

4

Teatro não tem que ser bombom com licor: o Rio de Janeiro na dramaturgia rodrigueana

Marylin Monroe morreu porque se despiu sem amor. E aí está a palavra: - amor, amor.

Nelson Rodrigues. *Memórias*.

Nelson Rodrigues gostava de mostrar seu desprezo pelo gênero cômico no teatro e defendia o aspecto trágico de sua dramaturgia, não obstante o riso fosse também possível nas peças. Daí o dramaturgo não ter nunca tido a intenção de fazer um espetáculo palatável, de entretenimento leve, defendendo que o teatro não poderia ser “bombom com licor”.

Embora os elementos que caracterizam as peças escritas por Nelson até *A falecida* como míticas e psicológicas também apareçam nas tragédias cariocas, aqui, o cotidiano carioca – seus personagens, tipos, caricaturas, costumes, hábitos e linguagem – aponta para uma experiência do real. Isso, contudo, não significa que Nelson tenha se valido da estética teatral realista, mas que captava fragmentos do real e os transpunha para situações e personagens através de sua subjetividade. A esse respeito, diz Sábato Magaldi:

Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo no cenário da Zona Norte do Rio, Nelson deu-lhes uma dimensão concreta do real, mas não abdicou da carga subjetiva interior. O psicológico e o mítico impregnaram-se da dura seiva social. (...) As tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade e os impulsos interiores, promovem a síntese do complexo homem rodrigueano. (MAGALDI, 1990a: 11).

Ao comentar a assertiva de Pompeu de Souza³⁸ de que com as tragédias cariocas Nelson passava da tragédia universal para a comédia de costumes, Sábato Magaldi argumenta que embora a palavra comédia seja comumente associada ao riso e ao final feliz, e Nelson, de modo adverso, tenha introduzido elementos cômicos nessas peças, a acepção trágica da existência predominaria nas peças em questão (MAGALDI, 199a:8).

³⁸ Crítico teatral e amigo de Nelson Rodrigues.

Magaldi também especula os motivos pelos quais o dramaturgo teria enveredado para a tragédia carioca: dificuldade que enfrentou com as peças míticas, ocasionando, inclusive, o eventual afastamento da plateia, além dos problemas com a censura (MAGALDI, 1992a: 10-11). No entanto, para o crítico,

Na lógica interna da sua criação, o dramaturgo já havia rasgado o subconsciente e sondado as raízes inconscientes. Ele cumpriu, por inteiro, a viagem interior. Estava na hora de retomar o caminho de volta, reencontrando a realidade mostrada pela revelação do Outro (MAGALDI, 1992a: 10).

Quando Nelson escreveu *A falecida*, já havia dado início às crônicas de *A vida como ela é...* e de *Pouco amor não é amor*, e continuou trabalhando paralelamente a escrita de crônicas e peças nos anos que se seguiram. Embora possamos afirmar que, nas crônicas, Nelson tivesse experimentado o espaço urbano carioca nas situações, personagem e linguagem, isso não quer dizer que as crônicas culminaram na dramaturgia. Não se trata de um processo evolutivo, pois cada um desses gêneros guarda sua especificidade e, de certa forma, o exercício da escrita das tragédias cariocas também o levou, dialeticamente, às crônicas, inclusive as futebolísticas.

O que pode ser observado, contudo, é o suporte e o objetivo, ou como e a quem se destina o texto. No caso da crônica, a escrita deve ser curta e mais direta, posto que produzida diariamente. Seu suporte é, inicialmente, o jornal; o texto é para ser lido e descartado, uma vez que o jornal de um dia já caducou no seguinte. Daí a efemeridade do gênero crônica. Por outro lado, a peça também pode ter seu caráter efêmero, se considerarmos que ela é escrita para ser encenada e não lida. Não obstante, a crônica e a peça teatral garantirem a perenidade quando publicadas em livro. No entanto, a escrita dramatúrgica requer um tempo maior que a sinteticidade da crônica não exige. Dessa forma, o dramaturgo pode desenvolver enredos, conflitos e personagens que na crônica são mais abreviados. Isso Nelson fez com as tragédias cariocas.

4.1

A morte era a única vontade sobrevivente: *A falecida*

O adultério não depende da mulher, e sim do marido, da vocação do marido. O sujeito já nasce marido enganado.

Nelson Rodrigues. *Flor de obsessão*.

Em 1928 Nelson escreveu um conto sobre Kalypsus Lucy, mulher descrita como “febril, convulsa; porque suas palavras eram vertiginosas, epiléticas, desconexas” (RODRIGUES, 2004: 88), aparentemente uma prostituta que o escritor conhecia. O conto é a memória do autor dessa mulher que acabara de morrer, “às duas tarde, quando dizia, abatida e humilhada, que desejava a morte, porque a morte era a única vontade sobrevivente, o único mistério intacto” (RODRIGUES, 2004:87).

Lucy, assim como Zulmira de *A falecida*, foi vítima da tuberculose e via a morte não como um fim, mas como a única possibilidade. Não sabemos dos preparativos de Lucy para sua morte, mas, em *A falecida*, o funeral e o enterro são planejados com minúcia. Esse seria um aspecto metateatral da peça, onde a morte é um personagem e seu diretor, Zulmira, prepara o principal objeto de cena - um caixão forrado de cetim, de madeira pintada de branco, com alças de bronze-, o cenário - um altar com crucifixo -, o figurino - um jogo completo de combinação, vestido e sapato - e dirige os atores que encenarão seu funeral. Entretanto, o enterro planejado por Zulmira e encenado na sua imaginação acaba por não se concretizar.

Zulmira sabia que iria morrer porque era tuberculosa. A doença, assim como a morte, é um motivo recorrente na obra rodrigueana e uma das “obsessões” do escritor³⁹. A tuberculose e a morte, no entanto, não determinam a tragicidade de Zulmira; elas são, ao contrário, o sopro de esperança da protagonista como compensação de uma vida de frustrações. O “móvel banal e mesquinho”, expressão de Victor Hugo Adler Pereira, que leva Zulmira a ter repulsa do marido

³⁹ Em *A falecida*, além da enfermidade de Zulmira, Glorinha, sua prima, tem câncer no seio.

e a trai-lo, se deu na noite de núpcias, quando o marido saiu para lavar as mãos. A protagonista é como uma das mulheres das crônicas cariocas cujas insatisfações são geradas no meio familiar, pois seu desprazer e o conseqüente adultério vêm em decorrência das atitudes do marido. Contrariando o comportamento e aspirações das mulheres casadas da década de 50, Zulmira não procura se anular em função do marido ou agir somente de forma a preservar seu casamento. Seu desejo por outro homem que não o marido e a consumação desse desejo, comum nas crônicas cariocas, já apontam para o fenômeno do trágico⁴⁰.

Quando se tornou amante de Pimentel, Zulmira foi flagrada pela prima Glorinha e, a partir daí, sua consciência começou a puni-la, pois Glorinha era tida como “a mulher mais séria do Rio de Janeiro” (RODRIGUES, 1990a: 73). Como no imaginário urbano a zona norte era o espaço de grande sociabilidade e a casa e a rua se complementavam, o segredo de Zulmira podia ser revelado a qualquer momento pois, ali, qualquer assunto podia se tornar público, uma vez que a esfera privada dos assuntos íntimos era desconsiderada na zona norte⁴¹. A Aldeia Campista, onde morava, era o espaço dos valores tradicionais que Nelson identificava como próprios da zona norte e, mesmo tendo traído Tuninho como forma de vingança, Zulmira não consegue escapar de sua consciência moral, chegando a se exultar com o câncer no seio de Glorinha, uma forma de se vingar da prima que a flagrou.

Seja por hipocrisia, seja por arrependimento e sentimento de culpa, Zulmira se filia à Igreja Teofilista, deixa de ir à praia e de usar maiô, algo considerado liberal demais na década de 50⁴². Seu puritanismo marca, de alguma forma, em sua consciência, uma crise moral. Como assinala Adriana Facina, Zulmira “é, portanto, punida duplamente: pela sua consciência moral despertada no encontro com a prima e, depois de morta, pelo enterro indigno que o marido lhe proporcionou” (FACINA, 2004: 143). A frustração que Zulmira viveu no

⁴⁰ Vale lembrar que Pimentel também era casado, mas a traição masculina era compreendida socialmente e não levaria à desestruturação familiar como o adultério feminino.

⁴¹ Há uma cena na peça em que Tuninho conversa com os sogros e cunhados a respeito das atitudes de Zulmira ao recusar-lhe contatos íntimos.

