

5

Conclusão

O amor que acaba não era amor. Todo amor é eterno. Eu diria que nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer no seio às angústias sem consolo. Os nossos males têm quase sempre essa origem fatal: - o sexo sem amor.

Nelson Rodrigues. *Memórias*.

A obra rodrigueana possui uma certa visão romântica do sexo como inseparável do amor. Daí que nas crônicas e nas tragédias cariocas, o adultério e o sexo casual apontam para o fenômeno do trágico. A traição de Maria das Graças, de *Pouco amor não é amor*, de Solange, de “A dama do lotação”, crônica de *A vida como ela é...*, de Zulmira, de *A falecida*, e de Celeste, de *Boca de ouro*, provocam a desintegração do casal e levam ao aniquilamento dos personagens, sejam apenas dos maridos, caso de Maria das Graças e de Solange, sejam dos dois cônjuges, como ocorrera a Zulmira e Tuninho, Celeste e Leleco.

O desejo feminino por um homem que não o marido é mostrado nas crônicas e nas tragédias cariocas como resultante de insatisfações da esposa com o marido, até mesmo quando a traição não é consumada, caso de D. Luci, de “Uma senhora honesta”, e de Rosinha, de “Covardia”. Nesse caso, a não consumação do adultério evita o fim trágico dos personagens e recupera a harmonia do casal.

Nelson também inverte os códigos morais da época, ao fazer com que alguns maridos relevem e perdoem a traição da esposa, como o faz Agenor com D. Guigui, de *Boca de ouro*, ao aceitar a esposa de volta, depois de ela ter abandonado a família para se juntar ao bicheiro. Já Filadelfo, marido de Jupira, de “Casal de três”, chega a implorar ao amigo que não se case para que continuasse mantendo um caso com Jupira. Ao perdoarem a traição, esses personagens conseguem, também, recuperar a harmonia do casal.

O trágico é ainda experimentado na obra rodrigueana pelo sexo causal, ou sexo sem amor, como diria Nelson, feito por mulheres solteiras. Isaura, de uma história de *Pouco amor não é amor*, se suicida quando defrontada com o momento

em que encontraria o futuro amante para o encontro sexual. Todas as filhas de Seu Noronha sofrem com o aniquilamento da família ou porque se prostituíam, caso de Hilda, Aurora e Arlete, ou porque teve relações sexuais com um homem casado, como ocorreu com Silene.

Por outro lado, o adultério masculino não incorre em tragédia, o que era esperado pelo código moral da época. Cabeleira, de uma história de *Pouco amor não é amor*, e Pimentel, de *A falecida*, não sofrem qualquer tipo de retaliação por terem prevaricado. O mesmo pode se dizer de Boca de ouro e de Bibelot, cuja ruína não se deu pelos casos que tiveram.

Dessa forma, Nelson Rodrigues mostra, através de uma lente ampliada, as relações de gênero da década de 50 e seus códigos de conduta moral. Se a noiva de Cabeleira, moradora de Botafogo, decide ter com ele encontros sexuais, mesmo sabendo que era um homem casado, e isso não lhe causa problemas, é porque representava um imaginário da época de uma zona sul de valores comportamentais mais liberais, em detrimento de uma zona norte e subúrbio onde imperavam morais mais conservadoras.

Flora Sussekind percebe, na dramaturgia rodrigueana,

uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada. Para os que violam as regras dessa estrutura as saídas normalmente delineadas em suas peças são a morte e/ou loucura, ou seja, uma exclusão possibilitada por esse mesmo sistema social” (SUSSEKIND, 1977: 13).

