua posição desfavorável: “Virgínia (possessa) — Negra ordinária, preta! (subitamente doce) Abre, Hortênsia, sim?” (p. 138). Outro exemplo é o de uma prima de Virgínia, ainda virgem e já louca, quando de uma visita à casa de Ismael: “Prima — Eu não queria um marido preto!” (p. 152). Este trecho representa outra construção preconceituosa muito comum na nossa sociedade: uma pessoa que aceita outra no seu círculo social, porém não tão intimamente, não na sua família.

É interessante notar que o dramaturgo utiliza a cor negra não apenas no âmbito temático, mas também a explora em suas possibilidades estéticas. Tem-se, em uma das últimas rubricas do texto: “Não há dia para Ismael e sua família. Pesa sobre a casa uma noite incessante. Parece uma maldição” (p. 169). A escuridão que paira pela casa de Ismael enriquece a cenografia ao remeter tanto à maldição que acossa os personagens quanto à relação com a cor negra humana. Sem dúvida, uma das “falhas individuais” — conceito mencionado nas reflexões sobre a tragédia — que chama a maldição é o preconceito.

No final de *O anjo negro*, Ismael e Virgínia trazem à tona memórias de infância que, numa interpretação psicológica, poderiam servir de justificativa às falhas individuais. Pode-se exemplificar com uma fala de Ismael: “Ismael — [...] E não sabe que eu sou preto, (tem um riso soluçante) não sabe que eu sou um ‘negro hediondo’, como uma vez me chamaram [...] Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu!” (p. 190). Ana Maria, sua filha-enteada e amante, ama-o sem saber que é negro. Ismael a havia cegado quando criança, como fez com seu irmão, e a menina acreditava no discurso do pai-padrasto, que alegava ser o único branco do mundo. A menina, nesse sentido, ama uma ilusão. No tocante à memória a que recorre Ismael, podemos destacar a ofensa que recebeu no passado por conta de sua cor. Esse é um trecho que destoa do restante da peça, pois

Ismael em geral permanece duro, sem sentimento, até malévolo, mas aqui aparece um Ismael que também sofre — se outros personagens destinam seu medo a ele, o dele se dirige a Ana Maria, que por sua vez nada teme.

Ainda vale assinalar a importância das máximas rodriguianas, presentes em muitos de seus textos, dramáticos ou não. Em *O anjo negro*, podemos encontrar, entre outras: “Senhora — Nunca a mulher devia deixar de ser virgem!” (p. 137); “Elias — Você não devia ter desejado nenhum homem — nunca...” (p. 144); “Elias — Por que não morreu? A mulher que é possuída — (baixa a voz) assim — não deve viver...” (p. 145); “Elias — Ama o meu filho... como a mim mesmo!...” (p. 167). Essas frases, que se referem a temas polêmicos — desagradáveis — como desejo, virgindade, estupro, amor, acomodam o discurso preconceituoso na fala de alguns personagens. Magaldi nos explica um pouco da relação das temáticas em *O anjo negro*:

Em nenhuma hipótese cabe pensar que ela [a peça] arregimenta motivos racionais para discutir o problema racial, o amor/ódio, e a continuidade da espécie. Não é feição do dramaturgo [Nelson Rodrigues] analisar argumentos, para que se prove alguma coisa (1981, p. 30).

Não se pode deixar de dedicar uma seção aos personagens cegos de *O anjo negro* e ao poder do olhar. Porém, sem focar exatamente, aqui, em Elias ou Ana Maria e suas cegueiras de fato, provocadas por Ismael. Este personagem causou ainda outra cegueira, talvez parcial, mas ainda cegueira: a de Virgínia. Quase imperceptível a olho nu, a sua deficiência se liga ao não poder ver o mundo fora de casa e à sua confusão ao ver o que lhe está por perto. Vejamos um exemplo: “Virgínia (com sofrimento) — Se você soubesse a saudade que eu tinha de outro rosto que não fosse o dele? E branco?!... Graças a Deus, não sou cega, posso ficar assim, olhando, até me faltar; e acho que não me faltaria nunca!” (p. 140). Virgínia não se considera cega, e obviamente que no aspecto físico não o é, mas sua cegueira parcial se mostra nas suas visões de mundo. Uma personagem confusa, que muda constantemente de opinião, atormentada por todos os sofrimentos que passou e ainda passa. Esse amor expresso no trecho acima, por exemplo, depois será desconstruído quando ela iguala Elias a todos os homens, que amam a mulher prostituindo-a.

Além disso, pode-se destacar o poder da visão na vida dos personagens de *O anjo negro*. Um possível medo de Ismael, não certificado mas sugerido, seria o de que olhassem

para Virgínia (aproximação com um Olegário, por exemplo, de *A mulher sem pecado*). Quando ela pede um retrato de Cristo no quarto, ele nega veementemente. “Virgínia (mais agressiva num crescendo) — Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim?” (p. 134). O Cristo do retrato, branco, afinal, não estaria cego. Pelo contrário: fixaria seus olhos em Virgínia, e ela poderia sentir-se olhada, amparada ou até desejada por outro homem.

O olhar do outro também exerce forte poder na vida de Virgínia. Quando jovem, bonita e não prisioneira, tinha admiradores: “Virgínia — [...] Vivia cercada de olhos. Quando eu me vestia, vinham-me espiar” (p. 143). Esses olhos, aí em sua conotação aparentemente positiva, trouxeram a inveja da tia e das primas à beleza de Virgínia. Mais adiante, por conta do estupro, os olhos alheios se mostrarão ofensivos à personagem: “Virgínia — Depois do que aconteceu ali — se alguém me visse, se alguém olhasse para mim, eu me sentiria nua...” (p. 132). Seria o ataque do olhar violador.

Todas essas metamorfoses e possibilidades da visão podem se relacionar à intenção e ao desejo do teatro defendidos por Guénoun: “o que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre que trabalha é o colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras — que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exhibir o invisível, dá-lo a ver” (2003, p. 46). *O anjo negro*, nesse sentido, constituiria o teatro que quer dar a ver através das ideias e atitudes de personagens que não conseguem ver ideias e atitudes com eficácia ou exatidão — como todos nós? O olhar enviesado do humano se encontra em toda parte: nos personagens, no público, no leitor.

3.2 DRAMAS

3.2.1 A Loucura de Olegário: o Ciúme Doentio

Em *A mulher sem pecado*,¹⁷ Olegário é um personagem paralítico (na verdade, que se finge de paralítico, como se descobre ao final do texto), casado com Lídia, uma moça bem mais jovem do que ele. O ciúme descontrolado e doentio se desenvolve de tal forma

¹⁷ Todas as citações aqui utilizadas de *A mulher sem pecado* advêm da seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

durante a peça que se torna tema único na vida do casal. Aliás, na falsa vida, já que a rotina de opressões a que Olegário submete Lídia, sob a égide da instituição do casamento, não lhes dá folga. Lança para todos os lados regras de como deve ser o matrimônio, como deve se portar a mulher, como deve ser a vida. (E nessas tais regras o frasista Nelson Rodrigues se supera e cria sentenças que distinguem seus personagens e marcam sua literatura.) Ele tenta o impossível feito de controlar o mundo e sofre — e faz sofrer — com essa impossibilidade. Olegário demonstra instabilidade emocional disfarçada de sabedoria, e certas violências insurgem exatamente de sua insana e interrupta desconfiança das atitudes de sua esposa.

“Cortinas cinzentas”, “um paralítico recente e grisalho”, “luz em penumbra” compõem a primeira didascália, e “ríspido”, “irritado”, “sinistro”, “apreensivo”, “espantado”, “cínico” são alguns dos adjetivos que caracterizam as falas dos personagens já nas páginas iniciais. Um clima austero e sério se forma. Os diálogos se dão com uma espécie de tensão no ar. E já de primeira se expõe o ciúme de Olegário através de suspeitas. Ele pergunta a terceiros sobre a vida de sua esposa fora de casa — a peça em hora alguma sai de dentro da residência, apenas se move entre os cômodos — e também empreende uma investigação a respeito do seu passado. O motorista da família, Umberto, é um desses entrevistados: “Umberto (com intenção) – Ela estava olhando de vez em quando... / Olegário – Para quem? Diga! / Umberto (com descaramento) – Para mim. / Olegário (espantado) – Para você? (noutro tom) Para você, hem?!” (RODRIGUES, 1981, p. 49). Umberto se mostra sempre insolente e mal intencionado, com malícia e planos bem engendrados, e Olegário totalmente sujeito a cair na conversa dos seus interlocutores. Quem quiser se aproveitar tem ali a sua oportunidade, mas Olegário se protege atrás do receio e de suposições: “Olegário (com suspeita) – Estou começando a desconfiar que você não é chofer. E quando cismo uma coisa, dificilmente erro!” (RODRIGUES, 1981, p. 50). Por vezes, a suspeita se confirmará; outras vezes, modificará a realidade presente.

A certeza da loucura de Olegário — ou pelo menos da fragilidade mental em que se encontra — resulta de dois elementos: as vozes e as visões, disponíveis apenas para ele, para nenhum outro personagem. “Olegário (lento) - Eu tenho um inferno dentro de mim. Um inferno particular” (1981, p. 76), relata. Por exemplo, Olegário ouve secretamente um

homem repetir o apelido de sua esposa quando adolescente, V-8. Segundo um informante, o epíteto V-8 estaria ligado ao fato de Lília ser muito namorada. Olegário se deixa levar pelos comentários que tecem a respeito de Lília. O tal apelido, embora seja de antes de casamento, o atormenta:

Joel - Chamavam D. Lília de V-8 porque — diz o Sampaio — namorava. Era muito namorada.

Olegário (como que em monólogo) - Marido de V-8... (noutro tom) Naturalmente, todo o escritório sabe disso. Ou não sabe?

Joel (sem jeito) - Sabe. É um pessoal incrível. Quando ela vai à caixa buscar dinheiro, ficam comentando: "A V-8 veio aí." E coisas parecidas. Comenta-se, também, que a sogra do senhor era lavadeira... (1981, p. 61).

A reputação do homem, afinal, se encontra ameaçada. Casado com uma mulher namorada cuja mãe advém de uma situação social desprivilegiada. Os outros homens fuxicam e o desprestigiam. Assim, sua ira e seu ciúme só aumentam. As paranoias de Olegário dominam a vida do casal a ponto de Lília não aguentar mais as acusações e desconfianças injustas. Injustas porque em momento algum ela dá a entender que não o ama ou o trai. Pelo contrário: até certo ponto, estoicamente aceita as arbitrariedades do marido, mostra-se de fato como uma mulher “sem pecado” — até resignação possui. Olegário, no entanto, quer uma mulher sem pecado *nenhum, nunca, e com provas de inocência*.

As vozes consistem num tipo de fala interior descontrolada, pela qual se manifestam seus sentimentos e desejos mais secretos e subterrâneos, além de suas dúvidas e suspeições alavancadas pelo ciúme extremo. Assim ocorre no trecho seguinte, em que cisma com um manco que teria olhado para Lília (segundo o ardiloso Umberto), com o próprio chofer e com seu estado mental. Também reclama, ao final, da visão de uma menina, que persiste em atormentá-lo.

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

Olegário – Homem manco.

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

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

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

Olegário – Ah!

Voz interior (microfone) – Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso.

Voz interior (microfone) – Lá vem ela outra vez. Não me larga. (Refere-se à menina, que volta debaixo do foco luminoso. [...]) (RODRIGUES, 1981, p. 51 e 52)

Mais à frente do texto, numa conversa entre Olegário e Maurício, irmão adotivo de Lília, que vive com eles na mesma casa, percebe-se que essa menina da visão é a própria Lília, porém com dez anos de idade:

Olegário - E se eu lhe contar que também tenho visões? Vejo Lília com dez anos, vestido curtinho, as coxinhas aparecendo, bem feitas, (gaguejando) lindas. Você sabe que eu morei perto de vocês, quando Lília era criança; e uma vez a vi, assim mesmo, vestidinha assim: E essa imagem que me aparece, que eu vejo... (surdamente) Lília aos dez anos... (1981, p. 84).

E depois ainda relata essa visão para Lília, novamente sensualizando o corpo infantil que enxerga: “Olegário (à meia-voz) - Você, aos dez anos, tinha um corpo lindo, lindo, vestidinho assim (faz mímica) muito acima do joelho. Parece que estou vendo. (Entra a menina e se coloca ao lado de Lília.)” (1981, p. 98).

