

NELSON RODRIGUES E ANTIKATÁRTIKA TEATRAL - O JOGO NARRATIVO DO ESPETÁCULO 17 X NELSON: O INFERNO DE TODOS NÓS

Prof. Dra. Carla Cristina Fernandes Souto (CEFET SP)¹

A participação no último mês de ensaios da peça *17 X Nelson – O inferno de todos nós* foi fundamental para a elaboração de um novo olhar sobre a estética rodriguiana. A construção do espetáculo passou a nos interessar, já que este reunia em uma única encenação as 17 peças do dramaturgo, construindo um panorama de sua obra, cuja representatividade em relação ao teatro brasileiro moderno é ímpar. Ao englobar quase quarenta anos da cena nacional, o autor deixou um precioso legado para a cultura do país. Os recortes e costuras que conduzem a narrativa de *17 X Nelson* são pensados no sentido de atualizar o trabalho do dramaturgo, fazendo com que suas questões permaneçam. O interesse dos espectadores é renovado cada vez que aqueles que lidam com a arte cênica apresentam propostas originais e instigantes. O papel da crítica literária é acompanhar tais movimentos, buscando o seu lugar neste diálogo entre a arte e o público.

Por isso, é fundamental observar como o dilema da arte moderna continua a se realizar no século XXI a partir das visões contemporâneas sobre a obra de Nelson Rodrigues. Dentro do seu universo cênico ainda existem muitas questões inquietantes e críticas sociais completamente válidas. Num tempo de gigantescas estruturas de comunicação, onde as informações transitam em um piscar de olhos, a possibilidade de interação é infinita. Todos os textos já publicados podem ser acessados, processados, dissecados e reagrupados da maneira que o leitor desejar, multiplicando as suas margens e diluindo os seus limites. No teatro, uma arte que nasce novamente a cada apresentação e que jamais consegue se repetir com exatidão, as fronteiras entre atuação, direção, platéia e crítica estão cada vez mais tênues.

A versão da Antikatártika Teatral sobre a obra do dramaturgo, passados mais de vinte e seis anos de sua partida, não poderia deixar de sofrer as influências do período histórico em que se desenvolveu. No momento em que se recria uma obra de arte, todas as narrativas que circulam também são evocadas. É a partir do ponto de vista atual, além das diversas intervenções pessoais, que se faz o recorte, onde os fragmentos se unem para contar novamente a história. Na montagem em questão, o fio condutor é a relação humana, principalmente a familiar. A angústia que se cria ao conviver com o outro é simbolizada pela metáfora do inferno, um inferno dos vivos cuja única libertação possível é proporcionada pelo amor e pela morte.

Outro fator que valida o interesse na pesquisa é o cuidado que a construção do espetáculo demonstra em seguir a ordem cronológica das peças. Respeitar o caminho traçado no tempo pelo autor é uma escolha clara, que diz bastante sobre a maneira com que se interpreta o texto. Esta opção indica que a obra é percebida na sua unidade orgânica, onde cada drama é independente, mas todos estão de alguma forma ligados por um fio condutor invisível. O percurso é traçado seguindo os temas recorrentes e a visão de mundo elaborada no seu panorama. Parece haver também a grande

¹ Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de São Paulo. Departamento: Centro de Comunicação e Linguagens. Pesquisadora de Pós-Doutorado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: carla.souto@gmail.com

preocupação em “contar uma história”, não a do enredo das peças e sim a do próprio teatro de Nelson Rodrigues.

Com a consciência de que existem infinitas versões e que nenhuma delas pode ser considerada definitiva, desenvolve-se um trabalho onde o caráter poético e simbólico é ressaltado. Para reproduzir a grande riqueza de imagens que a escrita de Nelson Rodrigues oferece ao leitor, a encenação precisa por vezes seguir suas rubricas e por outras inventar novas soluções. O resultado é uma sensação onírica causada pela representação. Como nos sonhos, a cena pode mover-se ora lentamente, ora freneticamente. Ações simultâneas anulam a separação entre passado e presente. Ao mesmo tempo, a proximidade dos atores e uma pequena dose de interação com o público lembram a todo momento que se está na presença de um ato de ficção.