⁴² Isso é mostrado na crônica de *Pouco amor não é amor*, onde o pai de Maria das Graças, morador da Tijuca, defensor do recato, proíbe as filhas adolescentes de irem à praia e usarem maiô.

amor e no casamento⁴³ não foi compensada com o enterro metateatral que havia planejado. Sua dupla punição foi sua experiência trágica⁴⁴. Se a reação comum de um marido traído na década de 50 era, no mínimo, o pedido de divórcio, mas podendo chegar a castigos físicos ou ao assassinato, com Zulmira já morta, a punição que Tuninho dá à esposa realiza-se através da vingança, ao trair o último desejo de Zulmira e proporcionar-lhe um enterro humilde.

Ao lado do trágico de *A falecida*, há também diversos elementos cômicos na peça. Nomes esdrúxulos, largamente usados nas crônicas cariocas e que davam um tom de comicidade aos textos, aparecem em *A falecida*: Dr. Borborema, médico que atende Zulmira, e Madame Crisálida, cartomante que a protagonista consulta no início da peça. A troça que Nelson gostava de fazer com a psicanálise também aparece na peça. Quando Tuninho conta aos familiares de Zulmira que a esposa se recusava a beijá-lo na boca, o que lhe causaria vômito, o cunhado lhe recomenda: “- Caso de psicanálise!”, no que o outro rebate: “- Freud era um vigarista!” (RODRIGUES, 1990a: 72).

O cômico também está presente pelo viés do grotesco na morbidez em que a morte da filha de um bicheiro é tratada. O funcionário da funerária conta: “Pois bem, a garota saiu do colégio, atravessou a rua e foi esmagada entre um bonde e um ônibus. Sanduíche autêntico! (...) Está feito uma papa! Sabes o que é papa? papinha? (RODRIGUES, 1990a: 65). O também funcionário da funerária, Timbira, tem seu momento. Ao tentar convencer Zulmira a esperar pela morte da suposta amiga doente, se explica: “O golpe é esperar. Tenho prática e já vi muito doente, com vela na mão, ressuscitar” (RODRIGUES, 1990a: 83).

Esse modo vulgar de tratar a morte é visto também através do diálogo entre dois conhecidos de Tuninho:

OROMAR – Sabe quem acaba de morrer?

FULANO – Quem?

⁴³ Daí Sábato Magaldi considerar Zulmira uma “provável Bovary suburbana” (MAGALDI, 1990a: 14).

⁴⁴ Me remeto aqui à percepção de Gerd Bornheim do fenômeno do trágico na Literatura atual como uma experiência, e não como tragédia em sua essência.

OROMAR – Agorinha mesmo!

FULANO – Não.

OROMAR – A mulher do Tuninho.

FULANO – Morreu?

OUTRO FULANO (lento e maravilhado) – Não brinca!

OROMAR – Não faz nem meia hora.

FULANO – De quê?

OROMAR – Galopante.

OUTRO FULANO (com pesar sincero) – Que coisa chata!

OROMAR – Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco x Fluminense... O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir o jogo... Isso é o que eu chamo de tenebroso!... (RODRIGUES, 1990a: 98).

O jogo tem papel importante na peça. Da mesma forma que a conversa acima sobre futebol⁴⁵ surge a partir do assunto da morte de Zulmira, enquanto os amigos estão jogando porrinha, lembram que o enterro está prestes a sair e ironizam Tuninho: “O cara me sai daqui ontem. Trata do enterro, que é o mais fuleiro que eu já vi na minha vida, e dá um pira monumental!” Ao analisar a invisibilidade dos jogos na dramaturgia rodrigueana, posto que a sinuca, a porrinha e a partida de futebol são descritas nas rubricas como imaginárias, Flora Sussekind argumenta que “tornando invisíveis tais jogos, o que faz Nelson Rodrigues é tornar mais visíveis as contradições neles presentes. Sem o envolvimento das partidas, vê-se o nonsense dos gestos, movimentos e regras socialmente codificados” (SUSSEKIND, 1977: 11). Desse modo, tirando os personagens do contexto e do envolvimento com o jogo, Nelson chama a atenção para o patético da conversa entre Oromar e os dois “Fulanos”.

No entanto, é no desfecho da peça que o jogo, a esperada partida de futebol entre Vasco, time de Tuninho, e Fluminense, exerce fundamental importância. Depois de se descobrir traído e ter conseguido o dinheiro para o suposto enterro de luxo de Zulmira, Tuninho ruma para o Maracanã e, no meio de uma multidão imaginária, diz que vai apostar com as duzentas mil pessoas e atira as cédulas para cima.

⁴⁵ Enquanto Tuninho joga sinuca com os amigos, discutem também futebol.

A peça encerra com a rubrica: “Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens” (RODRIGUES, 1990a: 98). Tuninho não é o marido resignado pela traição que aparece em algumas crônicas rodrigueanas, mas ele também é caracterizado como fraco, pois está desempregado⁴⁶, quer saber o que a cartomante teria a dizer para Zulmira sobre suas possibilidades futuras e só ganha forças para ameaçar Pimentel para, depois, cair de joelhos no Maracanã e fazer sua aposta com a multidão, forma com a qual conseguiu se vingar de Zulmira. O misto de desespero e euforia de um solitário Tuninho nesse momento contrasta com a multidão alegre e festiva que toma conta do Maracanã.

Assim como Tuninho é descrito como solitário no meio da multidão, Zulmira passou a vida sentindo-se solitária. Não lhe agradava a companhia do marido e seu prazer vinha da obstinação pelo enterro de luxo. Entretanto, Zulmira, frustrada na vida, também o foi na morte. Enquanto a maior parte das crônicas cariocas se encerra de modo irônico e algumas poucas, com mortes dramáticas, em *A falecida*, Nelson faz as duas coisas: o desfecho de Zulmira é mais dramático e o de Tuninho, mais irônico.

Através da leitura das rubricas, vemos que embora uma ideia de realismo esteja presente na peça através do tratamento que Nelson dá ao cotidiano, retirando da realidade carioca fragmentos de vidas e situações para rearrumá-las, o dramaturgo optou por cenários e objetos de cena sugestionados pelos atores. Em *A falecida*, o prédio e a porta do apartamento de Madame Crisálida, a sinuca que Tuninho joga com os amigos, a cama e a cômoda do quarto de Zulmira, o táxi que Tuninho pega para a casa de Pimentel, o cofre deste, a multidão do Maracanã são todos descritos como imaginários. A economia desses cenários e objetos de cena dão agilidade à peça, posto que a troca de cenas é intensa, assim como a “viagem” dos personagens pela cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto as peças anteriores de Nelson remetiam a um espaço mítico, através das rubricas ou durante o desenvolvimento do enredo, a partir de A

⁴⁶ Lembrando-se, aqui, que o papel esperado de um homem na década de 50 era o de ser provedor da família, mesmo que a mulher também trabalhasse, o que seria até de se esperar em se tratando de uma família de classe média baixa de Aldeia Campista. Descrito como desempregado, Tuninho perde o *status* de chefe de família.

falecida o espaço é explicitamente o urbano carioca. Zulmira sai da Aldeia Campista, onde mora, para a Praça Saens Peña, onde fica a “Casa Funerária São Carlos”. O primeiro encontro da protagonista com Pimentel é no banheiro feminino de uma sorveteria no centro da cidade, na Cinelândia, perto do cinema Odeon, onde estava com Tuninho. Este, por sua vez, vai da Aldeia Campista ao bilhar, ao Maracanã e ao “palacete” onde Pimentel mora. Não há referência direta à zona sul aqui, mas sabemos, pelo diálogo entre Zulmira e Tuninho, que ele precisaria tomar um táxi até lá e de lá para a funerária. No entanto, assim como ocorre nas crônicas cariocas, em *A falecida* as relações sociais decorrentes da mobilidade no espaço urbano não são harmoniosas ou igualitárias. Embora no quesito traição Zulmira e Pimentel estivessem em situação de igualdade, o mesmo não se pode afirmar em relação aos aspectos morais, uma vez que somente o adultério feminino era combatido. No encontro no “palacete”, Tuninho se encontra moral e financeiramente inferior a Pimentel.

Não apenas a referência a esses lugares, mas a linguagem coloquial utilizada pelos personagens também localiza os personagens na cidade do Rio de Janeiro. O coloquialismo é evidenciado através de um diálogo conciso, com falas permanentemente curtas que não só contribuem na representação de um falar cotidiano como também agilizam as cenas:

TUNINHO – Tem gente?

ZULMIRA – Tem.

TUNINHO – Espeto!

TUNINHO – Vai demorar?

ZULMIRA – Muito, não.

TUNINHO – Vê se anda!

ZULMIRA – Que pressa! (RODRIGUES, 1990a: 62).