Toda a loucura em que mergulha Olegário parece derivar do seu sentimento de insegurança por haver ficado paralítico. (Na verdade, há apenas o sentimento de insegurança, e a paralisia é um disfarce para que se justifiquem as suas ciúmeiras.) Note-se: em momento algum, Lília se queixa ou desmerece o marido por esse motivo. Coloca-se, assim, num papel de vítima criado por ele mesmo, como se necessitasse do teste de resistência de sua esposa, que deve amá-lo de modo incondicional, em qualquer contexto. Isso se percebe em trechos como “Olegário – Você deu para me chamar de ‘meu filho’ depois que eu fiquei assim. Foi, sim!” (RODRIGUES, 1981, p. 53) e também:

Olegário (novo tom) - Você falou, mas... Essa mágoa retrospectiva é apenas uma consequência — sabe de quê?
Lília (com desprezo) - Não respondo!
Olegário (categórico) - De minha paralisia! (ri, arquejante) Foi esta a minha grande gafe — ficar paralítico!
Lília (saturada) Lá vem outra vez a paralisia, meu Deus! (tapando os ouvidos)
Acabe com isso! (1981, p. 71)

As ideias e atitudes de Olegário paulatinamente vão sendo tomadas pelo tom de loucura que o personagem assume ao longo do texto. Os extremismos de suas regras escancaram-se, como se vê na frase: “Olegário - [...] Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura” (1981, p. 76). Cada *mulher*. Por mais que ninguém seja fiel, quem esconde, com certeza, uma infidelidade, seja quando for, é a mulher, e não ele (ou ele *pode*).

Em diversas passagens, aparece o olhar como propulsor da falta, da imoralidade, do pecado. Assim se pode notar nos trechos: “Olegário - O fato de você mesma olhar o próprio corpo é imoral. Só as cegas deviam ficar nuas. (ri)” (1981, p. 87); “Olegário - [...] Como é obsceno um rosto! (um riso soluçante) Por que permitem o rosto nu? / (Lídia desprende-se. Passa a mão no próprio rosto. Recua.)” (1981, p. 97); e “Olegário - Esse seu irmão fica andando pela casa. Não diz uma palavra. E nem olha. Não olha para ninguém” (1981, p. 72). Nos dois primeiros trechos, olhar é sinônimo de transgressão; já no último, a ausência dessa transgressão parece estranha a Olegário, como se assumisse o caráter inelutável do pecado — os sentidos o atraem. Além desses, note-se o fragmento da peça acima reproduzido em que Olegário acusa Lídia de olhá-lo como se fosse mártir, o que indicaria o pensamento em outro homem. E mais uma passagem contendo o pecado do olhar merece destaque. Em um dos estouros de ciúme, Olegário desentende-se com sua sogra:

Olegário - Não interrompendo, Dona Márcia! Lídia não me vai mais a médico nenhum. Tem que arranjar médica, mulher. Eu não quero homem!
 D. Márcia - O Dr. Borborema é tão velho, Olegário!
 Olegário (contido) - Não interessa!
 D. Márcia (melíflua) - Mas assim, Olegário, você até ofende!
 Olegário - Ofendo. E que mais?
 D. Márcia - O que é que o médico pode fazer, a mulher não querendo?
 Olegário - O quê? Ver! O médico pode ver, apenas! Acha pouco? (excitadíssimo). A senhora está aqui para que, Dona Márcia? Para discutir comigo? (1981, p. 98)

Nas tentativas de controle, Olegário, num dos pontos altos da peça, persegue os pecados internos, os que se *pensam*, mas não se aplicam, com influência da moral cristã, para a qual não se deve pecar nem em pensamento.

Olegário - Quero dizer o seguinte: seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre — seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez!
 Lídia (irônica) - Bonito, bonito. Continue.
 Olegário - Está bem, vou continuar. Quando um homem vê uma mulher no meio da rua, beija essa mulher em pensamento, põe nua, viola. Isso tudo num segundo, numa fração de segundo — sei lá! Mas seja como for — a imaginação do homem faz o diabo! (1981, p. 56)

Depara-se aí com o impossível: moralizar o pensamento, o sonho, a imaginação. Não se controla nem a própria cabeça, quanto mais a alheia. A sua solução para o caso,

então, encontra-se numa das frases de efeito do texto: “Eu acho que a fidelidade devia ser uma virtude facultativa” (1981, p. 65).

O motorista Umberto planeja conquistar Lúdia e persuadi-la a abandonar Olegário. Para isso, manipula, aproveita-se do ciúme doentio do patrão para injetar informações explosivas. Instiga as desconfianças de Olegário e, ao mesmo tempo, assedia Lúdia. Como um Iago da peça *Otelo*, de Shakespeare, porém mais sutil e sugestivo. Em dado momento, rouba o beijo da patroa e assume suas intenções, não sem insinuar que pode inventar qualquer história para difamá-la. Por exemplo, defende que Lúdia teria cedido espaço para seu atrevimento de beijá-la: “Umberto - Você me chamou... Quero que Deus me cegue se é mentira...” (1981, p. 89). Note-se novamente o enfoque no olhar. Esse elemento aparece em diversas falas de Umberto, como no sonho que relata a Lúdia, no qual ela batia no marido diretamente nos olhos, que sangravam:

Umberto - Primeiro, ouça. Sonhei que você estava batendo, no seu marido, com um cinto. Um cinto de fivela. Primeiro, dava aqui nos rins, com toda a força. Depois, cismou de bater nos olhos. Com a fivela. Nos olhos do seu marido.
Lúdia (parece fascinada) - Só isso?
Umberto - Não tive nunca um sonho que me impressionasse tanto. Você estava hedionda! E, depois, os olhos do seu marido sangraram! (1981, p. 90)

E, ainda, quando pede demissão a Olegário, cria a desculpa de que a mãe é cega: “Umberto - Pois é. Caiu da escada. É cega. Foi descer e rolou lá de cima. Caso seríssimo. Fraturou a bacia. E na idade de minha mãe é o diabo. Fez setenta anos” (1981, p. 100).

As passagens de um ato para o outro merecem destaque. Nelson, ao finalizar um ato, mantém certa tensão que logo se desenvolve no seguinte. Termina o primeiro com Olegário acusando Lúdia de possuir um amante; e o segundo, com o beijo de Lúdia e Umberto. De acordo com Sábato Magaldi, esse recurso ajuda a preservar a tensão e já indica o lado inovador rodriguiano, que só desponta de fato mais tarde: “a réplica inicial do segundo e do terceiro atos repetia a última do ato anterior, assegurando a continuidade indivisível da tensão. Uma estreia até certo ponto cautelosa, ainda que sugerindo as garras do inovador” (2008, p. 24).

As relações entre as personagens se modificam após esses intervalos. Do primeiro para o segundo, Olegário escancara sua falta de limites no ciúme e nos experimentos para comprovar a falsidade ou veracidade da traição. E, do segundo para o terceiro, Lília e Umberto passam a interagir mais, inicialmente de maneira truncada, mas depois se figuram o caso entre os dois e a fuga. Olegário, de tanto insistir na ideia do adultério, acaba atraindo-o para sua vida.

Atrai não somente isso. Antes de se rebelar, Lília dá sinais de desespero e descontrole mental e até cogita ter sido atingida pela loucura, como se Olegário lhe tivesse transferido seu atordoamento. É o que se observa numa longa fala com a mãe de Olegário — personagem também louca e muda, que movimenta apenas as mãos para contorcer um paninho —, parcialmente reproduzida abaixo:

Lília – [...] Estou que não posso ouvir nada no meio da rua... Nem ver um nome feio desenhado no muro... (recua, num grito, apertando a cabeça entre as mãos) Foi ele! Foi teu filho que me pôs neste estado! (rápida, numa alegria selvagem, aproximando-se da velha) Umberto me beijou! a mim! tua nora! e me disse um nome, uma palavra que me arrepiou... (estende as mãos) E ainda me arrepiou! (crispa-se. Passa a mão no próprio busto) Maluca! Vou-te deixar morrer de fome e de sede! (de novo, aperta a cabeça entre as mãos) Meu marido mete na minha cabeça tudo o que não presta! O dia inteiro em cima de mim: "olha a cinta"... "Você não pode andar sem cinta"... E até já perguntou se eu, em criança... (violenta) Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (sonhando) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De smoking e morto! (em desespero, como que justificando-se) Não sou eu a única mulher que já desejou a morte do marido (ri, com sofrimento) Tantas desejam, mesmo as que são felizes... (baixa a voz, com espanto) Há momentos em que qualquer uma sonha com a morte do marido... (baixo, outra vez) Escuta aqui, sua cretina! Quando leio no jornal a palavra "seviçada" - eu fecho os olhos... (com volúpia) Queria que me seviciassem num lugar deserto... Muitos... (grita, num remorso atroz) Não, é mentira... (noutro tom) Umberto me chamou de cínica e eu... Eu gostei... (baixo e aterrorizada) Quem sabe se eu não sou? Não! Não! Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram! (recua, aterrorizada e estaca. Súbito, corre para a louca; cai de joelhos, soluça, abraçada às pernas da doida) Perdão! Perdão! (súbito, ergue-se. Corre, soluçando) (1981, p. 99 e 100)

A fuga, para Lília, parece ter sido, então, não somente o abandono do casamento, mas também a libertação dos laços da loucura que já ensaiavam envolvê-la. Ao saber, por uma carta, que Lília decidiu partir com Umberto, Olegário — que tinha acabado de acreditar que sua mulher era completamente fiel e sem pecado e assumir a mentira da paralisia¹⁸ — desespera-se, pega o revólver, e a peça termina sem o tiro e com a voz de

¹⁸ Vale destacar a observação de Magaldi a respeito da divulgação do disfarce da paralisia: “O autor se vale de revelação surpreendente (Olegário nada tinha de paralítico), recurso típico do melodrama” (2008, p. 24). Isso apoia a multiplicidade de tendências que Nelson Rodrigues consegue congrega em sua obra dramática, que será comentada mais adiante neste trabalho.

Lídia ressoando no ar. “Olegário encosta o revólver na própria frente, para pôr fim ao conflito” (MAGALDI, 2008, p. 24): apenas encosta, sugerindo a possibilidade do disparo.

3.2.2 Memórias Póstumas de Sônia: o Monólogo Valsa nº 6

*Valsa nº 6*¹⁹ consiste em um monólogo, um drama em dois atos, lançado em 1951. Peça curta e pouco dispendiosa, resultou de uma tentativa de Nelson Rodrigues de lançar a irmã Dulce Rodrigues nos palcos. A história apresenta a busca, pelo fio da memória, da identidade da personagem Sônia, jovem de 15 anos que vivenciou as transições, descobertas e impactos da adolescência, envolveu-se num romance com um homem já adulto chamado Paulo e terminou assassinada por seu médico, o Dr. Junqueira — personagem que será posteriormente enfatizado nesta análise. Sônia, sabe-se desde o princípio, é uma personagem morta: “Sônia, menina assassinada aos 15 anos” (p. 171). A única personagem, já que estamos tratando de um monólogo, mas que engloba muitos outros personagens em sua atuação: a mãe, o pai, Dr. Junqueira. Aos poucos, os eventos marcantes e, por vezes, traumáticos de sua curta vida desvelam-se, permeados por ininterruptas hesitações e dúvidas do que seria real ou não. Vale destacar a interessante estrutura da peça, com frases curtas, entrecortadas por didascálias. A face de Nelson encenador sempre está presente nas obras, mas em *Valsa nº 6* parece atingir o ápice. A todo momento, são inseridos tons de voz, emoções e movimentos a serem seguidos pela personagem, além de toda a caracterização dos outros personagens que ela encarna em cena. No fim das contas, o drama acaba se montando por uma espécie de conjunto de versos que se intercalam entre falas e didascálias.

