

## Pelas lentes do anjo pornográfico: Nelson Rodrigues e uma leitura expressionista

Samantha Lima de Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho toma como *corpus* a peça *Os sete gatinhos*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, e a analisa segundo uma leitura expressionista. Tendo como base a dramaturgia do autor e a postura estética por ele assumida, o objetivo deste artigo é identificar os elementos literários que aproximam esta peça à poética expressionista e a distanciam das tragédias (aristotélicas), gênero ao qual se integra na divisão mais notória da dramaturgia rodrigueana. Para tal, foram utilizados Castro (2014), Fischer (2009) e Facina (2004), como base à análise das autoimagens criadas pelo escritor, produtos do esforço de inserção na intelectualidade da época; Magaldi (1992, 2004), essencial à compreensão da dramaturgia rodrigueana; Aristóteles (2010), que dá conta do conceito e caracterização das tragédias; além de Magaldi (2012), Roubine (2003), Fraga (1998) e Vasques (2007), que fundamentam as definições de teatro grego e expressionista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia; Nelson Rodrigues; teatro expressionista; tragédia.

**Resumen:** Este trabajo asume como *corpus* de la investigación la pieza *Os sete gatinhos*, del dramaturgo brasileño Nelson Rodrigues, y la analiza según la lectura expresionista. En base a la dramaturgia del autor y a la postura estética que se asume, el objetivo de este artículo es identificar los elementos literarios que aproximan esta pieza a la estética expresionista y la alejan de las tragedias, género al cual se integra en la división más notoria de la dramaturgia rodrigueana. Para ello, fueron utilizados Castro (2014), Fischer (2009) y Facina (2004), como base al análisis de las autoimágenes creadas por el escritor, productos del esfuerzo de inserción en la intelectualidad de la época; Magaldi (1992, 2004), esencial a la comprensión de la dramaturgia rodrigueana; Aristóteles (2010), que discute el concepto y los rasgos de las tragedias; además de Magaldi (2012), Roubine (2003), Fraga (1998) y Vasques (2007), que fundamentan las definiciones del teatro griego y expresionista.

**PALABRAS-CLAVE:** Dramaturgia; Nelson Rodrigues; teatro expresionista; tragedia.

### 1. Considerações iniciais

Uma linha tênue entre a poesia e o desagradável, Nelson Rodrigues produziu uma extensa obra literária, permeada sempre pela vivência dos jornais onde trabalhou. Enfrentou, ao longo da carreira de escritor, a consagração de ser considerado um gênio, inventor do teatro moderno brasileiro, e o repúdio ao conjunto das suas obras, por serem tomadas como excessivamente obscenas. Como jornalista obteve aceitação maior. Seus contos e suas crônicas, tanto as futebolísticas quanto as memórias e as confissões,

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), graduada em Licenciatura Plena em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) – e-mail: samanthalimalmeida@gmail.com. Orcid Id: <https://orcid.org/000-0002-2360-0733>.

defendidas pelo professor Luís Augusto Fisher (2009) como ensaios, circulavam popularmente entre os vários setores sociais, compondo parte da leitura “obrigatória” dos cariocas por quase quatro décadas. Entretanto, embora populares, seus textos ficcionais, os romances e as dramaturgias, receberam inúmeras restrições oficiais da censura e oficiosas do público, em virtude dos numerosos casos de incestos, traições, adultérios, etc., neles presentes.

Nessa perspectiva, o contraditório em Nelson se estabelece não somente na imagem que ele criou de si (de um dramaturgo que nunca leu uma peça ou o a de leitor de um livro só, embora fosse um culto leitor, por exemplo), mas também – e sobretudo – naqueles que recebiam as suas obras. Grande parte dos seus leitores e espectadores sentia-se agredida pelos temas por ele abordados, contribuindo para a vaias que recebia no palco, e ao mesmo tempo suas crônicas e seus folhetins eram maciçamente lidos. Um público enfurecido, mas que não deixava de acompanhar as criações rodrigueanas e de frequentar os teatros onde eram encenadas as suas dramaturgias. Enquanto conservadores viam nas suas peças uma exposição sem fim de taras, os revolucionários consideravam-no o grande reacionário do país. Nesse impasse de opiniões, Nelson fundou uma solidão própria, regada às vezes por certa glória, mas que o relegou a traçar um percurso artístico e literário de poucas defesas e muitas reservas. Acerca disso, fala o próprio autor:

Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestavam ou me achavam também um “caso de polícia”. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o centro, nem a direita. Só um Bandeira, um Gilberto Freyre, uma Raquel, um Prudente, um Pompeu, um Santa Rosa e pouquíssimos mais ousaram protestar. O Schmidt lamentava a minha “insistência na torpeza”. As senhoras me diziam – Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são “como todo mundo” – e daí a repulsa que provocavam. “Todo mundo” não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções (RODRIGUES, 1995, p. 170).

Em *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues* (2004), ao analisar a construção da figura pública de Nelson, Adriana Facina entende a criação das várias personagens do próprio autor como uma ilusão biográfica, consequência de um processo dinâmico de sobreposição de imagens. De modo que a imagem do gênio revolucionário teria coexistido com a do autor maldito, com a do maior reacionário do Brasil, com a do autor popularmente consagrado, e assim por diante. Segundo ela, essas construções estariam ligadas à forma como o dramaturgo teria se inserido no campo artístico e intelectual da época.

Nesse sentido, a multiplicidade de “Nelsons” refletiria também a multiplicidade de chaves de leitura para as suas peças. Logo, para entender o percurso artístico do dramaturgo, seria necessário o “estabelecimento de um diálogo entre as suas escritas do eu e o que poderíamos chamar de escrita do outro: críticas, opiniões, reportagens, polêmicas na imprensa acerca de sua obra” (FACINA, 2004, p. 32). O que não implica, no entanto, uma compulsória análise biográfica dos textos de Nelson Rodrigues, apenas a compreensão da complexidade em que se estruturam esses dois eixos: sua vida e suas obras, pois, segundo ele mesmo, seu “teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto<sup>2</sup>” (RODRIGUES, 1993, p. 133).