A observação da ensaísta, contudo, pode ser estendida aos demais textos rodrigueanos cotejados nesse estudo. Ao pôr em xeque o imaginário social de família e matrimônio, através de histórias de desejos sexuais reprimidos ou extravasados, e de traição, tanto nas crônicas quanto nas tragédias cariocas, Nelson mostra como a modernização das cidades e da vida urbana, e sua consequente mudança nos padrões de comportamento, acenaram com o abalo das estruturas da família patriarcal. Desse modo, o fenômeno do trágico aparece na morte de Zulmira, na implícita loucura de Tuninho no Maracanã, na morte de Bibelot e de Seu Noronha, na ruína moral das mulheres de *Os sete gatinhos*, que as levam a matar o chefe de família, na também implícita loucura de Carlinhos, de “A dama do loteação” e no suicídio de Isaura, de *Pouco amor não é amor*, como

consequência de uma crise de consciência por praticamente estar prestes a se prostituir em troca de presentes e dinheiro.

Ao analisar as relações interpessoais e os códigos sexuais presentes na dramaturgia rodrigueana, Flora Sussekind defende que a casa era o “lugar da violência sexual disciplinada” (SUSSEKIND, 1977: 13) e argumenta que o ambiente doméstico possuía “um coro familiar repressor” (SUSSEKIND, 1977: 19) de tias, como em *Doroteia* e *Toda nudez será castigada*, e de avó, filho e netos, como em *Senhora dos afogados*. De acordo com a ensaísta, “esta prisão de desejos e esta castidade, impostas pela família, são metaforizadas frequentemente na obra de Nelson Rodrigues através de partes da casa onde moram as diferentes famílias” (SUSSEKIND, 1977: 20). A cartografia da casa, elaborada por Nelson, estaria diretamente relacionada à disciplinarização sexual a qual Flora Sussekind se refere:

Se pensarmos na topografia de uma casa comum vemos que os lugares reservados para a sexualidade são de dois tipos: quarto (“Porque é no quarto que a carne e a alma se perdem!...” – *Doroteia*) e no banheiro (“No banheiro eu sei, tenho certeza de que o próprio corpo a impressiona; O corpo nu, espantosamente nu. Há de se acariciar a própria nudez...” – *Mulher sem pecado*), enquanto todas as outras partes da casa são “puras”. Em *Doroteia*, por exemplo, um índice da repressão da sexualidade é o fato de as mulheres morarem na sala. Em outras peças a liberação da pulsão sexual é descrita como um acabar com as paredes, com os limites da casa, da topografia sexual familiar: “Fugir para bem longe! (...) Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra!”... (SUSSEKIND, 1977: 21)

Essa análise é também muito válida para *Os sete gatinhos*, pois o banheiro era onde D. Aracy pichava nomes e desenhos eróticos, o quarto, local onde Silene foi prostituída a mando do pai, e a sala, onde a moral devia imperar, levando Seu Noronha, inclusive, a repreender uma de suas filhas por lá se encontrar em trajes íntimos. Entretanto, ao contrário das peças míticas e psicológicas, analisadas por Flora Sussekind no que se refere à cartografia espacial da casa rodrigueana, a partir das tragédias cariocas, assim como das crônicas de *A vida como ela é* e de *Pouco amor não é amor*, os personagens saem do ambiente doméstico sexualmente repressor que os levam ao fenômeno do trágico para conhecer a aniquilação em decorrência de sua atuação no espaço público da cidade do Rio de Janeiro.

No espaço urbano, Silene e Aurora conhecem Bibelot, em um apartamento de Copacabana, têm encontros sexuais com ele. Em uma sorveteria na Cinelândia

Zulmira conhece e tem sua primeira relação sexual com Pimentel e, em Copacabana, sua traição é vista pela prima Glorinha. É, também em Copacabana, que Leleco flagra Celeste com Boca de ouro e que Rosinha, de “Covardia”, tenta encontrar o candidato a amante. Já Solange, durante as viagens no lotação, trai o marido Carlinhos. Como se vê, sair do espaço repressor da casa e livrar-se das paredes que comprimiam e aprisionavam os personagens das peças míticas e psicológicas, como examinado por Flora Sussekind, não permitiu aos personagens das crônicas e das tragédias cariocas escaparem do logro. No espaço da cidade, a liberação da pulsão sexual incorre, também, em aniquilamento, dado que, nela, habitam seres de morais e princípios distintos. Da mesma forma que a casa impede o segredo, a discrição, pois os familiares estão atentos a tudo o que se passa nela, a cidade também não é garantia de anonimato e, embora permita mais liberdade de ações, não pode evitar a crise de consciência moral.