O realismo, difícil de se sustentar num monólogo, já é jogado ao alto desde a descrição da personagem. Está morta e falando com o público, uma experiência só possível segundo concepções mais abertas de realidade. Além disso, não se define o tempo em que se passa a peça, apenas se informa que Sônia foi assassinada aos 15 anos. Assim, pode se

¹⁹ Todas citações aqui utilizadas de *Valsa nº 6* advêm da seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Peças Mitológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

passar logo após a sua morte ou até anos depois: nesse outro plano em que a personagem se insere, o tempo não parece um fator importante. O cenário também sugere neutralidade e distanciamento da realidade: “Cenário sem móveis. Apenas um piano branco. Fundo de cortinas vermelhas” (p. 173), com o instrumento servindo para que se toque, quando indicado pelas didascálias, a Valsa nº 6, do compositor polonês Frédéric Chopin. O cenário não constitui a casa em que Sônia morava antes de morrer, porém, ao rememorar os fatos de sua vida, traz a atmosfera caseira para a cena, como nas falas que simula da mãe, o pai e o Dr. Junqueira (já que o médico a atende em domicílio).

A quarta parede também se rompe em diversos pontos da peça, auxiliando o desmoronamento do realismo do monólogo. Em diversas passagens, Sônia dirige perguntas à plateia e, no caso abaixo, chega a solicitar uma resposta.

Noiva eu? (interpela a plateia) Mas de quem? (dolorosa) Digam! (interroga uma espectadora) Eu tenho a face, as mãos, os olhos de uma noiva? (ajeita os cabelos) Há uma grinalda, em mim, que eu não vejo? Nos meus cabelos? (maior desespero) Uma grinalda atormentando minha fronte? (desespero contido) Mas, então, terei de ser noiva de alguém! (riso) E se eu fosse noiva de ninguém? (desesperada) Paulo e Sônia... Quero-me lembrar dos dois... (p. 186)

Seria possível argumentar que Sônia, em seu delírio, conversa com os habitantes das suas visões, e não com a plateia de fato. Porém, durante toda a peça, não há um interlocutor imaginário ou outro que o valha para ocupar esse papel. A garota parece falar consigo mesma na maior parte do tempo; assim, quando se dirige a alguém, sugere-se uma quebra da quarta parede. Também há o caso de Sônia, de certa forma, orar, pedindo proteção a algum santo ou santa:

Me proteja, minha Santa Teresinha! (chora) Eu não me lembro de nada, a não ser de nomes... (para si mesma) Por isso, muitos têm medo de mim... E ninguém me contraria... Porque estou num mundo... Sim, num mundo em que tudo que resta das pessoas são os nomes. Por toda a parte. (aponta em todas as direções) Nomes, por todas as partes... Descem pelas pernas da mesa... Se enfiam nos cabelos... (feroz) Eu esbarro neles, tropeço neles, meu Deus! (e, de fato, parece esbarrar e tropeçar em nomes) (p. 186 e 187)

O nome da santa seria também apenas um nome? A referência a Santa Teresinha provavelmente não foi aleatória. Ela, ainda criança, perdeu seus quatro irmãos, e sua família temia que seguisse o mesmo destino e morresse jovem, como Sônia. Teresinha conseguiu atravessar a juventude, mas, ainda assim, morreu cedo, aos 24 anos, em 1897. Além disso, aos 10 anos, a futura santa sofreu de uma enfermidade indefinida na época, que apresentava como sintomas tremores, febre, anorexia e, aproximando-se de Sônia, alucinações. Aos 15 anos, idade em que morre Sônia, Teresinha entra para o Carmelo, quando só se aceitavam ingressas a partir dos 21 anos.

Odeio a um Paulo que não conheço, que nunca vi... Mas... (encara com um dos espectadores) Se eu não conheço Paulo, ele poderá ser um de vós!... (ri, cantarola) Talvez um de vós seja Paulo... (com medo) Mas eu não vejo o vosso rosto... Nem o de ninguém aqui... (grita) E cada um de vós? (percorre e examina, face a face, cada um dos rostos da plateia) Tem certeza da própria existência? (grita) Respondam! (baixo, com um riso surdo, feliz e cruel) Ou sois uma visão minha, vós e vossa cadeira? (corre, cambaleando, para o palco. Senta-se ao piano. Começa a Valsa nº 6) (1981, p. 188 e 189)

Nessa passagem, Sônia — ou Nelson — aponta na plateia a possibilidade de existência de Paulos ali, com toda a carga de culpa que se coloca nesse personagem durante a peça, já que de certo modo fizera desencadear a loucura da jovem garota. Ela ainda brinca com os planos da realidade e da alucinação, considerando o público e suas cadeiras como parte desta, e também da realidade e da ficção. E o mais interessante é que, sim, se entrarmos no jogo do texto, seremos nós, supostamente habitantes do plano da realidade, apenas uma visão de Sônia.

Pode-se colocar em pauta a leitura de *Valsa nº 6* como sendo “*Vestido de noiva às avessas*”, utilizando o termo de Sábado Magaldi, por conta das confluências que destaca no fragmento a seguir:

uma análise atenta da peça revela que seu tempo real é semelhante ao de *Vestido de noiva*. No plano da realidade, ia-se do acidente sofrido por Alaíde até sua morte, na mesa de operação. Em *Valsa nº 6*, Sônia recebe uma punhalada (que equivale ao acidente) e morre, minutos depois. A mente em decomposição de Alaíde corporificava no palco as personagens que povoavam o seu mundo. Sônia, antes de morrer, revive em cena os demais protagonistas de seu universo. Daí ser legítimo considerar *Valsa nº 6* uma espécie de *Vestido de noiva às avessas* (MAGALDI, 2008, p. 29)

Nesta análise, não se considera Sônia antes da morte, como o estudioso da obra de Nelson, mas Sônia já morta, pois a descrição da personagem aponta que ela já havia sido assassinada. O assassinato, isto é, o fato de estar morta, parece crucial na composição da personagem Sônia. O avesso Sônia-Alaíde se mostraria exatamente nesse detalhe: a primeira alucina pós-morte, a segunda alucina no período pré-morte.

Se *Vestido de noiva* apresenta a separação bem definida de seus três planos, *Valsa nº 6* aponta o fundo de realidade, alucinação ou memória mesclados de acordo com a atuação da personagem Sônia. Uma realidade pontual (a sua morte) e o desenvolvimento de um imbricado de memória e alucinação ao longo do texto. Também aproximam as duas

peças elementos como o vestido ou a possibilidade de ser noiva (como no trecho trazido acima), que habita o discurso das duas personagens, e a busca de identidade — a sua própria, no caso de Sônia, e a de Madame Clessy, no caso de Alaíde.

A busca da identidade da personagem inicia-se da forma mais primordial: “Quem é Sônia... E onde está Sônia?” (p. 173). Sônia é só um nome, e Paulo é apenas um nome também na sua mente perturbada: “Paulo é apenas um nome... (ergue-se e faz um gesto como se fosse apanhar um nome no ar) um nome suspenso no ar, que eu poderia colher como se fosse um voo breve. (colhe o voo) Mas um nome vazio, sem dono” (p. 186). Faltam referências de Paulo nessa busca de memória de Sônia. Não há nem vestígios de falas nem gestualidades suas a ser mimetizadas pela personagem.

A gradação da memória evolui, e Sônia passa a recordar dela e de Paulo, mas apenas de forma vaga, sem fatos específicos que teriam vivido: “Mas, Paulo, eu me lembro de ti e de mim. E de mais nada. Porém, duas pessoas não podem existir sem fatos. (num espanto feliz) Fatos! Sim, é isso! Isso mesmo! (excitada, para a plateia)” (1981, p. 191 e 192). Os fatos só se revelam no segundo ato, sendo o primeiro um grande emaranhado de frases que sutilmente apresentam os personagens, as situações, os problemas. Tudo só se encaixa e se resolve — nunca em termos exatos, isso é certo — no final do texto, à medida que os fragmentos de memória vão aparecendo. Tanto que, na última fala do primeiro ato, Sônia ainda não sabe sequer a própria identidade: “(num lamento) Beijaste alguém, que não era eu, que sou tua namorada ou noiva! (recua, apavorada e apontando) A mulher a quem beijaste, ainda ficou de boca entreaberta... Eu vi pelo espelho, tudo! (incerta) Mas quem foi, Paulo, quem foi? (num grito selvagem) Sônia! Beijaste Sônia!” (1981, p. 194). Um fato, pelo menos, sobressai nesse estágio: o caso entre Paulo e Sônia. E a gradação da memória é assumida pela personagem logo no início do segundo ato: “As lembranças chegam a mim aos pedaços... Ainda agora, eu era menina” (1981, p. 196).

Há a possibilidade de Paulo ser o Dr. Junqueira. Paulo é só um nome, não é encenado, apenas citado, e o Dr. Junqueira, por sua vez, segundo Sônia, assedia jovens garotas na lotação, e entra na cena de Sônia, com o pigarro ou a perna mancando. Ele é do tipo de médico que vai na residência, personagem até comum na obra rodriguiana, ou seja, faz-se presente dentro da residência daquela família. O início do fragmento seguinte — em que Sônia não quer que o Dr. Junqueira a toque — e o final — em que ela grita quando a mãe chama o Dr. Junqueira para consultá-la — sugerem no mínimo o medo que a menina tinha desse estranho médico.

14 anos, já, é? (crispada) Não me toque! (ressentida) Ele disse que eu estava doida porque comecei a ver coisas. E ouvia vozes... Vozes caminhando no ar... (apontando) Via mãos, rostos e pés boiando no ar. (corre para a boca de cena, quase feliz, na ânsia de fazer a confidência divertida) Uma noite, foi até interessante. De repente, descobri na parede do meu quarto, um rosto, sempre o mesmo. Um rosto que não saía dali! (ri) Fui acordar mamãe. Mamãe, vem, mamãe! (imitação materna) Mas que foi, minha filha? Você até assusta! (riso, apontando) Ali, mamãe! Ali, onde? (irritação doentia) Será possível que a senhora não veja, oh mamãe! (lenta e grave) Mas ela não via. Nada, nada... [...] Chamem a Assistência! Médico! Assistência! Dr. Junqueira! Nossa Mãe! Dr. Junqueira vem já! Evém! Evém! (ela própria) Gritei. (baixo) Meus gritos se espalharam por toda a parte. Meus gritos batiam nas paredes, nos móveis, como pássaros cegos. (1981, p. 176 e 177)

No meio do excerto, há o relato da alucinação e do aspecto de Sônia que assusta a mãe, o que de certa forma justifica o diagnóstico do Dr. Junqueira. O único comentário que o médico tece a respeito da saúde da menina, no entanto, algumas vezes durante a peça, direciona-se à sua idade. A adolescência, para ele, essa fase de transição entre a infância e a maturidade, levou Sônia à loucura.

(perna de pau) A menina tem 14 anos. (mãe) Quinze. (perna de pau) Ou quinze. (mãe, esprevidada) Mas que é que tem? É algum crime? Será que uma moça não pode ter 15 anos? (pai) Continue, Dr. (perna de pau) a passagem... A transição. (mãe) Não entendi patavina! (perna de pau) Sua filha era menina. Transformou-se em mulher... (num crescendo caricatural) E houve o choque! O abalo! (mãe) A idade! Acho que o senhor adivinhou, Dr.! (feliz) Minha filha tem mudado muito! [...] O que Paulo fez com minha filha, não se faz! (choro sofisticado) Não foi papel! (atônita) Paulo... Meu Deus, Paulo! (perna de pau) Esse desgosto também contribuiu! (1981, p. 183 e 184)

O tom caricatural do médico e a mãe afirmando que ele *adivinhou* o diagnóstico de Sônia tiram a sua credibilidade e mostram uma face de arbitrariedade. Nelson parece aí ironizar, — tal como Machado de Assis faz com seu Simão Bacamarte, do conto *O alienista*, que arranja motivos diversos e aleatórios para o internamento de pessoas no hospital psiquiátrico que coordena — o saber dito científico e propalado como absoluto, mas que, por vezes, não carrega consistência.