---

<sup>2</sup> Esta fala faz menção ao episódio do assassinato de Roberto Rodrigues, irmão mais velho de Nelson, morto no meio da redação de “Crítica”, fruto da vingança de Sylvia Seraphim a Mário Rodrigues, pai de Nelson,

Para entender a “antropologia rodrigueana”, então, é fundamental perceber o modo como são construídos os personagens, suas representações, e principalmente os seus protagonistas, elementos fundamentais para a ação do drama, cuja personalidade adquire uma pulsação própria que os encaminha ao próprio aniquilamento. Tal comportamento, ou melhor dito, tais trajetórias chamam atenção pela recorrência no conjunto de peças do autor, dando margem a outra concepção do seu Teatro Desagradável, para além da concepção comum de “peças violentas” ou “cheia de horrores”. Antes, indicam um caminho ao qual se filiou o dramaturgo para expressar sua compreensão artística e sua perspectiva analítica da natureza humana, em suma, sua opção pela estética do desagradável e o questionamento feroz às estruturas sociais: o diálogo com o expressionismo.

Diante disso, a fim de investigar esse diálogo expressionista e para situar e suscitar a análise da peça *Os sete gatinhos* a partir de uma leitura expressional, inicialmente, é trazido à baila os raios iniciais da estética do Teatro Desagradável e os seus impactos na cena teatral da época. Após essa ambientação mais ampla, a análise é voltada para as Tragédias Cariocas, abrindo-se, assim, o questionamento sobre as chaves de leitura para esses textos, distanciando a peça em questão das tragédias aristotélicas, clássicas e devedoras de formas fixas, revelando essa aproximação à estética expressionista, oriunda das vanguardas artísticas europeias, responsável por uma maior plasticidade do palco, por conflitos de cunho moderno e pelo fardo que carregam esses expressionistas, comum a outros espécimes das dramaturgias do eu, como protagonistas de Reinhard Sorge, Georg Kaiser, Carl Sternheim e Eugene O’Neill.

## 2. A opção pelo desagradável

Apesar das novidades estéticas propostas pela Semana de Arte Moderna de 1922 na expressão artística brasileira, o teatro não se havia atualizado. Várias linguagens artísticas aderiram às transformações do espírito modernista, menos o palco, espaço do qual depende a vida teatral<sup>3</sup>. Oswald de Andrade, um dos introdutores do Modernismo no Brasil, propôs um teatro ousado, mas não chegou a executá-lo nem a vê-lo encenado por outros profissionais<sup>4</sup>. Outros nomes ainda constam nessa tentativa de um teatro sério, como Renato Vianna Álvaro Moreyra, Flávio Carvalho, Samuel Campêlo e Joracy Camargo, que lançou, antes mesmo de Oswald, em 1932, *Deus lhe pague*, que gerou grande estima da crítica, mas que não empreendeu revoluções nos palcos (MAGALDI, 1992).

Contudo, a partir da primeira obra publicada por Nelson, *A mulher sem pecado* [1941], já é nítida uma mudança na condução da dramaturgia, que, ao modo Nelson, já escancarava as misérias humanas mais profundas, traço recorrente nas suas obras, e a falta de moral para guiá-las. A consagração teatral, no entanto, concedida unanimemente pela

---

que em edições anteriores havia estampado a primeira página do jornal com a separação da mulher e uma suposta acusação de adultério.

<sup>3</sup> Mesmo que haja considerável e relevante produção de teatro de rua e em espaços alternativos (como algo mais e mais frequente), há que se considerar estarmos mencionando, ainda, o principiar do século XX e, mesmo atualmente, o fato de que o teatro (palco, edifício) sempre será um *locus* por excelência do teatro (linguagem artística).

<sup>4</sup> Seus textos permaneceram confinados em livros até a década de sessenta, quando José Celso Martinez Correia, com o Teatro Oficina, resgatou *O rei da vela* e transformou-o em espetáculo-manifesto do movimento tropicalista.

crítica, veio com *Vestido de noiva* [1943], obra que introduziu a linguagem moderna nos palcos nacionais<sup>5</sup> e o converteu em referência quando o assunto tratava de dramaturgia moderna brasileira. Contudo, foi com sua terceira peça, *Álbum de família* [1945], que a crítica começou a se divorciar da literatura. De certo, por trabalhar com as perversões humanas, e, mais especificamente, as do amor, motivo pelo qual foi tachado como um autor desagradável, que deveria ser evitado. Uma vez que os instintos humanos se sobrepunham a qualquer tipo de racionalidade, o apelo a essa consciência dava-se, portanto, aos sentimentos e não à razão, como faria Bertold Brecht no seu Teatro Épico<sup>6</sup>.

Nesse sentido, outro fator que o aproximaria aos vanguardistas, para além da concepção artística, diz respeito também à imposição do Teatro Desagradável. Com a radicalização do processo artístico, interessa mais a esses artistas inconformados a inovação e o experimentalismo do fazer artístico a agradar ao público. Para eles, o objetivo era romper com os padrões e as estruturas consolidadas e chocar o público, comportamento semelhante ao que aparentava ter Nelson ao declarar plena consciência dos rumos que tomavam seu teatro e as implicações disso para a recepção das suas obras. Ao apresentar as varizes, os suores e a histeria das mulheres suburbanas, ele falava não somente delas, mas de todas as outras mulheres frustradas, que reprimiam seus desejos e ansiavam por trair ou por serem amadas. Daí a preferência da sociedade daqueles anos pelas comédias de costume, que ofereciam o entretenimento momentâneo ao descortinamento político-humano-universal do mito, do trágico, da dimensão psíquica do ser humano.