Assim como as falas curtas e concisas, a utilização de flashbacks também contribui de modo a dar agilidade às cenas. Ao comentar sobre a liberdade da técnica dramatúrgica de Nelson, Sábato Magaldi suspeita que o cinema tenha dado alguma contribuição à sua escrita: “O realismo cinematográfico, sobretudo depois que se passou a falar na tela, absorveu o diálogo espontâneo, natural, cotidiano, sem prejuízo dos avanços técnicos dos cortes, das elipses, dos

flashbacks” (MAGALDI, 1992: 43). Além de ter apreendido algumas técnicas de linguagem com o cinema, a prática de escrever crônicas diárias e folhetins para jornais também deve ter contribuído para essa nova escrita de Nelson. Magaldi ainda acrescenta:

Uma das vertentes do modernismo brasileiro, escorada no movimento futurista italiano, foi a de exprimir a velocidade do mundo contemporâneo, na paisagem que os automóveis cortaram. (...) Nossos dramaturgos, embora pudessem ter ideias politicamente progressistas, se nutriam de formas peremptas, que roubavam a atualidade de suas mensagens. A Semana de Arte Moderna de 1922 teve, entre outras virtudes, a de varrer a nossa literatura da herança de artifício. E Nelson Rodrigues foi quem primeiro trouxe essa contribuição para o espetáculo (MAGALDI, 1992: 44).

Interrupções, uso de elipses e a vasta quantidade de expressões e gírias também trazem o coloquialismo para *A falecida*. Como Nelson não utilizava palavrões nas peças, colocava na boca de seus personagens insultos como “sua besta”, “cabeça de melão”, “cachorro”, “seu zebu”, “sem vergonha”, “vira casaca”, “angu de carço”, “amigo da onça” e interjeições como “ora bolas”, ora pipocas” e “carambolas”. Expressões populares como “Agora Inês é morta”, “Até aí morreu o Neves”, “Será o Benedito?” e “Cafundó do Judas”, além de expressões relacionadas a futebol como “cabeça-de-bagre” e a mulher, como “loira oxigenada”, “mulher boa”, “jeitosa”, “biju” e “buchinho” atravessam toda a peça.

Distanciando-se da norma culta e aproximando-se do falar cotidiano, assim como ocorria nas crônicas cariocas, os personagens de *A falecida* trocam o verbo “haver” pelo “ter”, como em “Tinha outro na tua frente?” (RODRIGUES, 1990a: 63), utilizam o advérbio na forma reduzida, tal como “Cadê a aliança?” (RODRIGUES, 1990a: 84), além de misturar formas de tratamento, como “E tu achas que vou perder um jogão daqueles? (...) Você é besta”. e cometer erros de concordância, como em “te prepara”.

Ao refletir sobre *A falecida*, Mario Guidarini acredita que a peça seria a primeira a “operar dramaturgicamente a malandragem carioca suburbana” (GUIDARINI, 1990: 136) e esses conteúdos de malandragem se expressariam em linguagem coloquial. É importante ressaltar, contudo, que Guidarini entende por malandragem as negociatas, o dinheiro conseguido sem esforço através de jogo do bicho, da aposta na sinuca, a negociação do caixão para enterro em momentos de

extremo sofrimento alheio. Nesse contexto, a figura que melhor representaria o que Guidarini se refere à “malandragem carioca suburbana” é Timbira, um dos funcionários da funerária. No entanto, Timbira guarda outras características que o aproximariam mais à caricatura do canalha.

Dos personagens-caricaturas criados por Nelson, decerto o canalha é um dos mais famosos. Em *A falecida*, ele começa a ser delineado na figura de Timbira. Na primeira conversa que teve com Zulmira, diz: “Não sei, mas acho que a virgem, pelo fato de ser virgem, é enfim outra coisa, mais interessante talvez que uma mãe de família, com oito filhos.” (RODRIGUES, 1990a: 80). Entretanto, a “canalhice” de Timbira fica mais explicitada na fala do funcionário, seu interlocutor, o que pode ser exemplificado pelos seguintes diálogos:

TIMBIRA – Não amola! E comigo não tem esse negócio de buchinho, não, senhor! Sou da seguinte teoria: mulher é mulher e pronto!

1º FUNCIONÁRIO: Você não respeita nem poste! (RODRIGUES, 1990a: 84).

1º FUNCIONÁRIO: Só pensa em mulher!

TIMBIRA – Homem, não!

1º FUNCIONÁRIO: Sabe que eu não tinha confiança de te deixar, sozinho, nem com uma defunta! (RODRIGUES, 1990a: 91).

1º FUNCIONÁRIO: Você gosta de todas! (...)

TIMBIRA – Uma ova! Com as outras eu brinco. Dessa eu gosto. É diferente. (RODRIGUES, 1990a: 115).

Outro personagem que já começa a ser caricaturizado em *A falecida* é o bicheiro. Embora ele não apareça na peça, é mencionado pelos funcionários da funerária quando da morte de sua filha adolescente e a caracterização feita por Timbira, responsável pela negociação do caixão com o bicheiro, é a de um homem que gasta dinheiro sem se dar conta do valor real das coisas, além de ser afeito ao exagero, uma vez que, segundo Timbira, “ficou com água na boca” (RODRIGUES, 1990a: 76) ao saber que o caixão da filha teria forro de cetim e alças de bronze e, o altar, cortinas e crucifixo de cristal. A euforia de Timbira foi tamanha que o levou a dizer “A solução do Brasil é o jogo do bicho!” (RODRIGUES, 1990a: 76).

Embora a figura do jornalista, caricaturizado por Nelson como sensacionalista em muitas crônicas e peças posteriores não apareça em *A falecida*, a imprensa já aparece sinalizando com as notícias bem chamativas. Na peça, Zulmira sabe do enterro de luxo da filha do bicheiro porque sua morte terrível foi publicada no jornal e Tuninho, ao ouvir o nome de Pimentel pela primeira vez, comenta: “Esse não é o que *O Radical* publicou um retrato descascando a lenha, chamando de gatuno pra baixo?” (RODRIGUES, 1990a: 97). Ao encontrá-lo para pegar o dinheiro que Zulmira havia pedido para o enterro, mas ouvindo do próprio Pimentel que sua esposa o traía com ele, Tuninho ameaça: “(...) eu saio daqui, direto, sabe pra onde? Pra o *Radical*, que está de pinimba contigo. Chego lá e conto tudinho, dou o serviço completo e vai ser a maior escrachação de todos os tempos! (RODRIGUES, 1990a: 113).

O logro dos personagens nas peças de Nelson até *A falecida* se dava no espaço mítico. A partir de Zulmira e Tuninho, a cidade, com suas sorveterias, Maracanã, sinucas e valores morais contrastantes, se revela, ao mesmo tempo, espaço de sociabilidade e de armadilha. A cidade que Zulmira imaginou desfilando em um caixão luxuoso nem soube do seu enterro.

4.2

A história estúpida de todas as infelizes dos alcouces: Os sete gatinhos

Toda família tem um momento que começa a apodrecer.

Nelson Rodrigues. *Flor de obsessão*.

No conto “Uma história banal” (RODRIGUES, 2004: 56 – 61), escrito em 1928, o narrador relata que, em uma esquina da Rua do Ouvidor, conhecera uma mulher que contou sua triste história. Ela teve uma infância onde nada lhe faltara, nem amor, nem dinheiro. Quando o pai morreu, havia acabado de completar treze anos, e se viu obrigada a morar com o tio em uma casa no campo, onde todos

eram tristes. A chegada, no final do ano, de seu primo Paulo lhe trouxera um alento. Com Paulo aprendera a ler, escrever e descobrira o amor. Embora tivesse ouvido juras de amor e promessas de casamento, quando se descobriu grávida, foi humilhada por Paulo e por sua família e expulsa da casa, sob acusações de ser “ordinária”, “sem-vergonha” e “perdida”. No final de sua história, a personagem diz: “Tão banal e simples e destituída de transes de novela, não? É a história estúpida de todas as infelizes dos alcouces” (RODRIGUES, 2005: 61).

Se em “Uma história banal” a personagem é levada à prostituição pelo abandono da família, em *Os sete gatinhos* são os próprios pais que prostituem as filhas. Essa é a primeira peça onde as mulheres trabalham, ao passo que se prostituíam para que a família garantisse o casamento da filha caçula Silene, a única que ainda se mantinha virgem. Aqui, o número de personagens femininos frustrados se amplia para todas as mulheres da família. D. Aracy faz desenhos e escreve nomes obscenos no banheiro como forma de compensação pela frustração sexual. Seu marido a despreza, a chama de “Gorda” e ela se lamenta por ele não procurá-la para sexo. Suas três filhas, também frustradas, transferem para a virgindade e para o casamento de Silene a expiação de seu comportamento desvirtuado.