Um elemento a ser destacado em Sônia é a vergonha, comum na adolescência e importante na composição da personagem. A primeira e primordial vergonha que deixa transparecer é a da própria loucura: “Dr. Junqueira diz (imitação de velho) Desequilíbrio mental — he! he! Desequilíbrio mental! (novo pavor) De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu! (numa revolta) Não quero ser a primeira doida da família!” (1981, p. 175). Para Sônia, ser a primeira a carregar a loucura e macular a instituição familiar intensifica sua desgraça. Além disso, nos sintomas que apresenta, a vergonha é peça-chave:

Hem, Dr. Junqueira? Que foi? (pigarro, andar de perna dura) Nada, nada. Coisa à toa. (mãe aflita) Mas Sônia anda triste. Chora sem motivo... Ou ri demais! (baixa a voz) Deu para ter vergonha de tudo. De tudo, doutor! Uma coisa por demais! (pigarro) A idade, minha senhora, a idade. A transição. Idade? (informativa) Sônia tinha de 14 para 15 anos. 15. Ou 15. Começou a ter vergonha de tudo. Dos próprios pés. Seu coração palpitava, se ela via os próprios pés, (doce) frios e nus, sem meias e sem sapatos. (pudor) Pés despidos, meu Deus! (excitada) Tem mais, tem mais! (vem fazer a revelação na boca de cena) Tinha vergonha dos móveis. Digo dos móveis descobertos, sem nenhum pano, nenhuma toalha. Portanto móveis nus. (1981, p. 204)

Uma vergonha direcionada à nudez: do corpo, ainda que sutil (no caso, dos pés); e dos objetos (os móveis da casa), o que se relaciona às mudanças da adolescência, tanto externas, físicas, quanto internas, emocionais.

Ainda merece destaque, como nas outras peças analisadas, o olho, que é explorado em correlação com a loucura dos personagens. Trago um par de excertos de *Valsa nº 6* em que se pode apontar o olho em diálogo com a vergonha e a crise de identidade de Sônia. Já no início da peça, a menina mostra seu embotamento por sua exposição: “Tem gente me olhando! (olha para os lados e para o alto. Lamento maior) Meu Deus, por que existem tantos olhos no mundo?” (1981, p. 174). Os olhos da plateia, numa quebra da quarta parede, ou os olhos de Deus, vindos do alto.

Em sua crise de identidade, em que paulatinamente se descobre como Sônia, os olhos têm papel importante: “Eu sinto os olhos de Sônia dentro de mim...” (1981, p. 199). Ao se aproximar de si mesma, retorna o seu olhar. No turbilhão delirante de frases perdidas em busca de uma ordenação em que a peça principia, não há um olhar próprio. É preciso que ele volte para a menina cair em si e ver-se como Sônia.

Pode-se estabelecer um paralelo entre a personagem Sônia e o protagonista e narrador do clássico romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Se Brás Cubas se intitula de defunto autor — já que escreve do outro mundo, após o seu falecimento —, Sônia seria uma defunta personagem, que encena depois de haver morrido.

Tanto Sônia quanto Brás Cubas apresentam o objetivo de lembrar e expor os acontecimentos de sua vida, isto é, as suas memórias póstumas. E a estrutura de monólogo tem sua forte semelhança com a narrativa, já que, com somente um personagem em cena, o recurso mais explorado seria o de contar uma história. O diálogo com o leitor machadiano

e a quebra da quarta parede na peça de Nelson também são pontos de enlace, realizados na busca por interlocutores.

Além de Brás Cubas narrar suas memórias póstumas e Sônia as suas, eles revelam suas experiências com a loucura. A menina, durante toda a peça *Valsa nº 6*, lança lembranças esparsas de momentos em que delira, entre gritos e visões. No romance machadiano, o capítulo oitavo e nono — “O delírio” e “Razão contra sandice”, respectivamente — reúnem lembranças interessantes de alucinações, no primeiro, e reflexões sobre a loucura, no segundo, o qual foi explorado em capítulo anterior desta dissertação. No capítulo “O delírio”, vale destacar uma semelhança com *Valsa nº 6*. Brás Cubas deixa-se levar por um hipopótamo (que, na verdade, é seu gato Sultão) para uma viagem: “nós vamos à origem dos séculos” (ASSIS, 2005, p. 21), diz o animal. Brás Cubas efetua essa viagem delirante através do tempo, e é também o que Sônia realiza. A diferença é que ele busca o geral e ela o particular, a sua vida, mas ambos viajam no tempo. Brás Cubas quer o tempo histórico, dos séculos, Sônia quer o tempo próprio, seus 15 anos.

4 A MODERNIDADE RODRIGUIANA

Neste quarto e último capítulo, dividido em duas seções, procuro estabelecer as vinculações de Nelson Rodrigues com a modernidade. Isso se dá em duas frentes: suas ligações, interesses e aproveitamentos de uma modernidade artística que se desenvolvia no estrangeiro — mais fortemente, na Europa — e sua inserção na realidade modernista paulatinamente construída desde 1922 no Brasil, por vários artistas e intelectuais, em diversos campos e estilos.

Na primeira seção, empreendo uma leitura comparativa entre Nelson Rodrigues e o escritor sueco August Strindberg, colocando em diálogo uma peça de cada autor e discutindo aspectos gerais de ambos, como a mescla de características naturalistas e expressionistas em seus projetos literários. Já na segunda seção, exponho a importância do dramaturgo na trajetória do teatro e do Modernismo no Brasil, além de relacioná-lo a outros escritores brasileiros que também trazem a loucura em suas produções. A loucura, inclusive, subjaz todos os passos deste capítulo, insinuando-se nas escolhas estéticas e nos momentos de destaque e virada de Nelson Rodrigues.

4.1 NELSON RODRIGUES E O MUNDO: APROXIMAÇÕES COM AUGUST STRINDBERG

O dramaturgo pernambucano Nelson Rodrigues é tido por muitos como inaugurador do Modernismo no teatro brasileiro ou, pelo menos, como o primeiro a implantar elementos de vanguarda e destoantes do que se viam nos palcos de então. Em meio a um contexto artístico que priorizava as comédias românticas e o teatro de puro entretenimento, parado no tempo, Nelson decidiu ousar e lançar mão de recursos expressionistas e simbolistas que chocaram crítica e público. A recepção de *A mulher sem pecado*, peça de 1942, e, em seguida, de *Vestido de noiva*, de 1943, sem dúvida modificou a cena teatral brasileira: causou encantamento em uns, forte repulsa em outros. Ou se amava ou se odiava Nelson Rodrigues. Um de seus autores preferidos — e provável referência e base — era o sueco August Strindberg, um dos dramaturgos que abriram as portas do teatro para a modernidade, assim como um Henrik Ibsen e um Anton Tchekhov.

A estima que Nelson nutria por Ibsen se notabilizou em diversas entrevistas e declarações do autor. Em seus exageros irônicos, chegou a declarar que só lia Ibsen e

Dostoievski, nada mais; ou, ainda, que só havia lido a peça *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo, antes de estrear no teatro. Alguns estudiosos assinalam, porém, que Strindberg foi uma das leituras que mais marcaram Nelson e, além disso, está entranhada em sua obra, conforme aponta Alberto Guzik, prefaciador de uma edição brasileira de *O pai*, de Strindberg: “O dramaturgo brasileiro [Nelson Rodrigues], aliás, admitia Strindberg entre as poucas influências que reconhecia em sua obra” (GUZIK, 2014, s/n).

Tomando o contato Nelson-Strindberg como ponto de partida, pretendo, nesta seção, esboçar algumas aproximações possíveis entre os dois dramaturgos. De início, construirei um breve perfil biográfico dos autores, destacando os pontos em que se alinham. Em seguida, partirei para a comparação: *A mulher sem pecado* (1981), de Nelson, com *O pai* (1970), de Strindberg, peças de estreia dos autores. Ao final, retomarei temas, textos e outras nuances que se relacionam e avizinham esses dois dramaturgos que, cada um a seu modo, marcaram a história do teatro.

August Strindberg nasceu em Estocolmo, Suécia, em 1849, e morreu em 1912, na mesma cidade. Nelson Rodrigues nasceu no Recife, em 1912, e morreu no Rio de Janeiro, no ano de 1980. Quando parte Strindberg, vem ao mundo Nelson. Viveram, então, épocas distintas, porém tangentes. E nessa tangência podem-se identificar certos pontos biográficos que se assemelham.

Primeiramente, destaco a produção literária dos autores. Além da obsessão pelo teatro, ambos escreveram prosa: Nelson possui vasta publicação de crônicas e de romances; e Strindberg aventurou-se pelo romance e por novelas, diário, ensaio. Ambos trabalharam com jornalismo (Strindberg, por pouco tempo; Nelson, a vida inteira).

O material a que acessavam para escrever também se aparenta. Por mais que a imaginação fabulatória reja a produção ficcional, Nelson e Strindberg lançaram mão das próprias vivências e as introduziram em seus escritos. O primeiro, por exemplo, sofreu influência das muitas catástrofes que se passaram em sua vida (como a morte do pai e de dois irmãos em circunstâncias inusitadas) e da sua experiência em muitas redações de jornal, sobretudo quando foi repórter policial. O segundo, conforme aponta Peter Szondi, foi um dos primeiros a instaurar uma literatura do eu, egocêntrica, na qual a autobiografia se irmana com a ficção. Analisando a obra geral de Strindberg, o teórico resume: o eu tem prioridade, o tempo se molda de acordo com ele, e o elemento que realmente importa nos textos do sueco é a mudança interior.

Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde o seu domínio: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma sequência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna (2001, p. 91)

A formação familiar, o fracasso no casamento, a instabilidade mental, por exemplo, fazem parte da obra literária de Strindberg. Guzik (2014) comenta as irrupções biográficas na obra de Strindberg: “Não é segredo que os amargos contos reunidos em *Giftas* (*Casamento*), de 1884, foram inspirados nas felicidades e desgraças de seu primeiro casamento, com Siri von Essen, aristocrata que em 1877 abandonara o marido, o barão Wrangel, para se unir ao jovem e promissor dramaturgo, desejando, com a ajuda dele, concretizar o sonho de tornar-se atriz” (s/n). E, no caso de Strindberg, há certa dose de pioneirismo em suas incursões biográficas dentro da sua obra literária. Na mesma linha do que analisa Peter Szondi, o crítico teatral Welington Andrade ressalta a importância de Strindberg na literatura e também no cinema:

A fase naturalista do teatro de Strindberg propiciará mais tarde a chamada ‘dramaturgia do eu’, na qual a experiência da subjetividade enraizar-se-á de maneira indelével nas narrativas modernas, contaminando não somente o teatro, como também o cinema. (Grande parte da filmografia de Ingmar Bergman é tributária desse legado. Se não houvesse Strindberg, Bergman não teria realizado *Persona*, por exemplo) (ANDRADE, 2013, s/n).

Tanto Strindberg quanto Nelson receberam acusações de misoginia, tendo-se em vista o discurso preconceituoso de alguns de seus personagens e as teses que parecem ser defendidas nos textos. Tinham de fato um pé atrás com o feminismo da época, e também por isso foram criticados. Na análise das peças, mais à frente, volto ao tema e discuto-o, junto com a voz dos autores.

Nelson e Strindberg compartilham uma característica marcante na atuação como figuras públicas: a de terem sido polemistas contumazes. Em sociedades contaminadas pelo moralismo e pelos (duvidosos) bons costumes, suas opiniões por vezes causavam furor. No caso do brasileiro, seu biógrafo, Ruy Castro, autor de *O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*, resume esse traço do escritor:

Durante muitos anos, Nelson Rodrigues carregou a fama de ‘tarado’. Em seus anos finais, a de ‘reacionário’. Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes, as plateias — todos, em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira. E, olhe, quase conseguiram (CASTRO, 1992, p. 8)

Em torno do sueco, rondam seus ataques às instituições e à monarquia e a exposição de opiniões por vezes não muito populares. Isso lhe rendeu a solidão em algumas épocas de sua vida antes de ser considerado um dos maiores escritores de seu país. Apesar das polêmicas, seu enterro tornou-se um grande evento e juntou milhares de admiradores (BLOC et al., 2016).

Por fim, vale mencionar a conturbada vida familiar que Nelson e Strindberg tiveram. Quando ainda criança, a família de Nelson passou por problemas financeiros, e ele teve dois de seus irmãos e seu pai mortos em circunstâncias inesperadas. Um morreu assassinado numa redação de jornal, e Nelson estava no mesmo prédio no momento. Seu pai morreu dias depois, muito pelo desgaste e pela melancolia que a perda do filho lhe causou — apesar de ser um homem duro e até ter enfrentado meses de prisão. Outro irmão morreu de tuberculose, doença que Nelson carregava, vinha tratando há anos e pela qual precisou ser internado em sanatórios várias vezes, e por isso a culpa lhe atingiu em cheio. Na vida conjugal, casou-se formalmente apenas uma vez, mas se juntou três. Com a última parceira, teve uma filha com complicações que vivia em estado grave.