### 3. A tragédia aristotélica e o teatro expressionista

De acordo com a concepção original de Aristóteles, a tragédia não serviria para representar os homens, mas as suas ações no conjunto dos atos físico, emocional e espiritual. Para isso, seria fundamental a “trama dos factos”, na qual a imitação não deveria falar de fatos que aconteceram efetivamente (a realidade), mas daqueles que poderiam ter acontecido (o possível) e que valorizassem as atitudes magnânimas dos homens. A tragédia atuaria, portanto, no auxílio do controle das paixões dos espectadores, com o objetivo de que se alcançasse a harmonia na vida social. Assim, por meio da catarse (o horror e a piedade), os sentimentos poderiam ser expurgados:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2010, p. 110).

---

<sup>5</sup> Embora não seja o objetivo da discussão deste artigo, vale salientar que, segundo parte da crítica, com *Vestido de noiva*, o palco brasileiro teria experimentado os impulsos modernistas, reflexos das vanguardas artísticas. O drama moderno brasileiro, no entanto, só teria sido inaugurado em 1955, com a montagem de Gianni Ratto de *A moratória*, de Jorge Andrade (RIBEIRO, 2015).

<sup>6</sup> Assim como o Teatro Desagradável, o Teatro Épico percebe o homem através do meio e tem como premissa descortinar a realidade pondo em xeque antigos valores. No entanto, a conscientização para Brecht deve acontecer de forma racional, sem que haja o envolvimento emocional do público com o espetáculo, lembrando-o de que aquela é uma realidade forjada. Ao tomarem consciência da própria condição histórica e social, apresentadas no palco, os espectadores se converteriam em seres mais críticos. Nesse sentido, o apelo épico é feito à razão, não aos sentimentos, como defenderia Nelson.

A estética trágica grega era orientada pela intenção de afastar-se do homem no tempo e no espaço, como uma medida de repressão ao extravasamento das paixões humanas. As representações deveriam acontecer a partir de um sentido de idealização do herói, em que ele não estivesse inserido no cotidiano dos seus espectadores, pois, afastado da realidade, assumiria o caráter de modelo a ser seguido. Desse modo, os conflitos trágicos se estruturavam nas relações dos estereótipos ditos superiores, como reis e semideuses. Estes, quando colocados em situações extremadas, normatizavam a maneira de os homens comuns estarem no mundo. Segundo Jean-Jacques Roubine, “Um rei mítico (Agamenon, Teseu), um imperador romano (Augusto, Tito), um príncipe otomano (Bajazer) são aureolados por esse prestígio conferido pelo mistério do distante. Adquirem deste uma dimensão fabulosa, que acentua a magnificência do gênero” (ROUBINE, 2003, p. 67). As lendas e os mitos presentes na memória coletiva seriam a força motriz desse teatro, não cedendo espaço ao aprofundamento psicológico.

Desse modo, para Aristóteles, o processo de representação da tragédia poderia ser resumido através da idealização e da identificação:

O campo da representação é, portanto, delimitado de maneira paradoxal. De um lado, pressupõe a *idealização* no desenho dos personagens. De outro, as exigências da *catarse* fazem com que o espectador não deva se sentir afastado da humanidade que o palco lhe mostra. Portanto, a idealização não deve resultar em uma representação na qual os heróis excedam, por suas virtudes ou vícios, uma norma média, uma justa medida. [...]

É preciso sublinhar que essa postura é, em princípio, pragmática: trata-se antes de tudo de desbravar o caminho mais direto para uma efusão emocional do espectador, ou seja, sua identificação com o herói. Eis a razão de a norma do *verossímil* se tornar um dogma cardeal: se não posso acreditar na possibilidade como poderia acreditar na realidade das desgraças que daí decorrem? E se não acredito nessas desgraças, como poderia sentir medo ou piedade diante da sua representação? (ROUBINE, 2003, p. 20-21)

Logo, o destino do herói é traçado por meio de uma decisão inapelável do divino. Em um momento exato do enredo, ele se transfigura de um estado bom para o estado mau, cujo objetivo é apontar os equívocos dos prazeres humanos. Toda a história contada na tragédia (tanto os momentos anteriores quanto os posteriores à transição) teria uma função meramente explicativa, como um acúmulo de informações que não influencia no resultado, já que o destino desses protagonistas estava desde o começo traçado. Tampouco suas vontades teriam força expressiva para mudar o desfecho. O sofrimento torna-se o signo da passagem terrena, pois somente através dele seria possível atribuir grandeza ao homem (MAGALDI, 2012).

Tomada a definição original do gênero, surgem alguns dilemas que permeiam o maior bloco da reunião das obras de Nelson, as “tragédias cariocas”, e, de certa forma, o restante da sua dramaturgia. Para o escritor, a experiência teatral seria uma solução purificadora, necessariamente atroz, que deveria executar as misérias individuais. Assim, a personagem precisaria ser vil, para que aqueles que presenciassem a encenação não o fossem. Salvar a plateia implicaria, portanto, “encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros” (RODRIGUES *apud* MAGALDI, 1992, p. 191). Monstros tais que habitam cada ser humano e que, eventualmente, deveriam ser libertos para que fossem novamente inventados. Essa posição que o dramaturgo assume tem relação direta com a lógica trágica grega de redenção dos sentimentos.