A possibilidade de estudar o teatro completo de Nelson Rodrigues através de um recorte produzido no próprio fazer dramático nos pareceu uma excelente oportunidade. Ao mesmo tempo, é uma maneira de transitar num campo interdisciplinar, que envolve o fazer artístico e a crítica literária. Pretendemos estudar de que modo a encenação contemporânea da Cia. Antikatártika Teatral atualiza e mantém viva a obra de Nelson Rodrigues, através da criação de um novo texto dramatúrgico composto por fragmentos das 17 peças do autor, para o espetáculo *17 X Nelson – O inferno de todos nós*. Motivado por uma montagem repleta de referências literárias e teóricas, cortes temporais e imagens sobrepostas, estabelece-se um jogo de linguagens entre teatro, literatura e crítica de arte. Costurada por uma cena de cada peça, forma-se uma narrativa em mosaico, onde cada parte é ao mesmo tempo ruína e construção de um novo universo dramático.

A pesquisa cênica e textual do grupo denota um profundo mergulho na obra rodriguiana, salientando suas travessias por vários gêneros, como o trágico, o épico e o cômico. Ao mesmo tempo, destaca-se o caráter universal de uma obra que possui uma preocupação extrema com o Brasil e os brasileiros, embora fale de problemas comuns a qualquer ser humano. A proposta da representação é retomar o sentido clássico da catarse, eliminando a idéia de identificação pela comoção, advinda do drama burguês. A sugestão é facultar a imersão do público na obra de arte, promovendo a sua descida ao “inferno”, que são as relações com o outro. Para Nelson Rodrigues, todo o seu teatro é uma meditação sobre o amor e sobre a morte, desvelando um jogo de permanente transformação, como a própria relação entre a crítica e a arte no processo de reflexão infinito.

A encenação de *17 X Nelson – O inferno de todos nós* apresenta uma descontinuidade fragmentada do aspecto trágico. No espetáculo, que tem duas horas de duração, as sete peças iniciais ocupam a primeira hora inteira, imprimindo um ritmo mais lento e um tom trágico. Este andamento é propositalmente quebrado na segunda parte, quando começam as “tragédias cariocas”. A partir deste ponto, as cenas das nove peças seguintes se sobrepõem de uma maneira frenética, com o auxílio de textos incidentais e de personagens metafóricas. A proximidade e o jogo com a platéia dão um tom mais épico, com passagens pelo cômico. O ritmo só é rompido novamente ao final, com *A serpente*, onde o trágico é retomado, num movimento circular de volta ao começo.

O trabalho da Antikatártika é feito de uma maneira totalmente experimental, baseando-se em pesquisas sobre a obra e a própria linguagem teatral. Após a leitura de cada peça, foram escolhidas as 17 cenas mais representativas em relação à proposta do espetáculo: uma descida ao inferno de todos nós, ou seja, as relações humanas e seus conflitos, que são a base do teatro rodriguiano. A seleção das cenas também foi influenciada pelas características de cada um dos oito atores que formam o elenco, já

que estes fazem em média quatro papéis de destaque, mais o coro e outras passagens pelo palco.

As cenas seguem a ordem cronológica das peças. Há inclusive no cenário um relógio digital que vai marcando o ano em que cada uma foi escrita. A ligação entre elas é feita por textos incidentais, músicas, cantos, coros, mudanças de cenário e ainda por personagens simbólicas como Nonô, o filho louco que não aparece em *Álbum de família*, mas do qual se ouvem os gritos; ou ainda D. Berta, a mulher que anda para trás em *Bonitinha, mas ordinária*. O espetáculo é permeado por citações das obras: *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce; *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino; e *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Todos os fragmentos têm como tema o inferno.

No saguão do teatro, enquanto os espectadores aguardam o início de *17 X Nelson – O inferno de todos nós*, um pregador aparece com a *Bíblia* na mão. Ele lê para os presentes, com a veemência de uma tentativa de conversão, uma passagem sobre orgulho e anjos caídos. Porém, ao contrário do que parece, o texto não é do livro sagrado e sim de James Joyce. Depois de algum tempo, que causa certo desconforto na plateia, surge o Diabo da Fonseca, personagem de *Viúva, porém honesta*. Após uma apresentação em que diz ter por profissão Belzebu, ele pede autorização por um rádio aos seus superiores para levar os visitantes até “as profundas do inferno”.