Strindberg foi filho de um pai burguês com uma empregada doméstica, situação que lhe sugeria certos tormentos sociais, ficcionalizada pelo autor na peça *Senhorita Júlia*. Casou-se por três vezes, mas todos os enlaces fracassaram. No tempo que passou em Paris, sofreu crises mentais, relatadas no seu livro *Inferno*. Seu biógrafo espanhol, Jordi Guinard, sustenta, contudo, que ele não enlouqueceu de fato e hoje em dia seu quadro seria interpretado mais como depressão do que como esquizofrenia, conforme consta em uma matéria do jornal *El mundo*:

[...] generalmente, se habla de Strindberg como un demente, como alguien que, en cierto momento de su vida, perdió el control y perdió la realidad de vista. «Pero los psiquiatras con los que he hablado», sostiene Guinart, «aseguran que cuatro meses, que es lo que duró la crisis que le llevó a escribir *Inferno*, no son suficientes para dictaminar locura. Seguramente tuvo algún trastorno esquizotípico, en su época una simple depresión ya se consideraba locura. Sus crisis fueron recurrentes, le desestabilizaron, pero no pudo estar loco» (BLÁNQUEZ, 2016).²⁰

Talvez as perturbações familiares tenham deixado aos dois dramaturgos a ideia fixa de transformá-las em material literário, ininterruptamente, em forma de dramaturgia.

²⁰ “[...] geralmente se fala de Strindberg como um demente, como alguém que, em certo momento de sua vida, perdeu o controle e perdeu a realidade de vista. ‘Mas os psiquiatras com quem falei’, sustenta Guinart, ‘asseguram que quatro meses, que é o que durou a crise que o levou a escrever *Inferno*, não são suficientes para asseverar a loucura. Seguramente teve algum transtorno esquizotípico, em sua época uma simples depressão já se considerava loucura. Suas crises foram recorrentes, desestabilizaram-no, mas não podia estar louco” (tradução minha).

4.1.1 O Pai e A mulher sem pecado: uma Comparação

A peça *O pai*, de August Strindberg, publicada em 1887, trata, em linhas gerais, do desenvolvimento da loucura do personagem Capitão por conta da dúvida que lhe é instigada a respeito da paternidade de sua filha. A peça *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, publicada em 1942, trata, em linhas gerais, do desenvolvimento da loucura do personagem Olegário por conta da dúvida que lhe é instigada a respeito da fidelidade de sua esposa. Nesse sentido, a loucura em processo e as ideias fixas tomam conta das duas obras.

Se Strindberg tenta emplacar a tese de que nunca há como saber quem de fato é o pai da criança — numa época desprovida de meios científicos consolidados para tal constatação —, Nelson se apegua à de que não há como provar se alguém é fiel ou não. A desconfiança do outro, assim sendo, é o envoltório dos dois casos, tornando-se temática central de *O pai* e *A mulher sem pecado*.

Capitão e Olegário são personagens em busca da verdade, mas não qualquer uma: a verdade impossível de ser comprovada. Não lhes basta a crença ou a confiança em alguém. E a ideia fixa — a dúvida da paternidade e a dúvida da fidelidade — atormenta o pensamento dos dois de tal modo que, aos poucos, a loucura se instaura. Ela se mostra basicamente em forma de discurso: Capitão e Olegário (com o detalhe de que este se finge de paralisado como parte do plano de atingir a verdade) tornam públicas suas desconfianças e fazem perguntas inusitadas aos outros personagens, empreendendo, assim, pequenas investigações. E esses outros personagens vão paulatinamente acedendo: Capitão está louco, Olegário está louco.

Um exemplo das investigações de Olegário confere-se em suas conversas com Umberto, como a já mencionada na análise de *A mulher sem pecado* em que o funcionário diz, com descaramento, que Lídia andava olhando com malícia para ele. E as investigações de Capitão podem ser ilustradas por seus diálogos com Margret, a ama que cuida da casa desde antes de ele nascer:

Capitão - Você pode me explicar por que as mulheres tratam os homens como se fossem crianças?

Ama - Não sei explicar, mas talvez seja porque os homens, todos eles, grandes e pequenos, são filhos de mulher.

Capitão - E nenhuma mulher nasce de homem. No entanto eu sou o pai de Berta. Diga, Margret, você acredita nisso? Ou não acredita? (1970, p 148 e 149)

Capitão - Você tem certeza [de quem era o pai]?

Ama - Ora, mas que bobagem! Claro que tenho, pois foi o único.

Capitão - Bem, e ele? Tinha certeza de que era o único? Não, não podia ter, só você podia tê-la. Percebeu a diferença?
 Ama - Não percebo diferença nenhuma.
 Capitão - Não, você não pode distingui-la, mas mesmo assim a diferença existe. [...] Você acha que a Berta se parece comigo? (STRINDBERG, 1970, p. 159 e 160)

Há, claro, fatores externos estimulantes da loucura de Capitão e Olegário. No primeiro caso, sua esposa, Laura, implanta a dúvida em sua mente e se aproveita de sua instabilidade para ganhar poder na administração da casa e na educação da filha (principal motivo de embate entre o casal). Já na peça de Nelson, a esposa de Olegário, Lídia, não lhe dá motivos para suspeita, muito pelo contrário; no entanto, cada pessoa a que ele recorre em sua pequena investigação lhe instiga a desconfiança e intensifica o ciúme — com destaque para o motorista da casa, Umberto, que nutre nítido interesse em Lídia. Além disso, Olegário escuta uma voz interior e tem visões, como a de uma menina de dez anos (descobre-se, mais adiante, que se trata de Lídia criança), como em trecho já citado na anterior análise da peça.

No processo de assunção da loucura para si mesmo, ele define sua situação interior como um “inferno particular”, sugerindo a desordem e os tormentos por que passa: “Olegário (lento) - Eu tenho um inferno dentro de mim. Um inferno particular” (1981, p. 76). A imagem do inferno inevitavelmente remete a Strindberg, pois o título de sua narrativa de cunho autobiográfico, publicada em 1879, em que constam seus relatos da experiências de instabilidade mental, é exatamente este: *Inferno*.

Também há duas passagens discretas, quase subterrâneas, bastante similares nas duas peças, envolvendo um romance entre criados das residências (A residência, variando-se ocasionalmente apenas o cômodo, é o cenário único das obras. A vida da família burguesa e seus entornos, assim, são enfocados). Em *O pai*, Nöjd engravida Emma — ambos criados da casa — e não quer assumir a paternidade do filho, alegando que não há como prová-la. É o primeiro contato de Capitão com a dúvida:

Capitão - Resumindo: você é ou não o pai da criança?
 Nöjd - Como é que a gente pode saber?
 Capitão - O quê? Você não pode saber?
 Nöjd - Não, ué, isso é coisa que a gente nunca pode saber (1970, p. 106).

Em *A mulher sem pecado*, acusa-se o motorista Umberto de ter se relacionado com a empregada Inézia, e o rapaz inventa, ao ser interpelado pelo patrão, que não mais possui

desejo sexual por conta de um acidente — o que o deixa imune aos ciúmes de Olegário, livra-o da demissão e lhe dá liberdade de aproximação com Lúdia.

Ainda marca presença, em *O pai* e *A mulher sem pecado*, o discurso de tom misógino. Não me cabe aqui julgar se os autores ou as peças *apoiam* ou *denunciam* tal forma de preconceito: pretendo apenas apontar a atuação do discurso misógino nos personagens Capitão e Olegário. Capitão, por exemplo, quer de toda maneira impor seu viés educacional para a filha, Berta. Laura também o quer, isso não se pode negar, e para isso insiste na dúvida da paternidade: “Laura - Suponha que, para conservar minha filha e sobre ela decidir, eu preferisse ser repudiada, desprezada, tudo, e que agora eu fosse sincera ao declarar: ‘Berta é minha filha, mas não sua!’ Suponha...” (1970, p. 145). Por outro lado, Capitão se utiliza de argumentos tradicionais do patriarcalismo para tentar impor sua vontade: o pai tem mais direitos do que a mãe na criação da filha; a mãe gera, o pai provém e educa, entre outros. Por mais que sua intenção seja boa, os caminhos que toma para realizá-la carregam-se de preconceito. Assim se nota no seguinte trecho:

Capitão - As crianças devem ser educadas na crença do pai, segundo a lei vigente.

Laura - E a mãe nada tem a decidir na questão.

Capitão - Absolutamente nada! Pelo contrato de casamento, a mulher abdica dos seus direitos, desde que o marido a sustente e aos filhos.

Laura - Em suma: não tem nenhum direito sobre o filho?

Capitão - Não, nenhum! Uma vez que se vendeu uma mercadoria, não é hábito recebê-la de volta, ficando com o dinheiro.

Laura - Mas se o pai e a mãe resolvessem juntos...

Capitão - Em que ficamos, então? Eu quero que ela more na cidade, você, que ela fique em casa. A média aritmética seria que ficasse na estação, entre a cidade e o lar (1970, p. 120)

Laura ainda apresenta uma alternativa mais razoável que a de Capitão: resolver em conjunto, num meio-termo do que cada um dos dois quer. As vontades da filha — o que mais importa — é que nunca se leva em consideração. Apenas no final da peça, Berta mostra que deve ser tomada em conta nas decisões de sua vida: “Capitão: [...] você deve amar somente a mim, ter apenas uma alma, senão nunca terá paz, e nem eu tampouco. Ter um só pensamento, filho do meu, uma só vontade — a minha. / Berta - Não quero! Quero ser eu mesma. (1970, p. 195)”. Capitão, após isso, tenta matar a própria filha com uma arma, sem saber que estava, na verdade, descarregada. Daí se decreta sua loucura, e lhe espera a camisa de força.

Já Olegário demonstra violência contra a mulher em seu discurso do início ao fim de *A mulher sem pecado*. O descontrolado ciúme, as suspeitas infundadas e as ofensas que

lança para a esposa expõem seu ranço moralista e patriarcal. Não são poucas as passagens em que Olegário e Lídia discutem, em que se misturam as acusações de Olegário, o terror de Lídia diante dessa situação e, claro, o fantasma da loucura:

Olegário (sardônico) - Me desafia! Diz "minha vida não tem mistérios"! E eu ando atrás de você o tempo todo? Sei lá pra quem você olha na rua? Estou dentro de você para saber o que você sente, o que você sonha?

Lídia (suspirando, dolorosa) - Ah, Olegário!

Olegário - Você olha para mim com um olhar de mártir! Pois bem. Agora mesmo, neste minuto, você pode estar-se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei!

Lídia (nervosa e revoltada) - Você está louco, Olegário, doido! Então, até isso!

Olegário (repetindo) - "Minha vida não tem mistérios"! Que é então o seu passado, senão um mistério?

Lídia (dolorosa) - Mas que é que tem meu passado, meu Deus?

Olegário (sombrio) - Eu sei lá o que você andou fazendo antes de mim?

Lídia - Antes não importa! Só vale o que eu fiz depois de você!

Olegário (veemente) - Está enganada! Afinal de contas, eu me casei também com o passado de minha mulher.

Lídia (irônica) - Ah, casou-se? Pois olhe, meu filho....

Olegário (interrompendo) - Parou?

Lídia - Você fala no meu passado. Alguma vez já lhe perguntei pelo seu? Já lhe falei na sua primeira mulher!?

Olegário - E nem fale! Nunca, ouviu? Eu não quero, não admito!

Lídia - Já sei, Olegário, nunca mais falarei. (1981, p. 55 e 56)

O olhar direcionado ao marido está diferente, deve estar pensando em outro. A vida da mulher honesta é vazia. O passado da esposa é um mistério. O homem casa com o passado, o presente e o futuro da mulher. A mulher não pode saber do passado do homem. A mulher aceita as vontades do homem. Composto e impulsionado por frases como essas, todo o ideário do patriarcalismo — e da insegurança masculina — se manifesta na relação opressora de Olegário e Lídia. Depois de muito aguentar, chega a hora de Lídia explodir:

Olegário (taciturno) - Dei dinheiro à sua família!

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

Olegário (sardônica) - Você quer dizer que não sabe nada?

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

Olegário (mordaz) - Afinal, você queria o quê?

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

Olegário (cortante) - Porque eu respeitava você!

Lídia - Ora!