Entretanto, ao contrário do que se espera nessa concepção, Nelson afastou-se da projeção ilibada de grandes homens e deu visibilidade aos tipos comuns, absorvidos do cotidiano (porém, agora, dotados de profundidade psicológica, e não mais a serviço do riso facilitado, como na comédia de costumes), e fez desses marginalizados seus heróis por excelência. O retrato do subúrbio da zona norte, ambiente comum a esse ciclo de peças, revela os comportamentos preconceituosos, a ignorância e a vulgaridade daquela realidade óbvia a todos, mas que ainda não havia ganhado destaque na literatura dramática brasileira. O autor passou a analisar criticamente a realidade por meio das misérias do comportamento social e logrou, nas tragédias cariocas, o equilíbrio entre o conflito individual, explorado por meio da introspecção das personagens, e o conflito social, circunstancial dentro das realidades vividas.

Além disso, outros recursos teatrais empreendidos por ele, nas peças, extrapolam, também, essa concepção clássica de tragédia, fazendo com que o enquadramento dos textos dentro do termo seja questionado. Em relação a isso, por exemplo, têm-se os desfechos trágicos, um dos recursos mais recorrentes, presentes em quatorze das dezessete peças. A morte, em geral violenta, representada por assassinatos ou suicídios, é utilizada como clímax do temperamento das suas personagens. Embora seja, aparentemente, um cerre facilitando o aniquilamento dessas vozes, esse recurso se apresenta como a redenção dos conflitos vividos na trama pelas personagens, que, na sua essência e no seu comportamento, são sempre extremadas. Não há possibilidades de *happy end* para seu Noronha, em *Os sete gatinhos*, depois de transformar sua casa em um cabaré de filhas, ou para tio Raul, que criou a sobrinha para si, como compensação do amor nunca consumado pela cunhada que ele havia assassinado, em *Perdoa-me por me traíres*.

Segundo Sábado, os protagonistas rodrigueanos carregariam, na verdade, um fardo de aniquilamento que os aproxima dos heróis expressionistas:

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa realidade, não recurso da expressão). O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento (MAGALDI, 1992, p. 31).

Esse percurso construído do “equilíbrio” rumo ao desequilíbrio, culminando no final trágico, está presente em todas as peças que compõem as tragédias cariocas. Os heróis são perseguidos, culpabilizados e, por fim, destruídos pelas forças que os atormentam. Muitos desses “fantasmas” nascem da autoflagelação dessas personagens, que reproduzem o mundo em que vivem a partir da própria imaginação. Por isso, é necessário que morram ou se matem, para que a ordem se restabeleça. Em *Os sete gatinhos*, seu Noronha suporta o trabalho na câmara dos deputados e mantém as aparências familiares por acreditar na ordem das coisas. Ao descobrir a gravidez de Silene (sendo este o momento em que se instala o desequilíbrio na trama), ele perde o controle emocional e leva tudo às últimas consequências, ou seja, à desgraça completa – um suicídio, um assassinato e a própria morte.

Imersos nessa tônica, os conflitos mais insolúveis de suas personagens são revelados e explorados sob uma análise atenta do dilaceramento humano e da desordem sentimental. Ao dar-se conta de que suas certezas foram derrubadas, os protagonistas caminham irracionalmente para a própria aniquilação. A realidade, pois, é recebida com pessimismo, uma vez que a consciência dela desencadeia todo o sofrimento. As

personagens deixam, portanto, de responder a um juízo moral e passam a ser guiadas pelos instintos primitivos. Essa perda de sentido carrega, de certa maneira, um espírito dostoiévskiano de desolação<sup>7</sup>, o mesmo que impregna o conflito de Ivan Karamazov, em *Os irmãos Karamazov*, ante seu questionamento quanto à atuação de Deus no mundo e o fatalismo da conclusão de que, Ele não existindo e sendo a alma mortal, tudo seria possível então (DOSTOIEVSKY, 1970).

Ainda que tivesse princípios aristotélicos, Nelson sabia empiricamente da necessidade de atribuir ao teatro uma identificação com o real<sup>8</sup>. Na crítica à ópera *Esmeralda*, ele intimou Carlos de Mesquita, o autor, a enxergar para além do romantismo alienante de Dumas, deixando evidente sua percepção de mundo e a escolha de repertório:

se o maestro se dispusesse a investigar bem, concluiria surpreso que, na sua própria rua, existem personagens à altura de uma ópera, e personagens já urbanizados, humanizados, dramatizados pela vida mesma. Em suma, gente que vai sonhando, amando e sorrindo, não com poses convencionais, e sim histérica e grotescamente, com esgares, caras feias, rictus tremendos, babas de ódio, medo e lascívia. O maestro precisa conhecer melhor os seus semelhantes. Lembro ainda que procure adquirir uma certa cultura freudiana (RODRIGUES *apud* CASTRO, 1992, p. 141).

Além da preocupação com o real, percebe-se, por meio dessa crítica, a importância que ele atribuía ao entendimento do outro. Desde já, estava nítida sua percepção da natureza humana. Ao aconselhar Carlos de Mesquita a procurar ter uma leitura mínima de Freud, falava-lhe, na verdade, sobre a falta de complexidade das suas personagens artificialmente caracterizadas. Faltavam-lhes a paixão, os instintos, enfim, a humanização. Em contraposição às personagens de *Esmeralda*, as personagens das tragédias rodrigueanas transbordam sentimentos. A composição desses seres é tomada de um profundo conhecimento das suas necessidades e dos seus limites, e é na ruptura deles que eclode o grotesco nas peças. Nesse ponto, os limites da existência já foram extrapolados e os instintos passam a conduzir as ações das personagens. Quanto mais dominado por esse sentimento, maior é a perda da identidade, instaurando-se, conseqüentemente, o caos do dilaceramento do ser humano.

Essa perda da identidade aparece também no teatro expressionista. Segundo Eugênia Vasques (2007), para essa vanguarda, o sujeito deveria estar destituído desse sentimento ou ter uma noção fragmentada, de modo que fosse tornando-se cada vez mais estático, desumano ou autômato. Essa nova concepção de mundo implicava uma nova atitude intelectual. Surge daí a revolta contra o passado e a defesa da expressão da subjetividade artística. “A subjectividade que os expressionistas reclamam configura uma nova visão crítica do mundo, da sociedade e suas instituições, da natureza, sendo o anunciado ‘homem novo’ uma abstracção desencarnada, reduzida ao símbolo e à alegoria” (VASQUES, 2007, p. 9).