As pessoas entram no teatro pelo palco e param para ver uma cena retirada da primeira peça do autor: *A mulher sem pecado*. Depois, continuam a mergulhar no inferno, descendo uma escada e entrando no porão do teatro através de um portal de ferro. Para chegar até a arquibancada montada ao fundo, precisam passar no meio dos círculos infernais, onde várias ações simultâneas, com os oito atores presentes, se realizam. O trecho de *A divina comédia* no qual o poeta pede permissão para descer ao inferno é cantado por Madame Clessi, de *Vestido de noiva*. Inicia-se a cena em vários planos da segunda peça, onde entram Alaíde e Lúcia, os médicos que operam Alaíde, Madame Clessi e seu próprio cadáver. A cada troca de drama é citado um círculo infernal, seus pecados e suas punições, de acordo com o texto de Dante Alighieri.

Os próximos trechos encenados são os trágicos: *Álbum de família*, na cena em que Guilherme mata Glória atravessada pela passagem e pelos gritos de Nonô; *Anjo negro*, com o luto de Ismael pela morte do filho e as acusações do coro sobre Virgínia; *Senhora dos afogados*, onde Moema confessa ao pai que matou as suas irmãs; e finalmente *Dorotéia*, no momento em que Das Dores se casa e a náusea não aparece. O uso das máscaras e do coro, rubricas já presentes na obra original, fazem um desenho cênico que remete ao caráter poético e metafórico da sua dramaturgia. O tom e o ritmo da representação desvelam a travessia do teatro rodriguiano pela diversidade de gêneros. Para encerrar essa parte, que apresenta uma cadência narrativa mais lenta, ocupando a maior parte do espetáculo, temos o monólogo de Sônia em *Valsa nº 6*. Nele, a personagem título dubla as vozes dos demais atores. Com o rosto coberto pelas máscaras eles seguram bonecos nas mãos e dão vida à menina morta.

A segunda parte do espetáculo é iniciada com mudanças no cenário e uma música que fala do Rio de Janeiro, remetendo à classificação das peças seguintes como “tragédias cariocas”, denominação criada por Sábato Magaldi. A trilha sonora utilizada demonstra a importância de cada escolha na interligação de uma narrativa em mosaico, onde cada parte é ao mesmo tempo início e fim de um novo universo dramático. Neste aspecto é interessante ressaltar o diferente efeito obtido com músicas interpretadas pelos atores e outras gravadas. O primeiro trecho é de *A falecida*, num diálogo entre Zulmira e Tuninho, atravessado por uma marchinha de carnaval e pela morte da protagonista com a marcha fúnebre. Logo a seguir temos *Perdoa-me por me traíres*, na cena em que toda a família se reúne para constatar a ineficácia da cura de Gilberto e que termina com o

assassinato de Judite pelo cunhado Raul. O próximo fragmento é de *Viúva, porém honesta*, num diálogo entre Pardal e o Dr. J. B. que ressalta o poder da mídia. Em seguida, *Os sete gatinhos*, na cena em que as filhas descobrem que o pai foi quem as prostituiu. Há neste momento uma espécie de ritual espiritualista que mistura religiões, bem ao gosto da cultura nacional.

Continuando neste mesmo ritmo acelerado, chegamos ao trecho de *Boca de ouro*, onde ocorre um “concurso de seios” promovido pela personagem título entre as senhoras grã-finas. Ao fundo é recriado o nascimento de Boca, numa pia do banheiro da gafeira. A seguir, em *Beijo no asfalto*, inicia-se o interrogatório de Arandir e Selminha pelo Delegado Cunha e pelo repórter Amado Ribeiro que é narrado de forma simultânea na representação. No rádio, a notícia da renúncia de Jânio Quadros. O próximo trecho é de *Bonitinha, mas ordinária*. Dr. Werneck entra em cena “pilotando uma maca”, com três massagistas ao seu dispor. Sob o pretexto de testar a sua teoria de que “no Brasil todo mundo é Peixoto”, ou seja, corruptível, dá a Edgard um cheque em branco para que o genro o recuse. O fragmento seguinte, de *Toda nudez será castigada*, também acontece na maca. Enquanto Geni e Herculano se amam no bordel, as tias dobram os lençóis do casal e afirmam categoricamente que Geni se casou virgem. Ainda na maca há o último tango, dançado por Salim Simão e sua esposa que tem câncer e sabe que vai morrer, de *Anti-Nelson Rodrigues*. Durante a dança, é declamado um trecho de Italo Calvino em *Cidades invisíveis*.

Logo a seguir, os mesmos atores que faziam Salim e a esposa passam a ser Lígia e Décio, de *A serpente*. Décio sai de cena após esbofetear Lígia, cruzando com Guida na escada. Enquanto as irmãs Guida e Lígia deslizam em cima da maca e se aproximam da platéia, num deslocamento que simula o “close” da câmera, Alaíde e Lúcia, de *Vestido de noiva*, voltam ao palco, assim como outras personagens. Os atores ocupam lugares e atitudes semelhantes às que estavam quando o Diabo da Fonseca conduziu o público para o inferno, fazendo-o descer pelas escadas e passar por um portal. Porém, ao invés de levar de volta os espectadores, trilhando a mesma rota que os fez baixar aos círculos infernais no sentido inverso, o Diabo da Fonseca lhes abre um outro portão. Imediatamente, as demais personagens iniciam uma procissão entoando cânticos e atravessam a porta que foi aberta, sendo seguidas pelos presentes. Há nesse recurso cênico um movimento simbólico de travessia, como se aquele que sai do inferno nunca fosse exatamente o mesmo que nele entrou.

Os recortes de cada cena escolhida, os elementos de ligação, as referências intertextuais e a sua relação com a temática adotada na composição dramática, fazem parte de um jogo de linguagens entre a análise literária, o discurso crítico e a arte teatral. A realização do espetáculo *17 X Nelson – O inferno de todo nós* busca localizar o seu horizonte estético dentro do momento atual da cultura brasileira. Os fragmentos possuem aspectos de continuidade e de descontinuidade, que nos remetem à “alegoria da ruína” e às teorias literárias da pós-modernidade. São parte de um universo narrativo ficcional, onde cada texto é escrito sobre um texto anterior. Ao mesmo tempo, é importante o diálogo onde a crítica pensa a arte, que devolve esse pensamento na sua construção. A diversidade e a busca da experimentação cênica são enfatizadas.

A dramaturgia é tratada numa perspectiva literária e filosófica, pois o teatro rodriguiano possui um forte lirismo, tanto nas imagens que desenvolve quanto na relação temática entre Eros e Tânatos. A recriação da Antikatártika resgata a poesia presente nos diálogos imaginados pelo autor e nas metáforas construídas por ele. O tom e o ritmo da representação contribuem para a caracterização de uma atmosfera que ultrapassa os limites convencionais entre os gêneros. As máscaras, o coro e a

movimentação sobre rodas no palco complementam o desenho do inferno desejado na interpretação.

O objetivo do presente trabalho é fazer uma análise literária da nova narrativa criada pelo texto da peça *17 X Nelson – O inferno de todo nós*. A intenção é investigar como a escolha de cada trecho dos dramas originais colabora para “contar uma história” sobre a dramaturgia rodriguiana que dialoga com a literatura, com a crítica e o público. Os textos incidentais, as músicas, as personagens simbólicas, tudo conspira para formar um mosaico em que estas linguagens se interpenetram. Ao mesmo tempo, nos interessa mostrar como o panorama do teatro de Nelson Rodrigues, formado por fragmentos ordenados cronologicamente, consegue atualizar a obra, trazendo-a diretamente para o nosso tempo e renovando-a.

A idéia da pesquisa é analisar o texto completo criado pela montagem. Queremos mostrar como a dramaturgia de Nelson Rodrigues é recriada na cena contemporânea através desse jogo discursivo no qual se pode dizer que o pensamento crítico interfere na arte e é por ela atravessado. A dinâmica é a mesma que ocorre na descida ao inferno proposta pela encenação, nenhuma das partes sai ilesa da travessia. Um novo texto teatral se constrói a partir de pedaços de várias obras literárias, gerando um outro universo de significado, que por sua vez vai possibilitar inúmeras interpretações. Isso nos dá a oportunidade de investigar uma obra em plena fertilidade, que é ainda capaz de se reinventar e continuar a motivar o público, a crítica e os artistas.

Um aspecto importante é evidenciar o percurso do conceito de catarse utilizado pelo grupo Antikatártika Teatral no alicerce da sua criação cênica, utilizando ainda a conexão do mesmo com as idéias do dramaturgo sobre a relação entre o público e o espetáculo. Para empreender a tarefa, é necessário examinar a ligação entre o tom e o ritmo da representação, no sentido de desvelar a travessia do teatro de Nelson Rodrigues pela diversidade de gêneros como o trágico, o épico, o cômico e o drama, sob o ponto de vista da encenação de *17 X Nelson – O inferno de todos nós*. Se em muitos momentos é criado um ambiente lírico, repleto de imagens em movimento que envolvem o espectador, em outros o que prevalece é a interação com a platéia. Os atores parecem dirigir o discurso aos espectadores para quebrar propositadamente o clima onírico que se instaura por conta do caráter poético do texto.

Portanto, os elementos incorporados aos recortes do texto original têm um papel decisivo na formação do andamento do espetáculo, bem como a duração das cenas escolhidas para representar cada uma das peças trabalhadas. Na interligação da narrativa em mosaico, cada parte é ao mesmo tempo início e fim de um novo universo dramático. As músicas promovem diferentes efeitos rítmicos em cena, já que algumas são gravadas e outras são interpretadas pelos atores. O uso das máscaras e do coro, que faz parte das rubricas originais também adquire novas funções na encenação.

Não se pode deixar de examinar a temática escolhida, uma descida ao inferno que são as relações humanas, principalmente as que ocorrem no seio da família. Mais uma vez é “respeitado” na concepção do espetáculo aquilo que o autor dizia em suas crônicas sobre o seu teatro. Aliás, tanto a biografia quanto a obra não teatral do dramaturgo servem de suporte para a montagem. Um bom exemplo disto é que para simbolizar o grande intervalo de tempo que aconteceu entre a publicação da peça *Toda nudez será castigada* (1965) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), desfila pelo palco, nu com uma prancha na mão, ao som de um tique-taque, uma personagem da vida real, retratada de acordo com o nome fictício que usava na guerrilha contra a ditadura. Trata-se do próprio filho do escritor, preso em 1972, cujo codinome era “o Prancha”.

Para analisar a montagem, é importante ressaltar também o relevo dado às personagens femininas ao longo do espetáculo. No próprio programa, a arte visual

coloca cada uma das atrizes em destaque durante algum dos papéis que representa. Na capa Aláide/Sônia e Madame Clessi, com um coro sem rosto atrás. Na parte interna Glória abraçando o Cristo/Jonas e D. Flávia, sofrendo seu martírio. A decisão de fazer com que o universo feminino sobressaia, principalmente em relação ao movimento do tom trágico, aponta para a idéia de que a ação trágica parte primordialmente da mulher.

Portanto, o nosso objetivo ao estudar o texto e os elementos da direção e atuação que o completam fazendo o papel de rubricas é salientar também as influências teóricas sofridas por um grupo que estuda não só as técnicas teatrais, mas também as teorias correntes sobre dramaturgia e encenação. Num contexto em que muita informação se encontra disponível para quem desejar pesquisar, é praticamente impossível fugir da influência de tantas leituras. Ao mesmo tempo, cabe ao pesquisador atento descobrir e entender a importância de cada uma delas na geração do espetáculo.

Temos como método a análise crítica da dramaturgia numa perspectiva literária e filosófica, buscando desvelar o pensamento estético imerso na composição da peça. O caráter metafórico e simbólico, que converte o teatro rodriguiano numa experiência profundamente poética, é fundamental para a leitura. A costura em mosaico, os elementos de ligação textuais, auditivos e visuais, os textos incidentais, cada retalho que contribui na tessitura do espetáculo é um elemento importante na interpretação do todo. Portanto, iremos utilizar a teoria literária, assim como as proposições de diversos pensadores da arte como fundamento da interpretação. A idéia básica é o jogo entre a encenação e a crítica, em que há uma travessia que ultrapassa os limites que dividem a arte e os seus conceitos. O Antikatártika Teatral monta um panorama do teatro de Nelson Rodrigues utilizando como alicerce o texto dramático e suas próprias soluções cênicas, presentes nas rubricas. Seguindo as pistas deixadas pelo autor é possível colocar no palco tanto o universo mítico da tragédia quanto a brasilidade dos subúrbios cariocas. Assim, é fundamental uma análise comparativa entre os textos originais e os trechos e rubricas escolhidos pelo grupo.

O nome Antikatártika Teatral foi criado com a proposta de retomar o sentido aristotélico da palavra catarse, ou seja, a purificação do espírito do espectador a partir da experiência estética oferecida pelo teatro, música e poesia, a purgação de suas paixões, especialmente dos sentimentos de terror ou de piedade vivenciados na contemplação do espetáculo trágico. Com o drama burguês, o vocábulo assimilou um sentido de identificação pela comoção, pelo choro, como se o público vivesse de fato aquelas cenas e por meio destas se sentisse aliviado de seus próprios problemas. O dramaturgo alemão Bertold Brecht, ao contrário do drama burguês, defendia o distanciamento dos espectadores, utilizando recursos cênicos de estranhamento, com o intuito de evitar o envolvimento emocional do público com os acontecimentos representados, para que o mesmo pudesse ter uma atitude analítica e crítica frente ao que lhe era mostrado. Usando a concepção brechtiana e retomando o sentido clássico de catarse, o grupo Antikatártika Teatral e as idéias do próprio Nelson Rodrigues se complementam no sentido de que é somente quando termina a apresentação é que inicia a vida da peça. O dramaturgo acreditava que é neste momento que o público vai fazer a sua própria meditação a respeito do que viu e ouviu. Possibilitando o mergulho do espectador no “inferno” criado pela obra de arte, se desnuda o jogo infinito de metamorfose entre a criação artística e a sua elaboração crítica.

A abordagem crítica da arte, numa perspectiva sociológica, procura relacioná-la com a vida das pessoas em sociedade, mostrando tanto a sua profunda vinculação ao contexto onde nasce, quanto a preocupação constante com a realidade da qual ela é meio de expressão. Na obra *A origem do drama barroco alemão*, o filósofo Walter Benjamin nos traz o conceito da “alegoria da ruína”, dizendo que a análise deve tornar

evidente no tempo em que a obra nasceu o tempo que a conhece e julga, ou seja, precisa trazê-la para o presente. Segundo ele, o objeto da alegoria é o esquecido, portanto, para decifrá-la é necessário retornar ao passado, deparando-se com as ruínas do humano, a fim de resgatá-lo do esquecimento.

Em *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino, vemos que o contexto social consiste em palavras onde cada texto é escrito sobre um texto anterior. Por isso, todos os discursos existentes são criados a partir de um material limitado, que no entanto abre possibilidades ilimitadas, embora somente poucas destas possibilidades acabem sendo levadas a efeito. Mesmo as que são realizadas o são apenas em caráter provisório, já que se encontram em meio a um fervilhar de outros caminhos que estão sempre em transformação. A partir do momento em que a palavra é registrada passa a fazer parte do domínio público, que a usa da maneira que quiser. Toda narrativa nasce na presença de outras, em relação e confronto com outras. Há um verdadeiro emaranhado intertextual neste início de século e de milênio, mais do que em qualquer outra época anterior.

No livro de crônicas *O óbvio ululante*, Nelson Rodrigues demonstra acreditar que a arte deve elaborar criticamente a realidade através da realização na sua própria esfera. Para ele, o artista cria e revela uma visão de mundo no ato da produção da obra, seja ela discursiva ou não. Daí a importância das idéias que se repetem, das imagens pintadas em tons exagerados, do grande poder de adjetivação. São marcas da ligação entre o exterior e o interior, o particular e o universal. Expressam um modo único de ser e estar presente no seu tempo, usando como meio de expressão o texto literário.

Em *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*, Victor Hugo Adler Pereira mostra que apesar da popularidade que a grande quantidade de montagens aparentemente indica, algumas dessas recriações acabam privilegiando e banalizando apenas determinados aspectos da obra, fazendo com que ainda hoje o público tenha uma idéia quase caricatural sobre o autor e seus escritos. Há também uma certa tendência a enfatizar apenas o riso, sem a menor preocupação em refletir sobre este humor inegável, mas corrosivo e crítico. Desta maneira, se ofusca a enorme riqueza de nuances de uma dramaturgia que transita por vários gêneros, sem poder ser enquadrada em nenhum deles com exatidão.

No trabalho *A musa carrancuda*, Victor Hugo Adler Pereira aponta que rótulos como pornográfico, obsceno e reacionário acabaram se fixando à imagem artística do dramaturgo, transformando-o também em personagem. Isto ocorreu em grande parte por conta de seu gosto pelas frases de efeito e de sua relação com a mídia. O autor ressalta que muito do que se fala sobre Nelson Rodrigues é resultado de absoluto desconhecimento, porque são usadas afirmações polêmicas do autor, fora do seu contexto, como verdades indiscutíveis a respeito das suas idéias. Falta um incentivo a uma leitura mais cuidadosa de sua produção, que é um conjunto onde cada elemento é uma pista que nos ajuda na compreensão do todo.

Como vemos em *O anjo pornográfico*, de Ruy Castro, a recepção crítica de *Vestido de noiva*, a segunda peça de Nelson Rodrigues, colaborou muito para levar sua rota numa direção mais complexa, menos palatável. Suas primeiras peças trágicas são escritas no rastro de tais conjunções. O autor buscava naquele momento o seu lugar no cenário nacional. Embora considerasse o romance como o gênero de maior prestígio literário, a dramaturgia acabou se impondo em sua estética. Talvez em virtude da repercussão e da polêmica obtida, grande parte da sua fama até hoje é formada pela não aceitação, pela censura e incompreensão de seus textos. Para alguém que abominava o senso comum e a unanimidade, o percurso se encaixa com precisão no conceito artístico. O fato é que seu nome realmente entrou para o cânone literário brasileiro

graças à dramaturgia. As peças se complementam e as repetições temáticas vão se enriquecendo de significados que se revelam aos poucos, por vezes através de uma sentença, de uma pequena imagem.

Na tese *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, de Walter Benjamin, vemos que a crítica é o meio pelo qual a limitação da obra singular se une à infinitude da arte. Todo conhecimento crítico de uma conformação como reflexão na mesma, é um grau de consciência mais elevado. Em princípio, a intensificação da consciência na crítica é infinita, pois a arte enquanto médium-de-reflexão também é infinita. A obra de arte singular, portanto, deve ser dissolvida no médium da arte. A potenciação da reflexão na obra também pode ser designada na sua crítica, possuidora por sua vez de diversos graus. O procedimento crítico jamais pode entrar em conflito com a apreensão puramente sentimental e originária da obra de arte, já que ele é tanto a intensificação da obra como seu compreender e receber. A crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Ela iria então completar a obra, reconfigurá-la. Porque a obra incompleta tem a capacidade de levar além. Já o completo só pode desfrutado. Assim, toda obra é necessariamente incompleta diante do absoluto da arte, diante de sua própria Idéia absoluta.

Sobre o grupo familiar, tema recorrente no texto rodriguiano, usamos a obra *A família em desordem*, de Elisabeth Roudinesco. Ela investiga o aparente “desejo de família”, vindo de grupos que sempre resistiram a uma “ordem familiar”, como se o alcance da igualdade de direitos em matéria de práticas sexuais trouxesse, em compensação, uma forte vontade de acomodação à norma. Para ela há três grandes períodos na história da família. O primeiro é o da família “tradicional”, que pretende assegurar a transmissão de um patrimônio. Os casamentos são arranjados e não consideram a vida sexual e afetiva dos cônjuges. A célula familiar baseia-se numa ordem do mundo totalmente submetida à autoridade patriarcal. O segundo é o da família “moderna”, com sua lógica afetiva, adquirida desde o final do século XVIII até meados do século XX. Baseia-se no amor romântico e legaliza a reciprocidade dos sentimentos e desejos carnis através do casamento. Valoriza a divisão de trabalho entre o casal, tornando o filho um sujeito cuja educação a nação deve garantir. O terceiro é o da família “contemporânea”, a partir dos anos 1960, que une ao longo de uma duração relativa, dois indivíduos em busca de relações íntimas. As separações e recomposições conjugais complicam cada vez mais a transmissão da autoridade.