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

Lídia - Ah, eu não compreendi, nunca, esse escrúpulo, esse limite! Eu pensando que o casamento era outra coisa — tão diferente — e quando acaba você foi sempre tão escrupuloso! Até me proibia de ler livros imorais. Tinha um cuidado

comigo, meu Deus do céu! (agressiva) Tinha alguma coisa, eu — uma mulher casada — ler certos livros?
 Olegário (sombrio) - Você nunca falou tanto. (1981, p. 70)

Lídia liberta-se na fala. Explana suas angústias e desejos. Não teve a oportunidade de aproveitar as satisfações que poderiam ter vindo com o casamento. E ela conhece as possibilidades, tem amigas, conversa, sonha. Olegário cospe uma nova regra: ela é esposa, não amante, esposa se respeita. E o escrúpulo moralista e a dominação do marido atuam até na leitura: certos livros poderiam desandar Lídia. Olegário idealiza um casamento puro, sem pecados, casto. A consumação do amor traria o descontrole do desejo, e resistir às tentações seria uma virtude para o casal:

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

Vale mencionar a marca da religiosidade em *O pai* e *A mulher sem pecado*, manifestando-se de diversas formas. Na primeira, o irmão de Laura é um pastor e, já no início da peça se encontra com Capitão para discutirem sobre a Primeira Comunhão de Berta e também sua educação. O pai, assim, explana o contexto fragmentariamente religioso em que a filha se insere:

Esta casa está cheia de mulheres, todas querendo educar minha filha. A sogra quer fazer dela uma espírita; Laura; uma artista; a governanta, uma metodista; e a velha Margret, uma batista; e as empregadas pretendem interessá-la no Exército da Salvação. É claro que não se pode formar uma alma assim aos pedaços. E eu, que, acima de todos, tenho o primeiro e maior direito de orientar as suas inclinações, sempre me vejo contrariado em meus esforços (1970, p. 110).

Quando da morte de Capitão, tem grande destaque o fato de ele ter clamado por Deus antes de morrer, como se pedisse perdão pelo erros cometidos e, por isso, merecesse a piedade dos seus semelhantes. Margret, Pastor e Laura trocam as seguintes palavras: “Ama - Ah, Seu Pastor, ele chamou por Deus no último momento! / Pastor - (Para Laura) É verdade? / Laura - É verdade!” (1970, p. 204).

Ainda deve ser ressaltada a incorporação de referências espiritualistas, que na época vinham se popularizando e tocariam as vanguardas antimaterialistas. Ocorrem, em *O pai*, sessões de psicografia, nas quais Berta parece atuar e a sua avó, coordenar:

Berta - de noite, ela [a avó] abaixa a luz do lampião e depois me põe sentada à mesa, com o lápis na mão sobre o papel: Aí ela afirma que os espíritos vão escrever. [...] Daí, o lápis escreve, mas não sei se sou eu. Às vezes, a coisa vai bem, mas noutras ocasiões não se consegue nada. Quando fico cansada, e nada acontece, é preciso fazer acontecer de qualquer jeito. Hoje à noite, eu acho que até estava escrevendo bem, mas então vovó garantiu que aquilo era de Stagnelius, e que a estava enganando; e daí, ficou zangadíssima (1970, p. 138).

Após os episódios de possível contato espiritual, a garota passa a sentir medo de assombração e, numa noite em que não consegue dormir, diz para Margret: “Berta - Sabe, eu ouvi alguém cantando no sótão” (1970, p. 157).

Em *A mulher sem pecado*, a religiosidade aparece já em seu título. *Pecado*, em sua primeira acepção no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, significa “violação de um preceito religioso” (2001, s/n). Olegário exigia provas de que a esposa não o havia traído ou o traísse nem pelas vias da imaginação ou do sonho, com influência da moral cristã, para a qual o ser humano não deve desvirtuar-se nem em pensamento. Assim se pode ver no trecho:

Olegário - Esses rapazes de praia que as mulheres veem na rua. Você vai-me convencer que nunca viu um que a impressionasse? Vai? Um rapaz moreno, forte, de costas grandes, assim. (faz respectivamente o gesto) Você nunca beijou em pensamento um homem desses? Hem? Beijou, claro! Não tem ninguém — ninguém — tomando conta de sua imaginação! (1981, p. 57).

Também há na peça de Nelson Rodrigues uma referência espiritualista (por sinal, feito comum em sua obra dramatúrgica). Quando Olegário e o irmão de criação de Lúcia, Maurício, conversam sobre as vozes e visões com que aquele convive, este pergunta: “Maurício - Quer dizer que não é espiritismo? / Olegário (impaciente) - Que espiritismo! (noutro tom) Às vezes, estou com outra pessoa, e começo a ouvi-la. Ouço outras coisas. (com angústia) Olha aí, está ouvindo? (Ouve-se um berro tremendo.)” (1981, p. 83 e 84). Em *O pai* e *A mulher sem pecado*, nesse sentido, a religiosidade se mostra ou na forma de moralismo ou relacionada a fenômenos do delírio e da alucinação.

Para finalizar este tópico, é interessante frisar uma característica de estilo compartilhada por Nelson Rodrigues e August Strindberg em seus escritos: a criação de frases de efeito, através das quais eles podiam se consagrar como polemistas profissionais. Em *A mulher sem pecado*, tem-se, para ilustrar: “Olegário - Eu acho que a fidelidade devia ser uma virtude facultativa” (1981, p. 65). Ainda outras duas do mesmo personagem: “Olegário - [...] A vida da mulher honesta é tão vazia (1981, p. 55)” e “Olegário - [...] Ninguém é fiel a ninguém. Cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura” (1981, p. 76). Note-se o tom misógino da sua fala. Cada *mulher*. Por mais que

ninguém seja fiel, quem esconde, com certeza, uma infidelidade, seja quando for, é a mulher, e não ele (ou ele *pode*), como já foi destacado na análise da peça, no capítulo anterior. E mais uma frase bastante polêmica, desta vez de Lúdia, quando já se encontra atordoada pelos testes de confiança do marido: “Lúdia - Não sou eu a única mulher que já desejou a morte do marido (ri, com sofrimento) Tantas desejam, mesmo as que são felizes... (baixa a voz, com espanto) Há momentos em que qualquer uma sonha com a morte do marido...” (1981, p. 100). Segundo Ruy Castro (1992), essa fala de Lúdia, na primeira montagem da peça, provocava a ira de diversos maridos, que abandonavam o teatro esbravejando.

Strindberg coleciona, em *O pai*, sentenças fortes que, assim como as de Nelson, relacionam-se com a vida conjugal ou familiar. Um exemplo é esta de Laura: “Laura - Há situações numa família que, por uma questão de honra e consciência, somos obrigados a esconder de todo mundo...” (1970, p. 125), denunciando seus esquemas de manipulação para conseguir o que quer no lar. Também Capitão lança frases de efeito, a respeito do tema que lhe está cravado na mente durante todo o texto. Para exemplificar: “Capitão - O homem não tem filhos. Somente as mulheres os têm. Por isso o futuro é delas, enquanto nós morremos sem filhos” (1970, p. 203) e “Capitão – [...] Não conheço nada tão cômico quanto ver um pai levando o filho pela rua, ou quando ouço algum falando de seus filhos. ‘Os filhos de minha mulher’ é o que deveria dizer” (1970, p. 162)

4.1.2 As Fases e as Fugas

É interessante observar de que maneira as fases da obra de cada autor se relacionam, ou seja, que partes da obra de Strindberg foram priorizadas por Nelson como referência. O autor sueco empreende no teatro, primeiramente, uma fase naturalista e só depois se permite experimentações que o levam a flertar com o simbolismo e até a antecipar características expressionistas. A obra de Nelson pode ser dividida, de acordo com Sábato Magaldi, em peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas (estas sendo maioria). O percurso de Nelson foi distinto: após experimentar bastante no início de sua obra e de certa forma reparar a recepção de seus textos pelas plateias, encontra um ponto de acomodação entre o respeito ao seu projeto estético e a aceitação pelo público. (Por *público*, entenda-se o grupo de pessoas que admiravam Nelson e poderiam seguir

admirando. Sempre houve um outro grande grupo de pessoas que odiavam Nelson e seguiram odiando. Não era a esse segundo grupo que ele parecia querer agradar.)

Vale notar que a primeira fase naturalista de Strindberg já apresenta pontos de fuga: elementos que, à risca, fogem à estética proposta e começam a dar as feições próprias do dramaturgo. Entre esses, pode-se mencionar a exploração de sonhos; o estado de hipnose ou sonolência dos personagens, além de sua teatralidade de certas passagens; o viés arquetípico que pode-se apreender das tramas; a religiosidade, por vezes ligadas ao elemento espiritual; e os personagens ausentes ou objetos simbólicos, que carregam sua mensagens nos silêncios ou na sua simples existência no texto. As peças *Senhorita Júlia* e *O pai* envolvem essas características, que serão posteriormente desenvolvidas ao extremos por Strindberg em peças como *O sonho* e *Sonata dos espectros*.

Peter Szondi já sugeria esses pontos de fuga na fase naturalista de Strindberg. A respeito da peça *O pai*, ele acentua: “A primeira obra, *O pai*, procurou vincular o estilo subjetivo ao naturalista. O que teve por consequência que nenhum dos dois pôde ser totalmente realizado. Pois as intenções da dramaturgia naturalista e da subjetiva eram inteiramente opostas entre si” (2001, p. 54). Enfocando apenas esse primeiro texto, talvez Szondi tenha toda a razão. No entanto, ampliando a visão e considerando a obra de Strindberg como um todo, isto é, colocando em perspectiva o intento naturalista com pontos de fuga, *O pai* e também *Senhorita Júlia* parecem textos que prenunciavam as ousadas e experimentações do dramaturgo sueco (e, de certa forma, necessários na formação do artista).

No prefácio de *Senhorita Júlia*, Strindberg assume a “complexidade dos motivos” (1970, p. 4) na construção da trama e dos personagens, mostrando-se, assim, um naturalista ampliado, sem se prender a todas as regras de tal estética. “Não acredito, pois, em personagens teatrais simples” (p. 5), escreve o autor, em crítica ao drama burguês e a alguns naturalistas desavisados. E daí explica, logo em seguida, o que seria essa complexidade proposta:

As minhas personagens são conglomerados de fases da civilização, passadas e presentes, trechos de livros e jornais, fragmentos de humanidade, trapos e farrapos de roupas finas costurados uns com os outros, tal como acontece com a alma humana. E as coloquei num contexto psicossocial, fazendo a mais fraca roubar e repetir palavras da mais forte e cada uma delas receber ideias ou sugestões da outra (p. 6)

Também na descrição e defesa do seu cenário Strindberg foge ao naturalismo estrito. Influenciado pela pintura impressionista, prima por uma certa carga de ilusão,

colocando alguns elementos, mas dando espaço para o público criar junto: “a imaginação do público, noutras palavras, entra a trabalhar e o complementa” (p. 10). Isso comprometeria a sensação de realidade que o naturalismo apregoa e tenta praticar, aceitando a ilusão como ferramenta da arte.

Apesar de ter se aventurado por experimentalismos em certos momentos, sobretudo nas peças psicológicas e míticas, Nelson Rodrigues parece optar por esse *naturalismo com pontos de fuga* que se verifica na obra de Strindberg. Ou seja, uma base forte de seu projeto se assenta na realidade material, cotidiana, palpável, mas com acesso a elementos que são próprios de outras estéticas (simbolistas e expressionistas, por exemplo).

4.2 NELSON RODRIGUES E O BRASIL

Nesta seção, são desenvolvidas reflexões seguindo basicamente duas linhas: a inserção do teatro brasileiro no movimento modernista após o aparecimento de Nelson Rodrigues e a relação da obra rodriguiana com a de outros autores da literatura brasileira que também tratam da loucura. Na primeira, enfoca-se a marcante estreia de *Vestido de noiva* e seu impacto no contexto artístico modernista, que precisava se consagrar ainda numa vertente: o teatro. Já na segunda, instaura-se o diálogo entre Nelson Rodrigues e outros escritores brasileiros que introduziram a loucura em suas produções e propõe-se o elo entre escrita sobre/junto com a loucura e engajamento.