Assim como Zulmira sonhava com um enterro de luxo, as irmãs de Silene planejavam um casamento nos moldes tradicionais, com igreja, véu e grinalda. Segundo Aurora, “o casamento de Maninha vai ser um estouro. Nem filha de Mattarazzo...” (RODRIGUES, 1990a: 195). Mais uma vez o dramaturgo mostra uma parcela da classe média com anseios espelhados na classe alta. No entanto, é na caracterização e em alguns diálogos de Seu Noronha que o sentimento de inferioridade fica mais evidente. Em uma rubrica, ele é descrito como “chefe de família, com seu uniforme de contínuo da Câmara dos Deputados” (RODRIGUES, 1990a: 200). Mais adiante, durante a discussão da família sobre o autor dos desenhos obscenos no banheiro, Seu Noronha bate no rosto da filha e dá-se o diálogo:

ARLETE (como se cuspsse): Contínuo!

“SEU” NORONHA (atônito) – Repete!

ARLETE (fremente) – Contínuo!

(“Seu” Noronha dá-lhe nova bofetada.)

ARLETE – Contínuo, sim, contínuo! (RODRIGUES, 1990a: 205).

Antes do final da discussão, Arlete ainda dispara: “Já chamei meu pai de contínuo e vou ao cinema” (RODRIGUES, 1990a: 205). Ser contínuo era, portanto uma humilhação para Seu Noronha. Ao conversar com Dr. Portela, que trazia Silene, e ouvir dele a acusação que a filha caçula teria matado uma gata prenhe, Seu Noronha confessa que quando matriculou a filha no colégio se apresentou como funcionário da Câmara, omitindo seu real ofício. Desconfiando que sua filha estivesse sendo vítima de preconceito pelo seu trabalho, ordena algumas vezes que o diretor lhe chame de contínuo.

O sentimento de inferioridade de Seu Noronha, morador do Grajaú, ou mais especificamente, de uma rua que faz esquina com o Boulevard 28 de Setembro, não encontra uma oposição clara na zona sul, como era o caso do humilde Tuninho de Aldeia Campista e o rico Pimentel da zona sul. Em *Os sete gatinhos*, Copacabana é representada como o espaço do pecado, seguindo o imaginário social da época da zona sul como espaço de preceitos e comportamentos morais mais liberais. É no apartamento⁴⁷ de um amigo, localizado na rua Barata Ribeiro, que Bibelot leva Aurora e Silene. No entanto, Dr. Portela, diretor do colégio interno onde estudava Silene, parece estar em uma escala social hierárquica bem acima de Seu Noronha, e esse procura provocá-lo apelando para o discurso aparentemente moralista: “O senhor não pode entender a pureza da minha filha. Ou pensa talvez que minha filha é como sua mulher? (...) Sua mulher usa vestido colante. Vê-se o desenho da calça no vestido de sua mulher” (RODRIGUES, 1990a: 219).

Embora as três irmãs se prostituíssem com a anuência e estímulo da mãe, procuravam, através do trabalho, manter a imagem da família tradicional. Silene, por seu turno, transfere para a gata prenhe sua crise moral de consciência. Assim como ela justifica ter matado a gata a pauladas por nojo, sua aversão se assemelha àquela de Zulmira com a prima Glorinha. A culpa moral das duas foi transmutada em aversão e dissimulação de uma pretensa pureza e moralidade.

⁴⁷ Em uma época quando ainda não havia surgido o motel, os encontros sexuais se davam em apartamentos, comumente chamados de “garçonnière”, que homens mantinham, geralmente, em Copacabana.

A princípio, Seu Noronha parece desconhecer o comportamento das filhas e mostra-se como o chefe de família da zona norte que procura defendê-las e resguardá-las com os valores morais conservadores. Quando ouve de Dr. Portela que a filha teria sido expulsa do colégio interno por ter matado uma gata prenhe, ameaça o diretor: “Vou aos jornais⁴⁸! Faço um escândalo!” (RODRIGUES, 1990a: 216). Ele também se enfurece quando vê os nomes e desenho obscenos no banheiro, repreende a filha Arlete quando essa aparece na sala com roupas íntimas e pede desculpas a todas da família por ter ameaçado bater na mulher, se valendo de uma pretensa religiosidade: “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!” (RODRIGUES, 1990a: 203).

A religiosidade que em determinado momento passa a fazer parte da vida de Zulmira, também se estende a Seu Noronha. Tal como em *A falecida*, ele se filia à Igreja Teofilista. Através dessa conversão religiosa Nelson parecia querer denunciar a hipocrisia de um personagem que procura, sob a máscara da religião, camuflar questões morais. No final do primeiro ato, Seu Noronha conta para a esposa e para as filhas que, em um momento mediúnico, ouviu do espírito do Dr. Barbosa Coutinho, médico de D. Pedro II que teria, inclusive, escrito os versos que o monarca assinava (RODRIGUES, 1990a: 207), que haveria um homem responsável por desvirtuar suas filhas e que poderia fazer o mesmo com Silene. Esse homem, segundo o espírito, choraria por um olho só. Todo o discurso aparentemente moralista de Seu Noronha o leva a mobilizar toda a família, posteriormente, a descobrir quem desvirginou e engravidou Silene. No entanto, após matarem Bibelot sob a desconfiança de que ele era o tal homem que chorava por um olho só, pois descobre-se que além de se relacionar com Aurora, ele também era o homem que havia engravidado a irmã caçula, a tal lágrima esperada de um olho não corre. Contudo, no final do último ato, momento da revelação que o pai havia prostituído as filhas, que Seu Noronha deixa cair uma lágrima de um único olho e é, então, esfaqueado pelas mulheres.

⁴⁸ Mais uma vez a imprensa aparece em um texto de Nelson como referência ao espaço do escândalo, mesmo que de forma um pouco sutil aqui.

Embora Seu Noronha fosse o responsável por sua morte e pela destruição moral da sua família, há, em *Os sete gatinhos*, uma espécie de destino a que os personagens não conseguem escapar, de modo similar às peças míticas de Nelson. Isso pode ser evidenciado através de uma análise feita por Dr. Bordalo após sugerir que as mulheres fugissem, quando da ideia de Seu Noronha de fazer um bordel na casa com as filhas. Diz Dr. Bordalo:

E vocês? Não dizem nada? Não reagem? Nem a senhora que é mãe? (*gritando*) Por que não fogem? Fugam! Abandonem esta casa! (*apontando “seu” Noronha*) Este homem é um louco! (*para as mais velhas*) Eu recebo vocês na minha casa! Fiquem lá até que... (RODRIGUES, 1990a: 229).

Seu Noronha reage de modo exultante, afirmando que, ali, um não consegue se livrar do outro e ainda diz: “A porta está aberta e ficam!” (RODRIGUES, 1990a: 229). Furioso, Dr. Bordalo se questiona se as mulheres daquela família têm alma e conclui: “Mas se não fogem é porque são escravos, uns dos outros...” (RODRIGUES, 1990a: 229).

Unindo o aspecto trágico do destino reservado a essas mulheres e da aniquilação de toda uma família, Nelson mostra, mais uma vez, como a zona sul é o espaço onde prevaricam personagens de uma zona norte moralista e virtuosa, na aparência, mas de desejos reprimidos, de frustrações sexuais e amorosas e de hipocrisias.

Como nos mostra Adriana Facina, os papéis tradicionais de pai e marido estão, nas peças rodrigueanas, “associados à capacidade englobante da família, que é permanentemente colocada em xeque pelos personagens femininos, sejam eles esposas ou filhas” (FACINA, 2004: 117). Esses personagens femininos, geralmente através de transgressões de natureza sexual, trazem, segundo Facina, um outro padrão de relação entre os gêneros. Nesse sentido, a transgressão que as filhas de Seu Noronha trazem para a família, foi capitaneada pelos próprios pais.

Ainda, segundo Facina, “as pessoas das famílias rodriguianas praticamente não fazem nada em conjunto, nenhuma atividade cotidiana, a não ser despejar amor e ódio entre si” (FACINA, 2004: 116). Em *Os sete gatinhos* vemos mais ódio entre D. Aracy e Seu Noronha e entre esse e as filhas. A única personagem que, a princípio, ainda é tratada com amor é Silene, pois sua virgindade é o

baluarte que a família carrega como a moralidade que residiria ali. No entanto, após a descoberta que Silene teria tido encontros sexuais, só o ódio permaneceria.

Como fizera nas crônicas cariocas e em *A falecida*, o uso de linguagem concisa, sincopada, e repletas de expressões e gírias que sublinham o falar cotidiano também aparece em *Os sete gatinhos*. Além do diálogo conciso, com falas curtas e interrompidas, que dão uma ideia de realismo, posto que soam como diálogos retirados do cotidiano, podemos ver, na leitura das rubricas, assim como em *A falecida*, a opção por cenários e objetos de cena imaginários, que também ajudam a dar agilidade às cenas: a disposição de cadeiras representa um taxi invisível, as cédulas invisíveis que Aurora dá para o taxista, as roupas imaginárias que Aurora tira no apartamento de Copacabana durante seu encontro sexual com Bibelot.