Dessa forma, o expressionismo é “uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes” (FRAGA, 1998, p. 19). Esse movimento estabelece uma tomada de consciência dos conflitos existentes entre as realidades internas de cada ser humano e as externas a ele, gerando, ao final, dor e sofrimento. Nesse sentido, os

---

<sup>7</sup> A influência de Dostoiévski, como já mencionado, é fundamental para a literatura de Nelson Rodrigues. Esse princípio, por exemplo, norteará, fundamentalmente, o conjunto das Tragédias Cariocas.

<sup>8</sup> Aliada ao ideal de fazer um teatro sério, que fugisse aos moldes dos melodramas encenados no país, essa preocupação teria acompanhado o escritor desde a primeira peça, *A mulher sem pecado*.

protagonistas dessas obras que se filiam ao expressionismo, semelhante ao que ocorre com os personagens centrais de Strindberg, evoluem, à medida que progredem os conflitos, rumo a uma aspiração espiritual. Isso porque suas questões internas geram os embates entre os desejos desses personagens e as concepções morais (e às vezes inflexíveis) da sociedade, o que faz com que se sucedam os quadros da peça e que se converta em um aprendizado em meio a essa *via crucis*, colaborando para a aquisição de consciência dos protagonistas.

A consequência da atividade do drama é de ordem interior. Na melhor das hipóteses, o protagonista estará fortificado, como os protagonistas de Wedekind, Hasenclever e Sorge, para enfrentar a totalidade da experiência. Para outros dramaturgos, como Ernest Toller e Georg Kaiser, a transformação do herói é um fim em si mesmo. Torna-o superior às possibilidades do mundo circundante e, portanto, inadequado para sobreviver nele. Em ambos os casos, sua trajetória é similar à das “estações” nas moralidades do drama medievo, em que o obstáculo à progressão da jornada não tem outro desígnio senão o de pôr à prova a força espiritual do peregrino (LIMA, 2002, p. 201).

É justamente essa trajetória que marca profundamente os protagonistas de Nelson. E a seu Noronha o fardo expressionista não parece mais leve, o que termina por incorporar à peça elementos vanguardistas, e por isso moderno. São eles: a não adequação aos gêneros trágicos e dramáticos habituais, sendo necessária a criação de outras denominações, como divina comédia, mas sem fugir, contudo, dos três atos tradicionais; o desenvolvimento das ações em cenas rápidas; transmissão de sentimentos conjuntos, que impregnam toda a trama; caracterização da trama em farrapos, na qual se desenrola o percurso do protagonista rumo à própria desgraça; sentimento de revolta unido ao de impotência; e a fabricação de personagens a partir de projeções mentais de outras.

#### 4 Sete personagens à procura da redenção

No percurso das suas dezessete peças, vê-se como o diálogo com o expressionismo se estabelece de modos distintos. Isso porque, no momento em que o dramaturgo inaugurou seus textos nos palcos cariocas, no Brasil da década de 1940, a estética expressionista (experimentada desde o começo do século XX na Alemanha e em outros países) era sinônimo de uma linguagem da modernidade artística, desde a pintura até o teatro e o cinema. Assim, influenciado pelos filmes alemães expressionistas a que assistia repetidas vezes e pela literatura de Eugene O’Neill, dramaturgo estadunidense expressionista, Nelson introduziu essa perspectiva estética na criação, sobretudo, das suas primeiras peças, que inauguravam não somente sua atuação como escritor de peças, mas a modernidade do teatro.

Dessa maneira, é possível perceber nas peças míticas e psicológicas, essas que foram escritas majoritariamente até meados da década de 1950, um diálogo mais evidente com o expressionismo, desde o tom das peças (mais subjetivas, algumas até projeções das mentes das personagens) até a composição dos cenários e das próprias personagens. Contudo, na medida em que se envolvia mais com a sua coluna diária *A vida como ela é...*, suas peças começaram a habitar em meio à cidade, em campo de futebol, pontos de ônibus, na praia de Copacabana. Ao invés de lugares isolados, escuros, as tragédias cariocas tomaram o Rio de Janeiro ensolarado como cenário por excelência. Contudo, um elemento (fundamental na dramaturgia rodrigueana) se manteve inalterado: a família.



As ações nos três blocos de peças de Nelson são desenroladas dentro do núcleo familiar, e o diferencial das tragédias são os conflitos provenientes da relação família versus sociedade, na qual sobressaem os julgamentos morais e as conveniências sociais. Nessa perspectiva, o diálogo com o expressionismo, antes ferramenta para um palco moderno, cedeu espaço a outras questões e outras operações de encenação. Os protagonistas, contudo, herdaram essa filiação expressional, conservando seu fardo e seu percurso de autoaniquilamento. As tragédias cariocas, portanto, unem essa veia expressionista a certo retrato social, que terminou por consagrar o dramaturgo como um dos escritores teatrais mais importantes do teatro nacional.

Os sete gatinhos, a terceira das oito tragédias cariocas, foi responsável pela consagração definitiva de Nelson como retratista dos subúrbios, mais especificamente, da zona norte do Rio de Janeiro. Essa Divina Comédia, assim como foi nomeada pelo autor, é dividida em três atos e quatro quadros, e não possui grandes novidades quanto ao enredo. Situada no Grajaú, na década de 50, conta a história de uma família constituída pelo casal e cinco filhas: o pai, seu Noronha, que trabalha como contínuo na câmara dos deputados; as quatro filhas mais velhas (Aurora, Débora, Arlete e Hilda), que mantêm trabalhos de fachada para ocultar a prostituição e, dessa ocupação ilícita, juntam o dinheiro que promete à filha caçula, Silene, o casamento que as outras quatro nunca tiveram; e Gorda, a mãe, que é conivente com as filhas e vê também nesse casamento a salvação da família.