4.2.1 Terrenos Preparados

Para esse primeiro ponto, deve-se notar o contexto do teatro brasileiro antes da virada que a obra rodriguiana promove, mais especificamente com a primeira encenação de *Vestido de noiva*, em dezembro de 1943 — já mais de vinte anos após a Semana de Arte Moderna, inauguradora do movimento modernista no Brasil, ocorrida em 1922:

Quando o alimento habitual do nosso palco eram as comédias de costumes e os dramas pseudofilosóficos, passando da apresentação ao desenvolvimento e ao desfecho de uma história, ele subverteu a técnica narrativa, para incorporar a flexibilidade do cinema e admitir as flutuações do subconsciente. Daí a constante ruptura da linguagem realista, embora ninguém melhor do que ele soubesse captar as réplicas vivas da fala popular (MAGALDI, 2008, p. 23 e 24).

O teatro brasileiro não saía do convencional. Grandes autores já haviam aparecido, como um Martins Pena ou um Qorpo Santo (este infelizmente não recebeu o devido mérito

em vida). O que dominavam os palcos eram peças simples, tramas batidas e o objetivo de entreter e divertir o público. Em 1942, *A mulher sem pecado* já havia sido encenada, no ano anterior, levando a loucura e o ciúme doentio à cena e preparando o terreno — leia-se: público e crítica — para as rupturas que *Vestido de noiva* efetuará.

As novas técnicas, a mistura de temáticas densas e desagradáveis com o cotidiano da vida brasileira e a confluência de tendências numa só obra impulsionaram Nelson Rodrigues a ser o principal representante do teatro brasileiro no que poderia ser tomado como um fechamento do movimento modernista. Digo *fechamento* porque a poesia e a narrativa, em 1942, já haviam passado por diversos estágios interessantes. Numa breve mirada em direção da história da literatura brasileira, pode-se notar que o movimento modernista, deflagrado pela Semana de Arte Moderna de 1922, obteve forte expressão na poesia, de início, e na prosa, um pouco depois. Poetas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira encabeçaram os primeiros momentos do Modernismo, e prosadores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queirós formaram a Geração de 1930. No andar das gerações, muitos escritores se destacaram: Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, entre outros nomes. Nenhum dramaturgo, no entanto, sobressaiu, e nenhuma peça encenada²¹ chegou a ser relacionada com o Modernismo. Até aparecer Nelson Rodrigues e seu teatro do desagradável.

Se não havia uma virada modernista no teatro brasileiro, Nelson Rodrigues veio para fixá-la. Fixar um teatro modernista e derrubar tudo o que há de falso na nossa sociedade, pois, como diria o personagem Diabo da Fonseca, de *Viúva porém honesta*: “Que família? A tua? A dele? E vou provar o seguinte, querem ver? Que é falsa a família, falsa a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo, falsos os pudores, tudo falso!”.

Não se pode negar que o terreno também vinha sendo preparado para a chegada de Nelson Rodrigues por iniciativas oriundas do meio teatral, com grupos amadores cariocas, como o Teatro dos Estudantes e Os Comediantes. De acordo com o estudioso do teatro brasileiro João Roberto Faria, o dramaturgo “escreveu *Vestido de noiva* no momento oportuno, no início dos anos 40, respondendo aos anseios de modernização teatral dos grupos amadores cariocas” (1998, p. 117). Afinal, a modernidade não poderia caminhar se

²¹ Nenhuma peça *encenada* que pudesse ser relacionada ao movimento modernista, isto é certo. Havia uma peça escrita em 1933 e publicada em 1937: *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Porém, além de se mostrar isenta de rupturas dramatúrgicas — trazia, sim, uma interessante crítica à burguesia e à aristocracia brasileira em falência —, não obteve repercussão até ser encenada, como comentaremos adiante.

presente apenas no texto: a encenação também teria que lidar com as novas propostas. E Nelson teve sorte. Ainda segundo Faria, o grupo Os Comediantes entusiasmou-se e acolheu o texto rodriguiano, e o autor “contou com a sorte de vê-la encenada por um homem já familiarizado com as modernas técnicas de encenação, o polonês Ziembinski, e com o artista plástico Santa Rosa, responsável pelo belíssimo cenário” (1998, p. 117).

Nelson Rodrigues contou, assim, com terrenos preparados para semear seu projeto dramaturgico. Mas também preparou outros vários terrenos, na literatura, no teatro e na própria sociedade brasileira.

Ouso apontar um desses vários terrenos preparados por Nelson, no caso da contenda entre *Vestido de noiva* e *O rei da vela* relacionada ao protagonismo no teatro modernista brasileiro. Segundo Ruy Castro, quando da encenação desta última por José Celso Martinez Corrêa:

O sucesso de estima e de público de ‘O rei da vela’ em 1967 estomagou Nelson. Todos pareciam acreditar que aquilo vinha ‘superá-lo’. Os intelectuais se apaixonaram pelo espetáculo — e o pior, para Nelson, eram os motivos. Pela primeira vez no Brasil, um espetáculo era posto nas nuvens pelo mesmo motivo que os dele sempre tinham sido condenados: por pretender-se extraordinariamente agressivos (1992, p. 369).

A agressividade sempre marcante das peças de Nelson Rodrigues trouxe-lhe dificuldades de recepção. A unanimidade não fazia parte de sua vida. Uma de suas frases mais famosas, “toda unanimidade é burra”, cabia perfeitamente na trajetória de sua obra. Causou-lhe sofrimento, então, ver que os motivos que usavam para rebaixá-lo agora serviam de elogio e êxito para outra peça. Ainda de acordo com Ruy Castro:

Ficou até pesaroso ao ver a plateia aplaudir de pé os palavrões, como se ela, a plateia, estivesse ‘arrotando a sua satisfação burguesa’ — exatamente o contrário do que José Celso se propunha. ‘Por aí se vê como falhou o sonho de uma plateia esbugalhada, horrorizada’, disse Nelson. Sentia-se com autoridade para zombar do espetáculo: durante vinte anos ele fora o ‘único autor obsceno do Brasil’, sofrera a mais massacrante campanha que um teatrólogo podia suportar, tivera quatro peças interditas, fora vaiado duas vezes no Municipal (com ‘Senhora dos afogados’ e ‘Perdoa-me por me traíres’) e despertara um motim de maridos na plateia em ‘Beijo no asfalto’ (1992, p. 369).

Por um lado, o aplauso acrítico não parece ter sido nunca o objetivo de Nelson Rodrigues. Por outro, toda a campanha de desprezo e ódio que sofreu não condizia com a qualidade de sua obra e com o sucesso que almejava. Mas a recepção positiva da

encenação de *O rei da vela* não pode ter vindo do acaso. Havia um terreno preparado para isso ocorrer. Uma crítica e um público que, há 25 anos, já se esbugalhavam e se horrorizavam com as peças rodriguianas, naquele momento, encontrava-se calejada para certas liberdades e agressividades em cena. De alguma forma, a dezena de peças que havia escrito até ali preparou um terreno. Nelson chocava. O que fosse menos chocante que ele poderia ser “aceito”.

Mas não foi somente o sucesso da encenação que afetou o dramaturgo. “Magoou-o também o repentino endeusamento de Oswald de Andrade como o ‘inventor’ do teatro brasileiro moderno” (CASTRO, 1992, p. 369) Era como se Nelson não existisse e não tivesse empreendido tantas inovações no teatro brasileiro a partir de sua dramaturgia. Havia contra ele o fato de a peça de Oswald ter sido publicada antes de *Vestido de noiva*, mas sem obter a repercussão mínima para que pudesse abrir as portas para a modernidade no teatro brasileiro. Ruy Castro argumenta:

Montado agora pela primeira vez, trinta anos depois de escrito, [*O rei da vela*] vinha arrombar uma porta aberta. E quem disse que o que se via no palco era Oswald de Andrade? Uma coisa era ler em livro aquela coleção de sketches e outra, bem diferente, era vê-la em cena com a direção de José Celso” (1992, p. 369)

Segundo o biógrafo, em outras palavras, a grande obra que se via ali nos palcos carregava-se de modernidade pelo trabalho de encenação de José Celso. Seria possível contra-argumentar que, no caso de Nelson, havia um Ziembinski como encenador para modernizar-lhe o texto. Mas não é o caso. A peça de Oswald merece destaque pela trama inusitada, despojamento da linguagem, crítica social, entre outros pontos, mas possui uma estrutura até conservadora e não seria um divisor de águas na dramaturgia brasileira. Já no caso de Nelson, além da ousadia nas temáticas, do fluxo de consciência, do tempo não linear, dos planos sobrepostos, da multiplicidade de tendências que explora — e a loucura se encontra subjacente nesses itens —, muito das indicações de cena já estão ali, no texto, apontando rupturas, guiando o novo teatro brasileiro que se formaria.

4.2.2 Nelson Rodrigues Entre Outros

Para enfatizar a relação da obra rodriguiana com a de outros autores que também tratam da loucura, parto da influência da tese de doutorado da pesquisadora Luzia de Maria, *Sortilégios do avesso – Razão e loucura na literatura brasileira* (2005), publicada

pela coleção Ensaio Transversais, em que se traça o estudo da obra de diversos ficcionistas brasileiros que tocaram no tema da loucura, como, por exemplo, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Lima Barreto, Guimarães Rosa e Autran Dourado. Por só tratar de narrativas, o teatro de Nelson Rodrigues não tinha como entrar na lista da pesquisadora. Então, comentarei essa espécie de história da loucura na literatura brasileira — sugerindo, consequentemente, a inclusão de Nelson Rodrigues nela. E, ao final, tecerei considerações sobre engajamento e escrita da loucura.

Após um capítulo inicial em que demonstra que a loucura recebeu olhares diversos no decorrer da história, de doença sagrada a promotora de profecias, de profana a divertida, de líder do gênio a face contraposta da razão, Luzia de Maria entra na literatura brasileira, no encalço da loucura, e encontra seu primeiro alvo: o Romantismo. Analisando a obra de Álvares de Azevedo, dá com a loucura “que nasce das noites de insônia, em que o poeta delira de amor, febril de com a mente embebida na melancolia” (2005, p. 85). Sem personagens loucos de fato, a loucura ali presente advém como metáfora de estados emocionais outros, típicos dos requintes românticos: o sofrimento, a dor, a exaltação da morte, a desilusão, a tristeza.

Em seguida, Luzia de Maria aponta, em autores como Coelho Neto e Machado de Assis, o aparecimento, em meio à ficção, das novas tendências de entendimento da loucura, que vão desde flertes com o sobrenatural e a magia até o discurso psiquiátrico em voga no século XIX, tendo, porém, no caso de Machado, uma sátira ao poder que se havia instituído no cientificismo e nas inquestionáveis teses médicas.

Ainda volta um pouco no tempo e assinala no romance *O seminarista*, de Bernardo Guimarães, uma virada: “em relação ao tratamento dado à loucura ele representa um momento em que dá entrada no texto literário brasileiro o louco enquanto doente” (2005, p. 176). Por fim, passando por textos dos autores Lima Barreto, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Moacir Lopes e Renato Pompeu, Luzia de Maria interliga a representação da loucura na literatura brasileira com a necessidade de denúncia das variadas formas de violência captadas na sociedade: “porque a figura do louco traz decalcada na fronte o horror da agressão, as marcas da violência que sobre ela os tempos foram registrando, torna-se assim o personagem ideal para se fazer a denúncia do desrespeito e do ultraje humano” (2005, p. 306). Também é admissível inserir Nelson Rodrigues nesse meio, já que, ao representar a loucura ou as várias manifestações do desvario em seus personagens,

traz em paralelo sinais de violência e leviandade humanas. Há denúncias, para ilustrar, em Pedro e Lúcia, em Jonas e Senhorinha, em Ismael, em Olegário, em Paulo e Dr. Junqueira.

Podem-se distinguir três tipos de representação da loucura nesses escritores estudados pela pesquisadora Luzia de Maria. A primeira seria a idealizada, utilizando a loucura como metáfora para emoções outras que afloram no ser humano, como no caso dos textos mais sentimentalistas do Romantismo. A segunda, uma forma exógena, tomando a loucura em si mesma, de fora, vinculada a personagens ou narrador, como o exemplo citado de Bernardo Guimarães ou as narrativas de Machado de Assis e Guimarães Rosa. E a terceira, uma forma endógena, na qual a loucura aparece na figura histórica do escritor e este se dispõe a transfigurá-la em formato de ficção, como no caso de alguns escritos de Lima Barreto, que, além de também representar a loucura de fora em seus personagens (por exemplo, no *Triste fim de Policarpo Quaresma*), produziu textos como o *Diário do hospício* (2010), mescla de testemunho e ficção em que conta os acontecimentos passados no seu período internado num hospício. Nelson Rodrigues seguiria o segundo caso, com a loucura rondando os personagens do seu teatro e atuando como peça-chave na progressão das temáticas e das tramas.