Os personagens rodrigueanos que habitam ou, segundo expressão de Michel de Certeau, praticam o espaço da cidade, se relacionam com o espaço urbano carioca através daquilo que o pensador francês denominou como “tática”. Ao refletir sobre as operações cotidianas, tais como ler, falar, caminhar e habitar, dos praticantes do espaço, Certeau procura diferenciar “trajetória”, “estratégia” e “tática” para mostrar como essa última diz respeito à maioria das práticas cotidianas. Segundo o pensador, “a ‘trajetória’ evoca um movimento, mas resulta ainda de uma projeção sobre um plano, de uma redução” (CERTEAU, 2009: 45). Por se tratar de uma transcrição, de um traço que dá lugar a atos, prefere a distinção entre “tática” e “estratégia”. Essa última se refere ao

cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ele postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. (CERTEAU, 2009: 45)

Enquanto a “estratégia” permite um cálculo objetivo, a “tática” depende da prática do cotidiano, e Certeau a entende como

um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. (...) Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. (CERTEAU, 2009: 45-46).

Desse modo, como não podem exercer um controle sobre o espaço físico da cidade do Rio de Janeiro, vemos nos personagens das tragédias cariocas a utilização da “tática”, ou seja, Nelson mostra como Zulmira, Tuninho, Leleco, Celeste, Boca de ouro, as grã-finas e as mulheres de *Os sete gatinhos* aproveitam a “ocasião” para agir. No entanto, como a “tática” sempre depende do “outro”, o fim destinado ao personagem pode ser o malogro, como ocorre, por exemplo, a Zulmira e Boca de ouro, que não conseguem desfilar pela cidade em um caixão luxuoso.

A partir da prática do espaço urbano carioca, o logro e a frustração se revelam como a tônica das tragédias examinadas neste estudo. A frustração de Zulmira e de Celeste com uma vida humilde, a frustração de Boca de ouro por ter nascido em uma pia de gafeira, o sentimento de inferioridade de Seu Noronha por ser contínuo e de Celeste e D. Guigui em relação à grã-fina Maria Luísa, além da frustração amorosa de todas as mulheres das três tragédias, Zulmira, Celeste, D. Guigui, D. Aracy, Aurora, Arlete e Silene, apontam para o fenômeno do trágico e para o aniquilamento dos personagens.

Pode-se afirmar, portanto, que a cidade do Rio de Janeiro não serve apenas de cenário para as crônicas e tragédias rodrigueanas. O espaço físico da cidade mostra a personalidade e os valores dos personagens, enquanto a “tática” preconizada por Certeau, percebida nos textos rodrigueanos através da interação e mobilidade desses personagens na zona norte, no subúrbio, no centro e na zona sul, provocam o confronto de seres de moral tão díspar.

As crônicas de *A vida como ela é* e de *Pouco amor não é amor*, além das tragédias cariocas, fazem parte daquilo que Renato Cordeiro Gomes chamou de “o livro de registro da cidade” (GOMES, 2008: 23); no caso, aqui, da cidade do Rio de Janeiro. Cabe ao escritor usar seu ofício literário para dar legibilidade à cidade:

o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como a cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 2009: 24).

Nelson Rodrigues, ao se valer de seu talento literário, propõe a sua leitura do “emaranhado de existências humanas” da cidade do Rio de Janeiro. A representação rodrigueana desses personagens e espaços não se dá, entretanto, de forma a espelhar ou mimetizar uma realidade. Como assinala Certeau, e sua assertiva é válida também para a escrita rodrigueana, “os relatos de lugares são bricolagens. São feitos de resíduos ou detritos de mundo” (CERTEAU, 2009: 174). Nelson, através de sua capacidade de criação e de sua subjetividade, recolhe os fragmentos do cotidiano não só para confrontar valores morais diversos e realizar uma denúncia da hipocrisia, ao dar vida a indivíduos que têm desejos e frustrações e que, muitas vezes, não se atêm aos papéis e códigos morais que lhes são reservados, embora, no final, acabem por conhecerem seu final trágico.