Os diálogos dos personagens estão repletos de palavras como “cadê”, “cachorra”, “ora bolas”, “batata”, “gostosa”, “dar pelota”, “broto”, “pra burro” e “bicho-de-sete-cabeças”, além das incorreções gramaticais comuns na linguagem cotidiana. Aqui, acrescenta-se o modo de falar do estrangeiro que habita a cidade, nesse caso, Seu Saul, não concordando o verbo com o pronome pessoal e o pronome possessivo com o substantivo: “Oh não poder demorar. Vim só trazer recado do colégio de seu filha” (RODRIGUES, 1990a: 209) e “ Oh, não ficar assustada... Eu não abusar de você...” (RODRIGUES, 1990a: 231).

Essa linguagem cotidiana utilizada por personagens locais e estrangeiros também contribui para uma tônica cômica da peça. Além disso, Nelson volta a se valer, em *Os sete gatinhos*, de outros recursos que remetem ao cômico e que aparecem nas crônicas e em *A falecida*. Mais uma vez, um nome insólito é dado ao médico Dr Bordalo e a referência à psicologia é feita por Dr. Portela de modo um pouco irônico, como se ela tivesse se popularizado e qualquer situação pudesse ser psicologizada sob os olhos de um leigo:

DR. PORTELA (*peremptório e cruel*) – (...) Tem modos, sentimentos, ideias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é aparência, “seu” Noronha, é uma aparência!

“SEU” NORONHA (*fora de si*) – O senhor sabe o que está dizendo?

DR. PORTELA (*com pouco caso e troça*) – Eu entendo um pouco de psicologia! (RODRIGUES, 1990a: 215).

Elementos prosaicos, retirados do dia-a-dia, do cotidiano de pessoas comuns, são também trabalhados por Nelson em *Os sete gatinhos*. Isso acontece, por exemplo, em cenas com a personagem Arlete, que ao ser perguntada por Seu Noronha sobre o que fora fazer no banheiro recém pichado com nomes e desenhos eróticos, responde que foi “fazer xixi” e ao ser convocada à sala para discutir a pichação, surge raspando as axilas.

Essa proximidade com o grotesco também pode ser vista na maneira trivial com que Seu Noronha fala de uma saúde fragilizada de Silene como resultante dos problemas dela com verminoses e no modo mórbido no qual Bibelot se refere à suposta esposa enferma, muito abatida pelo câncer, por “caveirinha”. Mais uma vez, aqui, Nelson retoma a questão da doença que perpassa toda a obra pois, além das referências ao câncer e aos vermes, há um temor de Seu Noronha que a filha caçula estivesse com leucemia.

O adjetivo pejorativo que Bibelot dá à esposa doente reforça sua caracterização como um dos possíveis canalhas da obra rodrigueana. Essa forma de se referir à esposa é feita perante Aurora, uma de suas amantes, para quem ele também havia dito que, pelo fato de a esposa ter feito uma operação, tirando o útero e ovários, havia deixado de ser mulher, algo, para ele “chato pra burro!” (RODRIGUES, 1990a: 190). Bibelot também não se furtava em dizer a Aurora que gostava de mulher “esculachada” como ela (RODRIGUES, 1990a: 194) e precisava manter sempre uma mulher em casa e outra na zona, chegando, inclusive, a sugerir que com Aurora ele ganharia muito dinheiro, além de tê-la feito pagar inteiramente toda a corrida do táxi quando foram para Copacabana, a despeito da assertiva dela de que precisava de dinheiro.

Foram, portanto, determinadas “canalhices” de Bibelot que o levaram à destruição. Ao sugerir que, com a eminente morte da esposa, ele se casaria com o “broto” com quem mantinha relação – e nesse momento Aurora já sabia que se tratava da irmã Silene – e manteria Aurora como amante, além de poder explorá-la na “zona”, que esta urde a vingança de deixá-lo dormir em seu quarto para então chamar os membros da família e cravar-lhe um punhal no coração, sob a suposição que seria ele o homem que chorava por um olho só. O amor de Aurora por um homem que não a amava igualmente foi transmutado em ódio. Ao

assassinar Bibelot, ela suplica, “com fundo gemido”, segundo a rubrica, “Meu amor, perdoa meu ódio!” (RODRIGUES, 1990a: 251).

Por outro lado, Dr. Bordalo que, após pedir que Aurora o cuspsse na cara, foi ter relações sexuais com Silene, a quem haveria dito que tinha idade para ser sua filha, poderia ser, a princípio, enquadrado na categoria de canalha. Entretanto, ele acaba por ter uma crise de consciência e se mata, enforcando-se no fio de ferro elétrico, não sem antes deixar um bilhete pedindo que a filha não o beijasse no caixão.

A referência ao termo canalha é frequente em *Os sete gatinhos*. Quando Dr. Bordalo se recusa, inicialmente, a ter relações sexuais com Silene, conforme sugerido por Seu Noronha, chama este de canalha, que retruca, “Canalha, eu? Eu só, não! Todos nós somos canalhas!..” (RODRIGUES, 1990a: 230). Quem, no entanto, foge às impressões de todos ali é Seu Saul. Embora seja o primeiro a se voluntariar para ir até o quarto de Silene, mostra que sua intenção não é sexual, posto que tivera um ferimento de guerra e um estilhaço de granada matara seu desejo (RODRIGUES, 1990a: 231). O intuito de Seu Saul era ajudar Silene a sair dali.

Na trilha de *A falecida*, segue *Os sete gatinhos*, no qual a cidade é, ao mesmo tempo, espaço de mobilidade, de liberdade e de armadilha onde os homens que nela habitam, pais, filhas, maridos, esposas, vizinhos e canalhas, conhecem também sua destruição.

4.3

Dinheiro há! Dinheiro há!: Boca de ouro

A mulher pode ser grã-fina. O homem não. O homem tem que ser macho.

Nelson Rodrigues. *Flor de obsessão*.

Em uma de suas *Memórias*, escrita em 28 de maio de 1967, dizia Nelson Rodrigues:

Para mim, há uma nítida relação entre a adúltera e o suicida. Aquela que trai e aquele que se mata estão fazendo um julgamento do mundo. Agora mesmo, enquanto bato estas notas, penso nas infiéis que conheci na minha infância. Deixo de lado os suicidas. Eis o que queria dizer: - há, na minha memória, todo um patético, todo um crispado elenco de adúlteras e maridos enganados.

Dirá alguém que, em nosso tempo, o adultério é o que há de mais intrascedente. Os maridos só matam na primeira página de *O Dia* e da *Luta Democrática*. E essa falta de risco, mistério, desafio e fatalismo faz da infidelidade uma pobre e árida experiência de vida. Dizia certa senhora com um desesperado impudor: - “Não sei qual é o mais chato, se meu marido, se meu amante” (RODRIGUES, 2009a: 400).

Tônica das crônicas de *A vida como ela é...*, de *Pouco amor não é amor e de A falecida*, Nelson retoma novamente a temática do adultério em *Boca de ouro*, fazendo com que Celeste traia Leleco e D. Guigui traia Agenor, ambas com Boca de ouro e, mais uma vez, como ocorria nas crônicas e em *A falecida*, em decorrência de atitudes dos maridos, mostrados como fracos e covardes. Leleco era o marido desempregado que não podia dar a vida de riqueza que Celeste tanto sonhava – assim como Zulmira em relação a Tuninho – e também era o covarde, em uma das versões das histórias de Boca de ouro, contadas por D. Guigui. Na primeira versão, quando Boca de ouro quis se encontrar a sós, com objetivos claramente sexuais, com Celeste, para entregar-lhe o dinheiro pedido, Leleco entregou a esposa a Boca de ouro, pois não conseguiu coragem para matá-lo e ainda teve medo de morrer em seguida. Já na segunda versão de D. Guigui, Celeste optou por ficar com o amante depois que o marido, descobrindo a traição da esposa com um homem rico, ao vê-la com ele em Copacabana – mais uma vez Copacabana é representada como o espaço do pecado, onde se pratica o adultério - resolve prostituí-la com Boca para conseguir bastante dinheiro.

Por outro lado, Agenor era o traído que havia tirado a esposa da “zona” e a trazido de volta para casa depois de abandonada por Boca de ouro. Aqui, Nelson mais uma vez inverte os papéis masculinos e femininos, posto que o perdão pela traição cabia à esposa, e não ao marido. D. Guigui, cujo casamento foi descrito pelo marido como realizado nos moldes tradicionais, “com véu, grinalda e outros bichos!” (RODRIGUES, 1990a: 288), em flagrante desrespeito a Agenor, não se furta a se desesperar na frente dos jornalistas ao ouvir deles que o ex-amante estaria morto. Como em uma alucinação, conforme a rubrica, D. Guigui grita: “Morreu o meu amor! Morreu o meu amor!” (RODRIGUES, 1990a: 289). D.

Guigui humilha ainda mais o marido quando lhe diz, em frente dos jornalistas: “Tu não é homem!” (RODRIGUES, 1990a: 290)

Para Nelson, a traição seria uma questão crivada em sua lembrança desde os tempos de criança. No texto de suas memórias, citado no início desse capítulo, continua o escritor: “Todavia, na Rua Alegre, a adúltera era um dos meus espantos” (RODRIGUES, 2009a: 400). Essa mulher teria sido, segundo Nelson, uma paixão de quando ele tinha sete anos de idade. “Jeitosa de corpo e de rosto”, mas era seu estrabismo que o fascinara:

Era, sim, estrábica. Anos depois, o mundo conheceu e se enamorou de uma estrela norte-americana: - Norma Shearer. Foi o amor de todo o Brasil. E Norma Shearer tinha, justamente, um pungente estrabismo promocional. Tivesse os olhos normais, e seria uma qualquer. Mas Hollywood descobriu que havia no seu olhar torto um apelo erótico válido em todos os idiomas, e, por isso, só por isso, deu-lhe uma obsessiva promoção (RODRIGUES, 2009a: 400-401).

Após a justificativa, baseada nos padrões de beleza hollywoodianos, para a fascinação pelo estrabismo da mulher, ele passa a explicar o que lhe acontecera. Embora fosse casada, ela era também objeto de admiração e paixão de um joalheiro, “senhor já, grisalho e obeso” (RODRIGUES, 2009a: 401). Sob os efeitos do álcool, o senhor ora gritava “Dinheiro há! Dinheiro há!” (RODRIGUES, 2009a: 401), ora atirava para o ar cédulas de dinheiro. Certo dia, o senhor pedira a Nelson que entregasse, em troca de uma quantia de dinheiro, um embrulho à moça. Após a entrega, conta Nelson que a moça leu o bilhete, abriu o embrulho com um colar de pérolas e foi até o senhor para bater-lhe na cara. No dia seguinte, a moça conta para as amigas que o marido havia lhe chamado de burra por não ter aceitado o colar. Alguns dias depois, surge ela novamente com o colar no pescoço, se gabando das pérolas e “logo a rua começou a chamá-la de cachorra” (RODRIGUES, 2009a: 403).

Essa crônica é um amálgama de vários temas presentes em *Boca de ouro*. Interessado que era pelo cinema, Nelson explica a sensualidade do estrabismo da vizinha pelo estrabismo da atriz de Hollywood da mesma forma como mostra a personagem Celeste encantada por Grace Kelly e obcecada em ir à Europa para vê-la. Sábato Magaldi nos lembra que essa atriz, então em ascensão em Hollywood, havia abandonado o cinema para se casar com o príncipe de Mônaco, “o velho mito do casamento da plebeia com o príncipe” (MAGALDI, 1990a: 44).

Celeste diz que o que a levou a trair Leleco foi a promessa do amante de realizar seu desejo em levá-la à Europa para ver Grace Kelly (RODRIGUES, 1990a: 296), se diz fracassada porque nasceu para ter dinheiro “às pampas” e detesta andar de lotação, enquanto o marido está desempregado. Se o papel que se esperava de um homem da década de 50 era o de ser o provedor da família, desempregado, Leleco se torna o marido fraco cuja vida de pobreza a esposa não queria tolerar. Dessa forma, Celeste se torna amante de Boca de ouro que, em uma das versões dadas por D. Guigui, lhe dá um colar de pérolas, tal como o senhor obeso deu à vizinha da infância de Nelson. A personagem, após afirmar que só teve colar das “Lojas Americanas”, olha para os pertences da casa de Boca de ouro e suspira: “Onde eu puser a mão, posso dizer que “é meu”? Nunca tive nada e... (*correndo a mão*) Quero dizer meu”! Sou casada, mas...” (RODRIGUES, 1990a: 307). O sonho de Celeste em conhecer Grace Kelly pode ser, portanto, interpretado como a projeção da personagem em uma atriz que ascendeu à riqueza através do casamento.

O desejo de Celeste de ser rica também é explicado por ela quando diz a Leleco que fora internada “no colégio mais grã-fino da cidade” (RODRIGUES, 1990a: 320), por conta de uma vaga gratuita que a Prefeitura dava, e era humilhada pelas colegas ricas que lhe fazia cozinhar, enxugar pratos, entre outras coisas. Aqui aparece um dos contrastes entre os habitantes da zona sul e do subúrbio que atravessam toda a peça. Mais uma vez Nelson mostra que o espaço de sociabilidade que a cidade do Rio de Janeiro proporcionava não era necessariamente o espaço de harmonia, de igualdade. Celeste consegue se vingar de uma dessas colegas, “uma menina mais rica do que as outras, e tão metida a besta...” (RODRIGUES, 2009a: 321) ao reencontrá-la na casa de Boca de ouro. Trata-se de Maria Luísa, uma das “grã-finas” que vai à casa do bicheiro, acompanhada das amigas, para pedir dinheiro para caridade.

A própria Maria Luísa também é objeto do sentimento de inferioridade de D. Guigui, que se refere à rival, pejorativamente, como “granfa”. De origem humilde, assim como Celeste, moradora do subúrbio, conforme palavras do secretário do jornal “Sol” – embora o endereço exato não seja especificado, uma vez que o secretário toma nota “Lins de Vasconcelos, rua Tal, número tal” (RODRIGUES, 1990a: 266) - D. Guigui, ao ser perguntada por Boca de ouro pelo

motivo que só teria ciúmes de Maria Luísa e não das outras, responde: “Celeste é igual a mim!” (RODRIGUES, 1990a: 323).

O subúrbio, na escrita rodrigueana de *Boca de ouro*, aparece carregado de um imaginário próprio que o leva a ser adjetivado por ter, supostamente, características próprias e peculiares. Isso pode ser visto em diversas rubricas: “Com o seu riso áspero e suburbano, D. Guigui cutuca o marido” (RODRIGUES, 1990a: 267), “Cena de um lar suburbano” (RODRIGUES, 1990a: 270), e “Boca de Ouro larga Maria Luísa. Recua, arquejante. Seu rosto é a máscara astuta, cruel e sensual de um Rasputin suburbano” (RODRIGUES, 1990a: 337). É, no entanto, em uma outra rubrica que Nelson deixa entrever o que podia ser considerado como suburbano, o cômico que advém do exagero: “D. Guigui anda, circularmente, pelo palco, com o “Caveirinha atrás. Tem essa dor dos subúrbios – dor quase cômica pelo exagero” (RODRIGUES, 1990a: 289).

Mais humilhado que Celeste pela origem humilde, parece o próprio Boca de ouro, morador de Madureira. Filho de uma prostituta que frequentava uma gafeira chamada “Imperadores da Floresta”, o protagonista nasceu na pia do banheiro da gafeira e, embora diga se sentir honrado por isso e chame a mãe de “A Virgem de Ouro” (RODRIGUES, 1990a: 288), humilha as grã-finas que lhe perguntam sobre a história de seu nascimento em um concurso para ver qual delas teria os peitos mais bonitos. Esse é, inclusive, um dos momentos de comicidade da peça quando Nelson, mais uma vez, ironiza a figura do psicanalista. Uma das grã-finas explica não haver problema algum em mostrar os seios a um desconhecido, mesmo sendo casada, pois seu marido “depois que fez psicanálise, acha tudo natural!” (RODRIGUES, 1990a: 304).

Enquanto em *A falecida* e em *Os sete gatinhos* Nelson também ironiza a figura do médico, em *Boca de ouro* a vez é do dentista. Esse, após ouvir o pedido do paciente protagonista para retirar-lhe todos os dentes para a colocação de uma dentadura de ouro, apesar de hesitar muito no início, dizendo-se homem de princípios, “catedrático em Odontologia”, acaba cedendo aos apelos de Boca de ouro que lhe oferta muito dinheiro: “Doutor, eu já disse que lhe pago! O senhor quer dinheiro? (*bate nos bolsos, numa euforia selvagem*) Dinheiro há! Dinheiro há! Toma!” (RODRIGUES, 1990a: 263). Nota-se, aqui, a mesma frase utilizada

por Nelson na crônica sobre a mulher que traiu o marido com o joalheiro. Esse se valia do dinheiro, tal como Boca de ouro o fazia com qualquer pessoa, inclusive com as mulheres, e também falava, batendo nos bolsos, que “Dinheiro há! Dinheiro há!” (RODRIGUES, 2009a: 401).

Também a religião volta a ser ironizada por Nelson nessa terceira tragédia carioca. Maria Luísa diz que foi durante sua dieta que teve uma visão. Ao ser perguntada por Boca de ouro se era espírita, a grã-fina se mostra chocada e afirma ser católica, assegurando que teve uma visão do Cristo, e se desculpa com Celeste: “Se eu te humilhei no colégio, te peço perdão, de joelhos! (...) E eu senti que devia viver para Deus e que... (...) Muito engraçado, o meu marido! Diz que a minha igreja é dietética!” (RODRIGUES, 1990a: 332). Mais adiante, o protagonista sugere que a grã-fina tenha “bossa pra santa” (RODRIGUES, 1990a: 332), pois ela está prestes a entrar para uma ordem onde deve ter a cabeça raspada. Ao ser interpelado por Celeste, que suspeita que Maria Luísa fora até a casa de seu amante com fins sexuais, Boca de ouro explica: “D. Maria Luísa vem aqui porque quer me batizar! Pronto, quer me batizar! E, até, já me levou a uma igreja, bonita pra chuchu!” (RODRIGUES, 1990a: 333) mas também adverte: “Só que esse negócio, Madame, é que estou meio na dúvida... *(começa a rir como uma criança grande)* Sou meio macumbeiro...” (RODRIGUES, 1990a: 333-334)

Há, em *Boca de ouro*, vários outros elementos que trazem comicidade à peça e que foram também utilizados nas crônicas cariocas e nas duas tragédias analisadas até aqui. A doença e a enfermidade são novamente tratadas de forma cômica pelo viés do grotesco. Boca de ouro se refere a um médium, Zezinho, como “o da perna dura” (RODRIGUES, 1990a: 292) e o personagem Preto, procurado pelo bicheiro para contar-lhe sobre sua mãe, a descreve como tendo o rosto “picado de bexiga” e “gorda e suava muito” (RODRIGUES, 1990a: 292), tal como era descrita D. Aracy pelo marido Seu Noronha.

Referências inusitadas também dão um tom cômico à peça. Conhecido pelas críticas ao comunismo e ao marxismo, Nelson coloca em uma fala de Caveirinha a menção aos comunistas, mas de forma a reconhecer a leviandade como muitas vezes eram tratados: “Descobriram um cadáver nas matas da Tijuca e puseram a culpa nos comunistas” (RODRIGUES, 1990a: 288).

A morbidez em que o assunto da morte é tratado aparece diversas vezes em *Boca de ouro* sob uma perspectiva cômica. D. Guigui, por exemplo, diz que “o “Boca de Ouro” pra mandar qualquer um pra o Caju não custa” (RODRIGUES, 1990a: 269). Caveirinha, apelido em si cômico, por se tratar de um jornalista que cobre assuntos relacionados a mortes e crimes, tenta apaziguar a briga entre D. Guigui e Agenor comentando com este que “O “Boca de Ouro” é um defunto. A essa hora, está no necrotério” (RODRIGUES, 1990a: 315). O próprio protagonista, por seu turno, ameaça um interlocutor no telefone de meter-lhe “num pijama de madeira” (RODRIGUES, 1990a: 274). A conversa entre o secretário do jornal “O Sol” e o repórter também mostram o assunto da morte tratado de forma cômica:

SECRETÁRIO – Mataram o “Boca de Ouro!”

REPÓRTER – O bicheiro? (...)

SECRETÁRIO – O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo!

REPÓRTER (na sua excitação profunda) – Até que enfim encestaram o “Boca de Ouro”! (RODRIGUES, 1990a: 264)

O próprio modo pelo qual o protagonista planejava seu enterro mostra a morbidez travestida de uma comicidade lúgubre. Assim como Zulmira, Boca de ouro também projetava um enterro de luxo, embora para esse, o que interessava era um caixão de ouro. A vida de pobreza do protagonista foi simbolizada pelo ouro, pois não só o caixão seria feito desse material, como ele conta para o dentista que desde garotinho sonhava em ter uma boca de ouro. Ele chega a acreditar que estaria imune à morte enquanto não tivesse juntado todo o ouro suficiente para o caixão.

Além da comicidade mostrada através da morbidez, algumas passagens de *Boca de ouro* são também cômicas pelo insólito, inusitado. Leleco diz a Celeste, inicialmente, que foi demitido porque, depois de uma discussão, deu um “bofetão” no chefe que lhe havia dito que “o Fluminense não é time, que o Fluminense só ganha no apito” e que “quem torce pelo Fluminense não é homem” (RODRIGUES, 1990a: 272). Tricolor ferrenho, Nelson utiliza aqui um imaginário social carioca sobre a fama do Fluminense e seus torcedores.

O jogo, um dos motivos recorrentes nas obras de Nelson, aparece em *Boca de ouro* de diversas formas, mostrando como ele estava inserido no cotidiano carioca, seja através de piadas, como o fizera o chefe de Leleco, seja para mostrar vícios ou ofensas. Além de torcedor de futebol, Leleco também joga sinuca apostando dinheiro e joga no bicho, supersticiosamente, com o número da placa do táxi em que viu Celeste com o amante rico. Boca de ouro, por outro lado, fala do jogo para ofender o interlocutor. Ao tentar convencer Leleco de mandar Celeste pegar o dinheiro sozinha, Boca diz: “Eu sou bicheiro, banqueiro de bicho e conheço jogador! O jogador vende a própria mãe, vende a própria mulher pra jogar!” (RODRIGUES, 1990a: 279). O futebol também aparece sob forma de metáfora, algo comum no cotidiano carioca, quando Leleco diz para Celeste, a respeito da relação da esposa com Boca: “Esse te chutou pra corner...” (RODRIGUES, 1990a: 297).

Assim como ocorria nas crônicas cariocas e em *A falecida* e *Os sete gatinhos*, Nelson, através do uso da linguagem, reforça o coloquialismo intrínseco ao falar cotidiano em *Boca de ouro*. Mais uma vez o dramaturgo utiliza falas curtas, elipses e interrupções que dão agilidade aos diálogos. Gírias e expressões tais como “batata”, “caprichado”, “torço”, “besta”, “meu chapa”, “tomar beijo”, “pra chuchu”, “pra burro”, “fechar o paletó”, “chispa”, “boca de siri”, “bafafá” e “cachorro” aparecem novamente na peça. Verbos flexionados erradamente, como quando Boca de ouro diz “eu nunca sub quem foi minha mãe” (RODRIGUES, 1990a: 291) e incorreções, comuns no linguajar cotidiano, como “pra” ao invés da preposição “para” e “quedê”, no lugar de “onde está” são amplamente utilizados nos diálogos da peça. Aqui Nelson também procura criar uma de suas máximas, ao colocar na boca de Agenor a frase “Ninguém é macho no Caju!” (RODRIGUES, 1990a: 289) em resposta à esposa D. Guigui, que lhe havia perguntado se era ou não macho de aceitar sua reportagem para o jornal denegrindo Boca de ouro e contando seus crimes.

Outro recurso usado por Nelson em *Boca de ouro* e que já havia aparecido em *A falecida*, é o *flashback*. No entanto, enquanto na primeira tragédia carioca o recurso só seja utilizado quando Pimentel conta a forma pela qual conheceu Zulmira, nessa terceira tragédia carioca o flashback será usado ao longo de toda a peça. Ela se inicia em um passado mais distante, quando o protagonista vai ao

dentista tratar dos dentes e pedir a sonhada dentadura de ouro. No final da cena, dá um longo salto para frente, uma espécie de *flashforward* para o anúncio da morte de Boca feito pelo repórter de “O Sol”. Dali, parte-se para a conversa do repórter com D. Guigui, cujas narrações sobre o passado e as histórias dos crimes do protagonista são interrompidas e mostradas em *flashback*. Esses *flashbacks* não só conferem agilidade às mudanças de cenas e às histórias contadas por D. Guigui como são um recurso de importância capital para a peça pois, através deles, temos três versões diferentes de D. Guigui sobre Boca de ouro.

Segundo Sábato Magaldi, a utilização do flashback em *Boca de ouro*, a seu ver uma matéria dramática da peça, é análoga à ação dramática que existe como projeção exterior da mente de Alaíde, de *Vestido de noiva*, uma vez que o flashback em *Boca de ouro*, que configura a personalidade do protagonista, é “a projeção exterior da mente de D. Guigui” (MAGALDI, 1990a: 38).

Na primeira versão de D. Guigui, quando ainda não sabia da morte do ex-amante, seu objetivo é denegri-lo, mostrando um Leleco fraco em detrimento de um Boca cruel. Na segunda, após tomar conhecimento da morte do ex-amante, D. Guigui procura mostrá-lo como um homem elegante. Conforme detalhado na rubrica, “D. Guigui apresenta uma nova versão dos fatos e das pessoas. A figura do “Boca de Ouro” aparece retificada, transfigurada. Tem a chamada “pinta lorde” que ela empresta ao ser amado...” (RODRIGUES, 1990a: 297-298). Já no terceiro ato, D. Guigui volta a denegrir Boca de ouro. Mais uma vez, a rubrica esclarece: “cada versão de D. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional. Ela se prepara para desfigurar “Boca de ouro” outra vez” (RODRIGUES, 1990a: 312). A partir daí, D. Guigui procura mostrar que, ao contrário do que todos pensavam, Boca de ouro era covarde, pois fizera Celeste matar o próprio marido para depois matá-la também. Por isso, D. Guigui diz “... foi aí que eu vi que “Boca de Ouro” era covarde! Covarde, sim, senhor! É muito bom dizer que o sujeito faz e acontece, mas com mulher não é vantagem” (RODRIGUES, 1990a: 317).