Seguindo a linha que propõe Luzia de Maria, escrever sobre e junto com a loucura pode ser uma forma de engajamento. Sem dúvida, esse é um caminho para se apontar o dedo nas feridas da sociedade, agindo sobre ela. Seja utilizando a loucura como metáfora ou representando-a nas vias endógena ou exógena, há sempre uma insatisfação latente, um tom de crítica ou de desaprovação ao estado das coisas. Pode-se tomar o exemplo do *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã (2011). Ali a loucura toma voz, vira narradora de sua própria defesa, releva suas aparições na vida comezinha, expõe sua participação na ousadia e sabedoria humanas e, sorrateiramente, solta farpas a quem bem entende, sobretudo à Igreja Católica. Nelson Rodrigues também efetua ataques à Igreja, mas seu foco predileto é a família. O engajamento rodriguiano, perpassado pela loucura, explana a derrocada da instituição familiar.

O filósofo e escritor francês Jean Paul Sartre escreve a respeito do engajamento na literatura (tomando-a de modo geral, não apenas um conjunto de obras assumidamente politizadas): “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana” (SARTRE, 2004, p. 21 e 22). E imparcialidade é tudo o que não há no teatro de Nelson Rodrigues, mas, sim,

posicionamentos e representações fortes, exagerados, chocantes, sem meios-termos. Sua pintura da sociedade e da condição humana exhibe contradições, preconceitos e hipocrisias tanto gerais quanto brasileiros, atingindo problemáticas cotidianas ou profundas crises existenciais.

Um comentário de Ruy Castro a respeito de um texto de Nelson poderia se expandir para toda a sua obra: “uma bem fundamentada argumentação de que a sociedade melhora quando você lhe expõe os podres” (CASTRO, 1992, p. 67). Com os podres à mostra, uma sociedade saberia em que pontos urge melhorar. Expor esses podres é uma forma de engajamento. Muitos podres foram expostos nas análises das peças no capítulo anterior: a cobiça, o adultério, o descontrole dos desejos, os poderes patriarcais, a misoginia, o preconceito racial, os jogos de dominação nas relações humanas, o ciúme, a inveja, a arbitrariedade científica, entre outros. E, em seu específico engajamento, Nelson se utiliza da loucura para apontar esse podres, ou expressões outras do desvario.

Ainda interessa pontuar que as manifestações artísticas do Modernismo, na maioria das vezes, inflam-se de engajamento — e que esse engajamento não seja considerado apenas o de veio social, como destaca o próprio Sartre. Não se sustentava uma arte pela arte, e sim produções que chegassem e tocassem o receptor e tencionassem a mudança. Nelson está ali, nesse meio, tanto se engajando em suas denúncias da sociedade e dos ser humano quanto buscando inovações estéticas pertinentes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ai do mundo, por causa dos escândalos; porque é mister que venham escândalos, mas ai daquele homem por quem o escândalo vem! (Mateus 18:7)

Nessa epígrafe retirada dos textos de Mateus, do Segundo Testamento da Bíblia, Jesus Cristo aborda os escândalos, esses acontecimentos inseridos na vida humana que conturbam a moral e os bons costumes, chacoalham as convenções — sejam elas morais, sociais ou religiosas —, causam tumultos e indignações, incitam os ditames autoritários da opinião pública e, num viés bíblico, (supostamente) instigam o pecado. O teatro do desagradável de Nelson Rodrigues é todo ele um escândalo. Alvorouçou, alvoroça e alvoroçará plateias e leitores, questiona as normas instituídas de variadas índoles, implanta situações pecaminosas, aterrorizantes, perturbadoras.

Perturbar: eis uma meta da literatura ou da arte em geral. Meta até prioritária, talvez, a fim de tirar o ser humano da zona de conforto e colocá-lo em tal estado de sensibilidade e reflexão que seus pensamentos e sensações se desorganizem e tomem outra nova ordem. Antonio Candido, o mais celebrado crítico literário brasileiro, no ensaio *A literatura e a formação do homem*, assevera: “[...] as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar” (2002, p. 84). Candido percebe a influência da literatura na vida, no pensamento, na formação do humano. Ela teria uma forte atuação porque está ligada aos afetos, às preferências de cada um — o leitor, até certo ponto (visto que por vezes é pego de surpresa por alguma leitura inesperada), seleciona o que lhe convém, torna-se sujeito ativo na relação com o que lê. E esse bombardeio de que fala Candido pode formar o cidadão, modificá-lo de maneira imprevista. A respeito dessa formação, Candido observa que:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela — com altos e baixos, luzes e sombras. [...] (2002, p. 84).

A literatura, com efeito, forma na contramão, contra a corrente. Ela humaniza, mas não pelo caminho mais curto da aceitação de ideias de certo e errado. Ler provoca reflexões, inquietações, dúvidas, desassossegos. Isso porque a literatura não se sujeita às ideologias dominantes. Pelo contrário: a literatura incomoda e reflete as contradições humanas. A literatura ensina como a vida, diz Candido, com seus altos e baixos. Além

disso, tendo o leitor sua autonomia, a leitura desenvolve o discernimento necessário para decidir, desde cedo, o que deve levar como certo ou errado e se posicionar diante disso. Tomando o teatro do desagradável, dos escândalos, dos podres, da loucura de Nelson Rodrigues, há uma formação humana ali sugerida. Não se entra e se sai igual dos textos rodriguianos. Empreendem-se reflexões sobre a vida humana e desorganizações e reformulações de ideias. Aprende-se pelo bem, aprende-se pelo mal.

É mister que venham os escândalos, assume Jesus Cristo. O ser humano precisaria deparar-se com situações-limite para selecionar seus caminhos. O pecado existe, todos têm que saber. Mas aí daquele homem por quem o escândalo vem! Aceita-se a inevitabilidade do escândalo, mas condena-se seu porta-voz. No âmbito artístico, no entanto, não há condenação: a expressão do escândalo, do desagradável, dos podres demonstra o engajamento com a sociedade e a condição humana. Nelson Rodrigues, assim, estaria salvo na arte.

Assim, Nelson Rodrigues é um dos homens por quem vêm o escândalo, a loucura, as manifestações do desvario em forma de literatura. De alguma maneira, ele desvenda o/um mundo e o ser humano, escreve-os e escancara-os ao leitor ou ao espectador. Sobre essa faceta dos escritores, Sartre comenta:

desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (2004, p. 21).

Não há personagens inteiramente inocentes no teatro de Nelson Rodrigues. Isso permite entrever que, exceto em casos raros, o ser humano não será inteiramente inculpado, insuspeito e puro. O desvendamento do humano e do mundo confere responsabilidades para quem o conhece: não se pode ignorá-lo sem ônus, não há como inocentar-se. Nesse sentido, o teatro do desagradável rodriguiano e sua exposição dos podres retira a utopia de inocência, como se seguisse a afirmação de Bataille em *A literatura e o mal*: “O homem não pode se amar completamente se ele não se condena” (1989, p. 29). A condenação de saber-se responsável por si e pelo mundo.

A loucura tem grande relevância nessa espécie de condenação exibida na obra de Nelson Rodrigues. Ela atua em parceria com a morte (*Vestido de noiva* e *Valsa nº 6*), com o desejo desenfreado (*Álbum de família* e *O anjo negro*), com os traumas, carências e

idealizações (*A mulher sem pecado*). Entre Alaíde, Lúcia e Pedro, Sônia, Jonas, Senhorinha, Nonô e demais parentes, Ismael, Olegário, não há inocentes, mas personagens que demonstram suas faltas e suas culpas, suas vontades e suas quedas.

Não pretendi, com esta dissertação, asseverar rótulos ou fechar a questão da loucura na obra de Nelson Rodrigues. Muito pelo contrário: procurei expor aberturas, expandir brechas que se mostraram nas leituras dos textos. Há muito o que extrair da loucura nas demais produções de Nelson Rodrigues. Enfocando-se, por exemplo, especificamente as tragédias cariocas ou a sua prosa, outras loucuras podem ser ali desveladas. E, inclusive, outras loucuras podem ser desveladas nas cinco peças aqui estudadas, tomando-se distintos percursos e enfoques.

Assim, uma dissertação, para além de suas análises, observações e exames, também se mostra como um convite. De início, um convite a todos que se interessam pelo tema para seguir os rastros aqui implantados e desdobrá-los. E, ao final, um convite a si mesmo para sempre retornar e encarar suas obsessões de leitura e escrita — seus próprios escândalos.

REFERÊNCIAS

- ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 272-276.
- ALÓS, Anselmo Peres. “Texto literário, texto cultural, intertextualidade”. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. Vol. 4, n. 6, março de 2006. p. 1-25. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2017.
- ANDRADE, Welington. Sob o signo de Strindberg. **Cult**, São Paulo, 10 dez. 2013. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/sob-o-signo-de-strindberg/>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores** – Aristóteles. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Jaguará do Sul: Avenida, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. **História do olho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BARRETO, Lima. **Diário do hospício e O cemitério dos vivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- BARTHES, Roland. A antiga Retórica. In: _____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BASÍLICA SANTA TERESINHA DO MENINO JESUS. Portal das Rosas. Disponível em: <http://www.basilicasantateresinha.org.br/basilica/portal-das-rosas/biografia/>. Acesso em 28 jan. 2018.
- BLANQUÉZ, Javier. Strindberg, una mirada al abismo. **El mundo**, Barcelona, 06 abr. 2016. Disponível em: <http://www.elmundo.es/cataluna/2016/04/06/5705620ae2704ecf5c8b45c5.html>. Acesso em: 05 ago. 2017.
- BLOC, Lucas; PITA, Juliana; MOREIRA, Virgínia; WOLF-FÉDIDA, Mareike. O caso de August Strindberg: (re)visitando a patografia de Jaspers e a análise fenomenológica de Binswanger. **Psicol. clin.** vol. 28 nº 2, Rio de Janeiro, 2016.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva: 2002.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. “Intertextualidade: a migração de um conceito”. **Via Atlântica**. São Paulo, n. 9, 2006. p. 125-136. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>. Acesso em 25 de janeiro de 2017.

_____. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

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

DERRIDA, Jacques. “Fazer justiça a Freud”: a história da loucura na era da psicanálise. In: Roudinesco, Elizabeth et al. **Foucault: leituras da história da loucura**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

EAGLETON, Terry. **Doce Violência** – a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013.

ERASMO, Desidério. **Elogio da loucura**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de noiva. In: **O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREUD, Sigmund. O caso Schreber. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** – vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

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

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUZIK, Alberto. Nova edição de Pai, de Strindberg, e um prefácio. **Alberto Guzik**, São Paulo, 14 nov. 2014. Disponível em: <http://albertoguzik.org.br/uncategorized/nova-edicao-de-pai-de-strindberg-e-um-prefacio>.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega. In: **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-40.

_____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2008.

MANGUEL, Alberto. Um Leitor no Bosque do Espelho. In: **No Bosque do Espelho** – ensaios sobre as palavras e o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARIA, Luzia de. **Sortilégios do avesso**: Razão e loucura na literatura brasileira. São Paulo: Escrituras, 2005.

MORETTI, Franco. “Conjecturas sobre a literatura mundial”. **Novos Estudos – CEBRAP**. Nº 58, São Paulo, nov. 2000. p. 173-181. Disponível em: http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/92/20080627_conjeturas_sobre_a_literatura.pdf. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

NETTEL, Guadalupe. **El huésped**. Barcelona: Anagrama, 2006.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: USP, 2010.

QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 189-205.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela** – memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Peças Mitológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Volume 1 – Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Volume 3 – Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues** – Volume 1 – Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROSENZVAIG, Marcos. **El teatro de la enfermedad**. Buenos Aires: Biblos, 2009.

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

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

SCHREBER, Daniel Paulo. **Memórias de um doente dos nervos**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia / O pai**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880–1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.