#### 4.1 “Contínuo!”

Embora a peça contenha alguns apelos melodramáticos, característicos da escrita de Nelson, nesse texto é mais forte o impacto da denúncia social<sup>9</sup>. Fausto Wolff, jornalista brasileiro, escreveu, em 02 de maio de 1967, na coluna da *Tribuna da Imprensa*, uma crítica sobre a obra:

Nelson tentou [...] abrir a golpes de machado uma enorme brecha na estrutura social bem comportada, pequeno-burguesa, moralista, quase romântica. Para tanto jogou com todos os elementos: foi prosaico, escatológico, ridículo, cômico, grotesco e, às vezes, poético. [...] Ao lado de suas afirmações conscientes e moralistas que beiram a infantilidade, há em *Os sete gatinhos* um permanente dualismo subconsciente que só agora os mais modernos autores do teatro do absurdo estão atingindo. Com quatro ou cinco falas, Nelson demonstra que os seus personagens possuem, como ele, um sem número de “eus” a lutar dentro de si. [...] (*apud* FACINA, 2004, p. 73).

É pungente a miséria humana e social de seu Noronha. Condenado a viver em uma sociedade patriarcal em que é incapaz de proporcionar uma qualidade de vida à família, refugia-se na ilusão de que o casamento da filha caçula, digno de um Matarazzo<sup>10</sup>, possa redimir a própria pequenez. Finge não saber da prostituição das filhas mais velhas, mesmo sendo ele o aliciador, em alguns casos, como um esforço para manter a ordem das coisas. Sua figura patética fica evidente quando Arlete faz a maior acusação da peça ao chamá-lo de “contínuo”, função que desempenhava na Câmara dos Deputados:

Arlete (como se cuspiisse) – Contínuo!  
Seu Noronha (atônito) – Repete!

<sup>9</sup> A denúncia se estabelece no nível de verdades reveladas sobre a natureza humana, e não sobre as condições de classe e situações sociais.

<sup>10</sup> Sobrenome de tradicional e abastada família paulistana.

Arlete (fremete) – Contínuo!  
(Seu Noronha dá-lhe nova bofetada)  
Arlete (estrapalhando as letras) – Contínuo, sim, contínuo! Eu disse contínuo!  
(Seu Noronha ergue a mão para a nova bofetada. E, novamente, a mão fica no ar. Hilda corre, atraca-se, soluçando, com o pai)  
Hilda – Papai, eu tenho muita pena do senhor, ó papai! (desprende-se de seu Noronha; vira-se para Arlete, grita) Não chame meu pai de contínuo!  
[...]  
Arlete (vingada) – Já chamei meu pai de contínuo e vou ao cinema.  
(Arlete faz mesura alegre)  
Arlete – Com licença (RODRIGUES, 1985, p. 204-205).

Essa acusação carrega a densidade de toda a peça. A condição de contínuo e a consequente falta de recursos faz com que a família se deteriore aos poucos, por dentro, assim como Silene, símbolo maior da purificação de todos, mas que é carcomida internamente por vermes. Logo, ao chamá-lo de contínuo, Arlete revela já nas primeiras cenas a sensação de frustração que predomina em toda a peça. A miséria social, aqui, é responsável pela corrosão moral de seu Noronha. A mesma acusação aparece na voz do Dr. Portela, quando leva Silene de volta para casa. No entanto, nesta, está explícito o valor pejorativo que carrega:

Dr. Portela (superior) – E outra coisa, seu Noronha. De fato, o senhor tinha me dito, quando matriculou sua filha, que era funcionário da Câmara, se não me engano da Secretaria. Mas na semana passada estive lá e qual não foi minha surpresa ao vê-lo, no seu uniforme próprio, servindo cafezinho aos deputados! O senhor não me viu e eu achei muita graça, até. Afinal contínuo, hem, meu caro Noronha? E creio que, agora, vai me pedir desculpas...  
Arlete (interferindo) – desculpa coisa nenhuma! (viril, para o Dr. Portela)  
Escuta, aqui: contínuo é a sua mãe, percebeu? (espeta-lhe o dedo no peito, o Dr. Portela recua) E sua mulher? Que só põe vestido justo para mostrar o rabo? Patife!  
Dr. Portela – Não quis ofender! (gago) e boa noite, com licença (RODRIGUES, 1985, p. 221).

Dr. Portela vai embora acovardado, mas Silene continua na casa da família. O assassinato da gata já parecia horror suficiente para que aquela garota, construída a partir da projeção angelical dos familiares, tivesse executado. Com esse ato, Silene mostra, pela primeira vez, que a construção da personagem feita pelos pais e pelas irmãs não condiz com a sua personalidade. Ao escolher matar a gata por repúdio, há um desenrolar de ações cujo desfecho é a destruição de todos. Na sequência de ações, há o crime; a menina é expulsa do colégio interno e devolvida para os pais; aparece o Dr. Bordalo, médico da família, para investigar a causa da violência, mas transfigura-se em portador da revelação da gravidez.