No livro *O pós-moderno*, Lyotard indica que a sociedade pós-moderna é uma rede, composta por “jogos de linguagem”, os seja, pelo cruzamento de várias classes de enunciados como os denotativos, que descrevem fatos ou acontecimentos; os prescritivos, que formulam normas ou recomendações; os imperativos, que ditam ordens; os expressivos, que transmitem estados de espírito ou vivências; entre outros. Todos estes jogos de linguagem possuem formas diferentes, anulando a existência de normas gerais que possam discipliná-los. Deste modo, volta a ser discutida a noção de desordem, pela impossibilidade de se submeter todos os discursos à autoridade de um metadiscorso que se pretenda universal e consistente, síntese do significante, do significado e da própria significação. Ele demonstra ainda que está aberta a perspectiva de um vasto mercado de competências operacionais. Deste modo, não é o fim do saber que é vislumbrado, e sim o começo, onde as enciclopédias serão os bancos de dados, que excedendo a capacidade de cada usuário, funcionarão como a “natureza” para o homem pós-moderno. Lyotard considera que a ciência moderna é inseparável das “narrativas legitimadoras”, sendo legítima por servir aos fins emancipatórios do homem, ou por ter um lugar definido no sistema enciclopédico dos conhecimentos, tal como delimitado por um discurso de nível mais alto, o da filosofia especulativa.

No livro *O que é um autor?*, Foucault fala sobre o parentesco da escrita com a morte, trazido da tragédia e transmutado em nossa cultura para o inverso de seu objetivo inicial, ou seja, ao invés da obra conferir a imortalidade passou a ter direito de ser a assassina do seu autor. A sua regularidade é permanentemente experimentada nos seus limites, estando a todo momento prestes a ser transgredida, desdobrando-se num jogo que vai sempre além das suas regras. Não se trata, portanto, da manifestação ou mesmo exaltação do gesto de escrever, também não é a fixação de um sujeito numa linguagem, é a questão de abertura de um espaço, onde o sujeito da escrita sempre está desaparecendo. Para ele a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a sua própria exterioridade manifesta.

No livro *A análise dos espetáculos*, Pavis nos aponta que a questão primordial da interpretação é entender para quem ela se dirige e qual é o seu objetivo. Em relação aos envolvidos no fazer teatral, o ponto chave é compreender como as teorias engendradas pela crítica irão interferir na sua produção artística, assim como é necessário investigar a razão da sua prática ter suscitado semelhantes teorias. É interessante ressaltar nesta relação de “troca”, que em geral a pesquisa teórica é efetuada de modo isolado, por especialistas, no interior de uma tradição crítica. Por outro lado, as pessoas de teatro apresentam uma certa dose de rejeição para com as teorias.

Pavis também fala sobre o fato de que cada momento histórico e cada prática dramatúrgica e cênica possuem seus próprios critérios de dramaticidade e de teatralidade. Ou seja, cada qual tem uma maneira peculiar de utilizar a cena e de armar um conflito. Por isso, não existe uma definição fenomenológica universal e abstrata da especificidade da escrita dramática. É preciso examinar cada caso particular e investigar historicamente como o texto foi concebido em função de determinada prática.

Usando como ponto de partida as teorias apresentadas, pretendemos trazer uma contribuição original aos estudos da dramaturgia de Nelson Rodrigues e à crítica da cultura, dando continuidade às nossas pesquisas anteriores. Desejamos ainda ampliar o debate teórico com os demais autores citados na bibliografia. Outra fonte importante de informação surgirá através das entrevistas com o diretor e os atores da montagem, além das críticas e notas da imprensa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.
- 2- BASKERVILLE, Nelson & ANTIKATÁRTIKA TEATRAL. *17 X Nelson – O inferno de todos nós* (texto do espetáculo teatral). São Paulo, 2005.
- 3- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 4- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 2. ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- 5- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Trad. Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- 6- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- 7- _____. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- 8- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- 9- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- 10- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. (col. Passagens).
- 11- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 4. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- 12- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005. (col. Estudos).
- 13- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: Teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- 14- _____. *Nelson Rodrigues e a Obs - Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- 15- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 16- _____. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 41-103.
- 17- _____. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 49-120.
- 18- _____. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 51-119.
- 19- _____. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. P. 53-86.
- 20- _____. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- 21- _____. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 22- _____. *O remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 23- ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- 24- SOUTO, Carla Cristina Fernandes. *Nelson "Trágico" Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.
- 25- _____. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.