Se, por um lado, o Rio de Janeiro das crônicas e tragédias cariocas não diz respeito a um espaço onde as estruturas sócio-econômicas dividem e isolam grupos sociais em bairros, zonas urbanas, classes sociais e grupos culturais distintos, com pouca interação entre si, como o termo “cidade partida”, difundido pelo livro homônimo do jornalista Zuenir Ventura, pode ser entendido, por outro, o espaço carioca praticado pelos personagens rodrigueanos também não pressupõe uma convivência harmoniosa. Espaço de sociabilidade, o Rio de Janeiro representado por Nelson permite aos indivíduos uma interação e um uso de “táticas” diversas, mas, pelos valores, morais e significados distintos que o dramaturgo confere à zona sul, zona norte, subúrbio e centro, essa cidade se torna o espaço da desigualdade, do conflito e do palco para a tragédia.

Segundo Certeau, “os relatos se privatizam e se escondem nos cantos dos bairros, das famílias ou dos indivíduos” (CERTEAU, 2009: 175). Dessa forma, Nelson mostra a cidade do Rio de Janeiro como um caleidoscópio de personagens, suas relações familiares e suas práticas de lugares, através de combinações variadas, fruto de histórias que guarda na memória e de sua habilidade criativa, sempre mantendo a predileção pela dramatização, em detrimento da objetividade e da “veracidade” dos fatos.

O dramaturgo continuaria, nas tragédias cariocas escritas na década de 60, a trabalhar com os mesmos temas e recursos dramáticos das peças estudadas aqui.

O contraste entre comportamentos e valores morais da zona sul e zona norte e a figura do canalha são retomados em *Bonitinha, mas ordinária*; a prostituição, a desintegração da família e a obsessão com a morte e com a doença reaparecem em *Toda nudez será castigada*; as duas irmãs que se relacionam com o mesmo homem reaparecem, igualmente, em *A serpente*, embora, dessa vez, com o conhecimento de ambas. Todas essas peças utilizam, também, os diálogos concisos, a linguagem coloquial, os elementos cômicos, mórbidos e grotescos e as caricaturas, sejam do canalha, dos grã-finos ou das tias solteironas.

Em *O beijo no asfalto* Nelson volta à carga com a caricaturização da Imprensa. Embora ela já aparecesse timidamente em *A falecida* e em *Os sete gatinhos* e tivesse sido mais sublinhada em *Boca de ouro*, nessa quinta tragédia carioca, o tratamento que a Imprensa dá, na figura dos repórteres Amado Ribeiro e Cunha, ao atropelamento de um homem na Praça da Bandeira, que suplica a Arandir um beijo antes de morrer, será o responsável pelo aniquilamento da família deste.

Nessa peça Nelson ainda incluiria um outro tema tabu na época, o homossexualismo, retomado depois em *Toda nudez será castigada*. A suposta obsessão incestuosa que Aprígio teria por sua filha Selminha, exemplificada por sua implicância com Arandir, marido da filha, se revela paixão, também incestuosa, de certa forma, pelo próprio genro. Massacrado pela Imprensa, Arandir acaba assassinado pelo sogro. Final menos trágico teve Serginho, que foi embora para lua-de-mel com o ladrão boliviano que o havia estuprado na prisão. No entanto, Serginho também havia seduzido Geni para se vingar do pai, e essa, apaixonada pelo enteado, se suicida ao saber da fuga de Serginho com o ladrão boliviano.

Imprensa, jogos, morte, enfermidades, traição, sexo e amor, temas recorrentes no repertório hiperbólico rodrigueano, fazem do cotidiano das tragédias cariocas, uma “apoteose de sangue”.