Esse é o conflito decisivo para a história. A partir dele, as capas de hipocrisia sustentadas por seu Noronha não precisam mais ser mantidas, logo, ele deixa que todos apodreçam por completo, a céu aberto:

Seu Noronha (num falso e divertido espanto) – Canalha, eu? (incisivo) Eu só, não! Todos nós somos canalhas! (rindo, pesadamente) também o senhor, também o senhor! (novamente sério) Sabe por que essa família ainda não apodreceu na rua? (num soluço) Porque havia uma virgem por nós! O senhor não entende, ninguém entende. Mas, Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós! (feroz) Mas, agora que Silene está no quarto – esperando pelo senhor! (riso com desespero) nós podemos finalmente cheirar mal e

apodrecer... Quer ver uma coisa? Eu lhe mostro (para as mulheres) Quem foi que escreveu nomes feios no banheiro? (triumfante) Podem confessar, porque já começamos a apodrecer. (para o médico) Preste atenção, doutor! (para as mulheres) Quem foi?

Dona Aracy – Eu.

Seu Noronha (radiante) – A Gorda!

Dona Aracy (quase chorando) – Eu!

Seu Noronha (eufórico, para o médico) – Tem varizes e um suor azedo! (para a mulher) Mas, explica, oh, Gorda: por que fazes desenhos obscenos no banheiro? (RODRIGUES, 1985, p. 229-230)

Tal como os protagonistas expressionistas, Noronha carrega uma carga de aniquilamento que está prestes a explodir a qualquer momento da trama. O percurso traçado por ele parte da manutenção das hipocrisias, como tentativa de manter ocultos os demônios interiores. Porém, ao ver que a redenção estava perdida e que já não valia o fingimento, ele libera os monstros aprisionados dentro de si e perde-se de vez. Começa, então, o processo de desumanização, apresentado em uma sucessão de cenas curtas (que poderiam ser chamadas de *Stationendrama* ou *Wegdrama* – Drama de estações ou Drama de caminho), acompanhando sua degradação até o aniquilamento final (FRAGA, 1998), nesse caso, o seu assassinato pelas filhas prostituídas.

#### 4.2 “Diz que me ama e pronto, é o suficiente...”

A temática do amor de duas irmãs pelo mesmo homem acompanhou Nelson desde *Vestido de Noiva*. A diferença desta peça para as demais é que o amor de Silene e Aurora por Bibelot não nasce de uma disputa, mas da fatalidade. Nenhum dos três tinha consciência do triângulo amoroso, mas, ao descobrir, Aurora – que havia condenado sem saber Bibelot à morte (pois era ele o malfeitor de Silene) –, resolve dar uma chance para que ele se redimisse:

Aurora (com apaixonada humildade) – Diz que me ama!

Bibelot (divertido) – Que piada é essa?

Aurora (suplicante) – Te custa dizer que me amas?

Bibelot (do fundo do seu cansaço) – Hoje, não!

Aurora (incisiva) – Hoje, sim! (com princípio de desespero) Tu me amas?

[...]

Aurora - Meu amor, escuta, eu tenho um motivo e olha: um motivo muito sério pra te perguntar isso... Te peço tão pouco, é uma palavra, uma palavrinha e não custa... Diz que me ama e pronto, é o suficiente... (baixo e angustiada) Talvez certas coisas deixem de acontecer... (mais sofrida) Até hoje nenhum homem chegou junto de mim e disse “te amo”! (RODRIGUES, 1985, p. 247-248)

Sobre essa pergunta e a importância da sua resposta, pode-se interpretar que, por um lado, Aurora usa o amor como forma de redenção aos instintos na tentativa de salvação de Bibelot. Ao confessar que “certas coisas seriam evitadas” mediante a resposta positiva, ele seria perdoado e, plenamente realizada como mulher, ela seguiria feliz com o rapaz. No entanto, não é isso o que acontece:

Aurora – Está bem. Então vou te fazer outra pergunta. (acariciando-o no rosto e nos cabelos) Esta responde? Responde?

Bibelot – Que pergunta?

Aurora (tentando seduzi-lo) – Dá tua opinião: você acha que eu daria, enfim, que eu seria uma boa esposa, talvez?

Bibelot (no seu espanto) – Esposa?

Aurora (trêmula, sem saber o que dizer) – Sim, uma mulher do lar?

Bibelot (com alegre ferocidade) – Eu te quero na zona! (RODRIGUES, 1985, p. 248)

Sentindo-se humilhada ao ver que seus sentimentos não eram correspondidos, Aurora toma a decisão de matar o jovem, para vingar a ela mesma e à irmã. Nesse caso, a falta de amor não redimiou seus instintos, condenando o amante, portanto, à morte.

Por outro lado, a segunda interpretação guardada sob os véus dessa pergunta diz respeito à própria redenção de Aurora. Para ela, a possibilidade de um amor gratuitamente correspondido poderia salvá-la da prostituição. Assumindo que nunca foi amada e implorando uma declaração de Bibelot, fica nítido como a decadência de Noronha impregna toda a família. Há a sensação de derrotismo e de frustração pessoais para todos e, sobretudo, ao conjunto. Na súplica de Aurora, ela deixa clara a frustração por nunca ter sido amada verdadeiramente e por não poder ser considerada uma mulher distinta. Eis um retrato pungente da concepção da mulher em meados dos anos sessenta no Brasil – e que ainda pode ser vista, hoje, o que revela a atualidade dessa obra.

#### 4.3 “Eu não tenho marido!”

Além da denúncia social, outro fator determinante para o tom da peça é a frustração presente em todas as personagens. No primeiro plano, abate a todos a gravidez de Silene, desperdiçando, assim, a possibilidade de realização dos pais e das irmãs, que se prostituíam para financiar o casamento da caçula. Em paralelo a isso, todos possuem ainda suas frustrações particulares. Seu Noronha, por exemplo, não aceita a condição de contínuo, que lhe confere um rebaixamento social.