Essas três versões de Boca de ouro servem para mostrar, conforme explicado em rubrica, que “de ato para ato, mais se percebe que “Boca de Ouro” pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da

Zona Norte” (RODRIGUES, 1990a: 312). Essa mitologia diz respeito, portanto às diversas caricaturas feitas para o bicheiro. Como a figura do bicheiro ficou marcada no imaginário urbano pelo homem que gosta de ostentar cordões, pulseiras e relógios de ouro, Nelson exagera na caracterização do personagem ao fazê-lo desejar ter todos os dentes de ouro, além do seu sonho de ser enterrado em um caixão também de ouro. Tal como o bicheiro real, Boca também gostava de possuir mulheres jovens e variadas e ser considerado “machão”, conforme palavras de D. Guigui: “Machão! Como o “Boca” nunca vi e duvido, compreendeu? Duvido! (...) era homem ali, como a mulher gosta, cem por cento, batata! (RODRIGUES, 1990a: 312) e conforme suas próprias palavras: “Menina! Já viu macho chorar? “Boca de ouro não chora!” (RODRIGUES, 1990a: 303).

A referência a Boca de ouro como canalha aparece em uma rubrica, “num riso canalha” (RODRIGUES, 1990a: 307) e como cafajeste, na primeira rubrica que o descreve, “abrindo o seu largo riso de cafajeste” (RODRIGUES, 1990a: 261). Sua caracterização, assim como suas atitudes, são aquelas comuns aos personagens canalhas rodrigueanos: toma as esposas dos maridos, suborna jornalistas e políticos e mistura cordialidade com violência. A esse respeito, vemos, primeiramente, Boca de ouro tratando Celeste com aparente afabilidade pois, segundo as rubricas, fala “com uma amabilidade alvar” e com tom “afetado e paternal”, além de oferecê-la uma garrafa de Grapete (RODRIGUES, 1990a: 281), para logo começar a ameaçá-la. Boca de ouro se mostra violento com todos com quem se relaciona, inclusive com as mulheres, pois ameaça dar um tapa na cara de D. Guigui ((RODRIGUES, 1990a: 275), leva Celeste “aos empurrões” (RODRIGUES, 1990a: 283) e ofende o personagem Preto, a quem procura para saber sobre sua mãe, chamando-o de “negro sem-vergonha” (RODRIGUES, 1990a: 291).

Sua atitude de canalha também aparece quando diz a Maria Luísa que jogará os cadáveres de Leleco e de Celeste nas matas da Tijuca, “Na Tijuca, ponho um cadáver em cima do outro... (*mais sórdido*) A mulher por baixo, naturalmente” (RODRIGUES, 1990a: 336), quando faz Maria Luísa beijá-lo, depois de dizer “Beija o teu assassino” (RODRIGUES, 1990a: 335) e quando humilha as três grã-finas durante o concurso de seios, além de enxotá-las de sua casa depois.

Essas três mulheres também são caricaturizadas por Nelson sob a alcunha pejorativa de “grã-finas” ou “granfas”. Trata-se de mulheres afetadas, que usam estrangeirismos como “boutade” (RODRIGUES, 1990a: 302), “Bye”, “So long” e “Chau” (RODRIGUES, 1990a: 306), se referem ao caixão de ouro do protagonista como “coisa de um deus asteca” e a ele próprio como “meio neo-realista”, um tipo que “o De Sica ia adorar” (RODRIGUES, 1990a: 300). Até em uma rubrica as grã-finas são mostradas como detentoras de uma “frívola e alegre comicidade” (RODRIGUES, 1990a: 300).

Embora a caricatura esteja representada em *Boca de ouro* na figura do canalha e da grã-fina, são a Imprensa e seus jornalistas os grandes caricaturizados na peça. Conforme assinalado na primeira citação desse capítulo, “Os maridos só matam na primeira página de *O Dia* e da *Luta Democrática*” (RODRIGUES, 2009a: 400), Nelson sublinha o caráter sensacionalista da Imprensa. Essa mesma *Luta Democrática* aparece em *Boca de ouro* chamando o bicheiro de “Drácula de Madureira” e “o assassino de mulheres” (RODRIGUES, 1990a: 301).

No entanto, é na redação do jornal “O Sol” que as relações, reportagens e jornalistas aparecem mais caricaturizados. “O Sol” quer mostrar um furo de reportagem trazendo, com exclusividade, algumas histórias de crimes realizados por Boca de ouro, contadas por D. Guigui. Diz o personagem Secretário para o repórter Caveirinha: “Agora vai! Capricha que a entrevista da Guigui é furo, rapaz! Vou abrir na primeira página! De alto a baixo e ainda sapeco uma manchete caprichada!” (RODRIGUES, 1990a: 266). Um pouco antes disso, o Secretário havia ligado para o diretor de “O Sol”, Dr. Pontual, a fim de saber a posição do jornal em relação a Boca de ouro, antes de dar a notícia da morte do bicheiro, e ouve, como resposta, para mostrá-lo como “contraventor” e “cancro social” (RODRIGUES, 1990a: 265), embora, na véspera, o jornal o tivesse elogiado. Antes de iniciado o diálogo com Dr. Pontual, a rubrica indica que a postura do Secretário é de “servilismo total” ao diretor (RODRIGUES, 1990a: 265), não obstante tê-lo chamado de “besta”, comentado que pela hora devia estar na casa da amante, e o repórter também ter se referido a Dr. Pontual como “cretino” (RODRIGUES, 1990a: 265).

Ao passo que diante do diretor se mostram hipocritamente servís, perante os entrevistados os jornalistas assumem postura mais ardilosa. Ao contar para D. Guigui que o ex-amante estava morto, o fotógrafo espera que ela chore para, então pedir:

FOTÓGRAFO - Continua chorando, D. Guigui! Assim, atenção! Um momento, um momento!

(Fotógrafo estoura o flash na ara de D. Guigui, D. Guigui recomeça.)

FOTÓGRAFO – Obrigado! (RODRIGUES, 1990a: 290)

Nelson mostra, através desses profissionais da Imprensa, as manobras e estratégias utilizadas para se criar manchetes e notícias chamativas e, portanto, vendáveis. Já no fim da peça, o Locutor da Rádio Continental, descrito na rubrica como “um tipo bem característico, (...) com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia” (RODRIGUES, 1990a: 290), comenta sobre a morte do protagonista:

... Mataram o “Boca de Ouro”, o Al Capone, O Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra! Uma multidão, uma fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula, da Presidente Vargas até o pátio do necrotério. São homens, mulheres e até crianças. Até crianças que vêm olhar, pela última vez, essa estrela do crime que foi “Boca de Ouro”! Ouvintes da *Continental*, é uma apoteose fúnebre nunca vista!... (RODRIGUES, 1990a: 337)

Logo adiante o locutor vai falar da morte do bicheiro como um paradoxo, uma vez que o “povo veio ver o “Boca de ouro”, o célebre “Boca de ouro”. Entra no necrotério e encontra, em cima da mesa, um cadáver desdentado!” (RODRIGUES, 1990a: 338). Vê-se, nas duas falas acima do locutor, que a população havia se mobilizado para ir ao centro da cidade ver o cadáver do bicheiro de perto. Assim como Zulmira, de *A falecida*, Boca de ouro projetava no enterro a compensação de uma vida de frustrações, principalmente a de ter nascido de uma prostituta em uma pia de gafeira. A dentadura de ouro e o plano de ser enterrado em um caixão também de ouro materializavam as frustrações pessoais do personagem. No entanto, assim como Zulmira, não teve o enterro desejado, pois morrerá antes que a construção do caixão fosse concluída. E ainda pior que Zulmira, teve como plateia toda a população que fora ver seu cadáver e se deparou com uma boca desdentada.

No entanto, segundo palavras do locutor, “...o povo carioca é formidável, de amargar esse povo! E de uma irreverência deliciosa! Ali, na fila, estão fazendo piadas com o pobre defunto. Um já disse que é o “Boca de Ouro” de araque!...” (RODRIGUES, 1990a: 338). Enquanto a ruína de Zulmira ficou desconhecida na esfera pública, assim como a da família de *Os sete gatinhos*, o aniquilamento dos personagens de *Boca de ouro* ficaria conhecido pela população através da reportagem com D. Guigui, ao passo que a morte do protagonista, enterrado sem os dentes e sem os rituais luxuosos que tanto desejava, caiu na boca dos cariocas que, no imaginário popular, são irreverentes e fazem piada de tudo, inclusive da tragédia.