Entretanto, nas mulheres esse sentimento parece ecoar com mais força. Em entrevista “à revista *Manchete*, Nelson declarou, certa vez, que ‘em todos os tempos a mulher é menos realizada que uma cutia da Praça da República’” (MAGALDI, 1992, p. 25). Não há outra saída para elas. Em *Os sete gatinhos*, as mulheres da família Noronha parecem fazer coleções de decepções: Aurora não se realiza no amor e perde as esperanças de ser uma mulher do lar; Arlete diz preferir beijar mulheres na boca para sentir-se menos prostituta; Hilda não consegue realizar-se em nada e prefere continuar na prostituição. Mas talvez esteja em Dona Aracy (Gorda) a representação mais significativa. É humilhada pelo marido, que a anula todo o tempo:

Seu Noronha (muda de tom) – Bem. Antes de começar, eu quero explicar uma coisa. É o seguinte: ainda agora, eu ameacei, fisicamente, sua mãe. Débora viu. Ora, eu não tenho o direito de ameaçar, fisicamente ninguém. Acho que quem dá na cara de alguém ofende a Deus. Portanto, eu, na presença de todas vocês, eu peço desculpas à Gorda. (vira-se para a mulher) Gorda, você me desculpe. Dona Aracy (veemente) – Você ofende, e, depois, pede desculpas?! Seu Noronha (triumfante) – Vocês estão vendo? Não se pode tratar bem a uma mulher. (para d. Aracy) A gorda não aceita as minhas desculpas! Eu lavo as minhas mãos! (muda de tom) Mas vamos ao que interessa [...] (RODRIGUES, 1985, p. 203).

E, para amenizar desejos eróticos, faz desenhos obscenos na parede do banheiro. Quando interpelada sobre as razões daquela atitude, responde:

Dona Aracy (confusa e chorando) – Não sei... Talvez porque eu quase não vou a um cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque (mais agressiva) eu não tenho marido! (para seu Noronha) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (para o médico) Já perdi a conta! (com certa dignidade) Então

eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem é que eu me esqueci de apagar e... (RODRIGUES, 1985, p. 230).

Toda essa frustração presente na obra, oriunda das não realizações amorosas e financeiras, termina por acentuar a decadência familiar e instaurar, em cada personagem, um sentimento de náusea. Segundo Eudinyr Fraga (1998), professor de teatro da USP, “a perda da autoestima, a abjeção e a vergonha, não só da prostituição mas da existência, que se intui ser desprovida de um sentido maior” (FRAGA, 1998, p. 149), tudo isso contribuiria para esse mal estar com a vida. E, talvez por isso, Silene tenha assassinado sem motivos evidentes a gata preta, pela aversão pessoal à vida e pela náusea que esta lhe causava.

## 5 Considerações finais

Depois do centenário de nascimento de Nelson Rodrigues, a questão mais importante talvez esteja em entender como, depois de tantos anos e tantas polêmicas, seu texto ainda continue pungente. Passada a Ditadura Militar, a censura, alguns valores sociais mudaram e, conseqüentemente, as concepções sobre relações amorosas e pornografia. As temáticas abordadas por Nelson nas peças, que nas décadas de cinquenta e sessenta fizeram dele o “tarado nacional”, hoje, não agridem mais os leitores (ou não agridem os que chegam a ler Nelson; afinal, vivem-se tempos incertos de retrocessos moralistas). Entretanto, seu texto continua incomodando. Nelson é ainda um dos autores nacionais mais encenados.

Parece evidente, então, que a sua força dramática não reside na violência escancarada, nas paixões proibidas ou na sexualidade aflorada, pois esses temas perdem-se com o tempo, quando não são tempos dominados por um véu superficial de discursos moralistas e palavras de ordem de substrato conservador ou religioso. O que tende a fazer de Nelson um autor atemporal, e até mesmo universal, é a sua busca incessante pelas verdades da natureza humana. Segundo Paulo Mendes Campos (*apud* RODRIGUES, 1980, p. 10), poeta e amigo de Nelson, ele pensaria “em termos de natureza humana [...] O importante, para o ponto de vida artístico e também para você e para mim, é que a pintura de Nelson esteja certa, poeticamente certa [...], a fim de favorecer a você e a mim estímulos ou provocações mentais que nos livrem do convencionalismo e da mentira”.

É justo no aniquilamento pessoal das personagens que nascem as maiores convocações ao conhecimento do ser humano. Da sua análise visceral, sua visão pessimista de mundo só poderia transbordar uma realidade em que o amor fosse a redenção da existência humana e que produzisse uma piedade atroz, oriunda da sensibilização com a miséria alheia. Inclusive, a misericórdia rodrigueana, junto à frustração, talvez, figurem entre os sentimentos mais marcantes em *Os sete gatinhos*. Nessa peça, a vulgaridade ultrapassa os registros linguísticos das personagens e invade a realidade por elas criada. Desde seu Saul, gringo dono da mercearia, que tem um ferimento de guerra e é impotente, até seu Noronha, o patriarca da família, todas as personagens são frustradas. Nem mesmo a gata preta tem outra sorte. Com sete filhotes por parir, é morta a pauladas sem motivações reais. E, assim como a jorrada de vida que sai dela, resta a cada espectador permitir que suas verdades jorrem através da experiência teatral e, tal como acreditava Paulo Mendes Campos, sair do convencionalismo burro e da hipocrisia servil.

## Referências

- ARISTÓTELES. A poética. 8 ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Prefácio. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Os sete gatinhos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamazov**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1970.
- FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia expressionista. *In*: GUINSBURG, Jacó (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (p. 189-221)
- MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: Dramaturgia e encenações. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.
- RIBEIRO, Roberto Mesquita. Jorge Andrade e o drama moderno no Brasil. **Revista de história e estudos culturais**, v. 2, n. 4, out./nov./dez. 2015. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/DOSSIE%20-%20ARTIGO%204%20-%20ROBERTO%20MESQUITA.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2017.
- RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ululante**: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. **O reacionário** – memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- VASQUES, Eugênia. **Expressionismo e teatro**. Escola superior de Teatro e Cinema, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/104000.21/412>. Acesso em: