NELSON RODRIGUES: Três tragédias cariocas

NELSON RODRIGUES: Three carioca tragedies

Valdemar Valente Júnior

valdemarvalente@gmail.com

Doutor em Ciência da Literatura, pós-Doutor em Literatura Brasileira.

Professor Assistente da Universidade Castelo Branco.

Resumo:

Este texto tem por objetivo detectar aspectos da obra teatral de Nelson Rodrigues que remetam à desestruturação dos valores da classe média suburbana do Rio de Janeiro a partir de um viés estético conhecido como tragédia carioca. Desse modo, reconhecido dramaturgo utiliza-se de elementos que têm origem no teatro clássico para que o sentido da catarse que nele se processa se reproduza em um recorte específico da sociedade brasileira da segunda metade do século XX. Para efeito do presente artigo, recorreremos à análise de *A falecida*, *Os sete gatinhos* e *Boca de ouro*, tragédias que ilustram o rompimento do tecido social referente a grupos extremamente frágeis.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, tragédia, crítica social.

Abstract:

This text aims to detect aspects of Nelson Rodrigues' theatrical work that refer to the dismantling of the values of the suburban middle class of Rio de Janeiro from an aesthetic bias known as the carioca tragedy. In this way, recognized playwright uses elements that have origin in the classic theater so that the sense of catharsis that is processed in it reproduces in a specific cut of Brazilian society of the second half of the twentieth century. For the purpose of this article, we refer to the analysis of *A falecida*, *Os sete gatinhos* and *Boca de Ouro*, tragedies that illustrate the breakdown of the social fabric referring to extremely fragile groups.

Keywords: Brazilian theater, tragedy, social criticism.

Introdução

O teatro brasileiro apresenta-se em sua maioria a partir da obra de Nelson Rodrigues como autor que traz para a cena a relação do homem com um mundo que não lhe devolve a soma das expectativas nele depositadas. Há que se pensar acerca do teatro brasileiro a partir das peças ambientadas no Rio de Janeiro do século XIX, que reproduzem as relações burguesas, em vista de um lugar confortável e de um sentimento moral edificante. Nesse sentido, a primeira metade do século XX também se mostra ineficaz no que se refere ao aspecto inovador do que não se faz representar de modo efetivo. Além das apresentações do teatro de revista, espécie de *vaudeville*

tropical, nada consegue ultrapassar o teatro de variedades como continuação do que fora sua ambientação a conceitos estabelecidos, sem possibilidade de alternância do lugar social a ser descrito. Por sua vez, há que se destacar o talento de mestres da ficção que também escreveram para o teatro, a exemplo de José de Alencar e Machado de Assis. No entanto, esses dois escritores, assim como tantos outros, não oferecem ao teatro o melhor de suas obras, o que concorre para que a arte do palco seja um apêndice do que escrevem.

O predomínio dessa situação tem um ponto final a partir de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo fato de esta peça ter sido escrita antes de *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. Ocorre que a peça de Oswald de Andrade, que acrescentaria um dado inusitado à antiga forma de se escrever para o teatro, esperaria cerca de três décadas para ser exibida, por iniciativa de José Celso Martinez Correia, à frente do Teatro Oficina. Por sua vez, o trabalho de Nelson Rodrigues evidencia-se, em vista da sistematização de quem constrói sua carreira levando ao palco peças teatrais que revolucionariam a concepção e o texto teatral brasileiro. Isso pode ser atribuído ao fato de que sua vocação de escritor, que se exercita na crônica, no conto e no romance, encontra no teatro, encontra um filão explorado ao limite de sua capacidade de perceber a sociedade brasileira a partir de suas zonas de conflito. Essa situação o coloca diante da posição do país em face de promessas sociais descumpridas que acabam por emparedar a baixa classe média ao limite de seu conservadorismo.

De posse desses elementos, Nelson Rodrigues desenvolve seu estilo, em vista do que se apresenta como termo comum às subdivisões através das quais classifica suas peças. Isso ganha força e sentido definitivos com o que chama de tragédias cariocas. Essa modalidade teatral concentra no Rio de Janeiro as expectativas da sociedade brasileira, uma vez que a cidade atua como caixa de ressonância dos acontecimentos nacionais, aprofundando a crise que tem origem na queda do mercado financeiro norte-americano, no final da década de 1920, e se consolida no esforço pela superação do impasse decorrente da Segunda Guerra Mundial. De posse desses elementos, o dramaturgo se movimenta, diante do que observa como derrocada que atinge as expectativas da pequena classe média do subúrbio carioca. Por sua vez, esse contingente percebe-se enganado pelos descaminhos da crise política, alterando seu comportamento, em função das mudanças que se impõem à sensaboria que marca seu cotidiano.

A partir de uma observação acerca dos conflitos que caracterizam essa pequena classe média, Nelson Rodrigues aprofunda o drama familiar de quem deseja ascender ao tempo em que receia cair. Nesse ponto reside a discussão que a tragédia carioca agencia como sinal da instabilidade de quem busca negar sua própria origem, em vista de uma projeção redentora das vicissitudes do presente. Diante disso, uma legião de pequenos assalariados equilibra-se em uma corda-bamba de onde uma queda pode representar o ponto final dos sonhos que alimenta. Nesse contexto, as relações com o casamento, o adultério e o corpo, ao serem descumpridas, resultam no aniquilamento moral do núcleo familiar, não sendo possível recorrer a outra instância que se mostre possível. Diante disso, esses apelos confundem-se com a carga de transgressão que a burguesia cristã abomina na mesma proporção que por ela se sente atraída. Por sua vez, o contexto que corresponde a novos modelos de vida disseminados pela indústria cultural impõe uma condição diferente do que representa o preconceito dos que receiam sair de seu lugar, perdendo o que fora conquistado.

A análise que buscamos empreender recorre aos exemplos de *A falecida*, *Os sete gatinhos* e *Boca de Ouro*, tragédias que exploram o lugar dos subalternos em sua luta pela superação de sua condição de origem. Essa busca por ascensão pode resultar em malogro, em vista da inexorabilidade do destino que condena os subalternos. Assim, a tragédia rodrigueana arrola personagens que sintetizam a mediania de uma classe social que se deteriora, em vista da superação de um lugar de onde ilusoriamente parecem sair, acabando por retornar à condição a que parecem condenados. Essas personagens buscam sair de seus lugares, mas esses lugares não saem de dentro delas, uma vez que lhes falta a condição essencial do que se pauta no acúmulo de bens e no enriquecimento. A exemplo da tragédia clássica, Nelson Rodrigues denuncia o esgarçamento de uma ordem moral bastante tênue, uma vez que o rompimento de sua linha limítrofe resulta na demolição do que possa representar uma zona de equilíbrio.

Por esse meio, a tragédia rodrigueana concorre para que as relações pessoais tenham como registro o conflito das personagens com sua própria condição. Essa rejeição decorre do lugar precário que caracteriza o recorte social escolhido por Nelson Rodrigues como cenário de ação de suas tragédias. Em vista disso, esse setor da sociedade paga a conta do preconceito que não cabe aos poderosos nem aos que vivem na extrema miséria. Assim, as expectativas em torno de um *modus vivendi* idealizado perde sua razão de ser a partir do instante em que uma ação estranha à

ordem estabelecida interrompe esse processo. O rompimento com relação a um princípio que se apresenta imutável compromete o projeto de vida de quem se perde para sempre. A tragédia, portanto, segue seu curso de desconstrução de promessas fraudadas em sua origem. Diante dessa questão, impõe-se a máxima de que todos são responsáveis pela infelicidade que os persegue, cabendo, nesse sentido, um esforço sobre-humano para que sejam evitados os desvios que conduzem ao caos das situações sem solução.

Amor e morte

O relacionamento entre Tuninho e Zulmira aponta o lugar de uma sociedade emparedada ao limite de suas expectativas, reduzida pelos efeitos da crise que vitima a pequena classe de trabalhadores que dela não tem como se defender. Diante disso, ao marido desempregado resta sonhar com o futebol como um sucedâneo, do mesmo modo que a esposa recorre a uma cartomante que lhe possa prevenir dos impasses que se apresentem. Assim, *A falecida* reforça na dramaturgia de Nelson Rodrigues a presença de personagens que buscam superar sua própria condição. Daí Tuninho e Zulmira encontrarem, cada um a seu modo, um mecanismo capaz de fazê-los superar o motivo que os induz a trilhar o caminho de uma existência sem brilho. A isso, Carmine Martuscello acrescenta: “Os dois compartilham um ambiente onde a pobreza e a restrição do universo cultural contribuem para delinear os principais traços definidores dos personagens e para determinar o encaminhamento da trama e do desfecho”. (1993, p. 115). A Zulmira, acusada pelo marido de ser frígida, cabe estabelecer um relacionamento com Pimentel, proprietário de uma frota de trezentos lotações, a quem conhecera em uma sorveteria na Cinelândia, diante do marido. A Tuninho, com a morte da esposa, cabe extorquir seu amante, sob a ameaça de denunciá-lo à imprensa, dilapidando quarenta mil cruzeiros em apostas no Maracanã, em um jogo entre Vasco e Fluminense de grande apelo.

Diante disso, observa-se de que modo Nelson Rodrigues opera em *A falecida* um recorte que se faz comum aos que não possuem expectativas, mas podem se transformar a partir de algum acontecimento que lhes modifique o possa atender a algo previsível. Por isso, o descumprimento do que norteia a relação conjugal concorre para que o adultério se instaure como atitude que conduz à tragédia, não havendo como remediar o que foi feito. Por sua vez, cabe a cada

personagem reconhecer seu próprio fracasso, seja Pimentel, o empresário de lotações extorquido, seja Timbira, o agente funerário enganado, seja Tuninho, o marido traído, seja Zulmira, a esposa que morre. Acerca desse sentido da tragédia, Alexandre Eulálio nos acrescenta um dado valioso: “Consciente ou inconsciente, a representação sardônica e mesmo caricatural da realidade é inseparável do seu sentido trágico da vida, e das mesmas atitudes de protesto e desmitificação social, assumidas pelo escritor”. (1992, p. 493). Nesse contexto, todos são responsáveis pela falência de um *modus operandi* que nada mais significa senão a ausência de sentido referente ao lugar dos que não têm vez em um espaço precário para onde são empurrados pela falta de perspectivas.

Daí as transgressões concorrerem como temas que identificam os descaminhos dos que não têm para onde ir. Em vista disso, *A falecida* desritualiza o lugar estabelecido pela moral burguesa, uma vez que a precariedade das relações induz à perda de valores que se deterioram. Nesse sentido, o agente funerário, o marido desempregado a esposa adúltera e o empresário corrupto são representações de um recorte referente aos que perdem a noção do limite entre o bem e o mal, o amor e a morte. Por esse meio, as negociações entre as partes envolvidas na tragédia incidem na superação do lugar a que cada personagem se vê condenada, na medida em que o cotidiano marcado por sucessivos absurdos faz com que a miséria moral tenha um espaço na trama que Nelson Rodrigues engendra. A esse aspecto Adriana Facina acrescenta: “Portanto, embora nosso autor sempre negasse a presença de um conteúdo de crítica social em suas peças, é compreensível que esse tipo de apreensão de sua obra fosse feita naquele período”. (2004, p. 68). A partir de um determinado momento, o desmascaramento de cada um dos atores concorre para que o significado da tragédia seja ratificado, não havendo como se possa retornar ao seu ponto de partida.

Por conta disso, o sentido trágico desse filão do teatro rodrigueano justifica-se na explicitação de um mundo cujas expectativas contrariam os desejos a que cada indivíduo busca realizar. Assim, a negação repercute em abalo que traz consigo graves consequências, uma vez que a vontade redentora como carga positiva não pode ser contrariada sob o risco de que isso represente a dispersão do que se perde para sempre. A morte de Zulmira funciona como ponto de partida de um cinismo social que se acentua na atitude de Tuninho em comprar para a esposa o caixão mais barato. Do mesmo modo, a decepção de Timbira, que esperava vender um serviço

funerário valioso. Diante disso, Sábato Magaldi concorre com sua observação: “O certo é que a frustração, em *A falecida*, é comum à vida e à morte: Tuninho, descobrindo-se traído (logrado), encomenda para a mulher o caixão mais barato”. (2010, p. 68). Nesse contexto, as pequenas profissões no universo precário do subúrbio carioca veem-se afrontadas. A realidade do novo rico proprietário de uma frota de lotações atua como manifestação de um poder que se impõe pelo dinheiro. Por isso, Pimentel representa o que se contrapõe à possibilidade de Tuninho extorqui-lo sob ameaça como meio dos subalternos se fazerem impor aos poderosos.

Assim, observa-se de que modo *A falecida* se constitui em argumento que recupera a memória que tem lugar com a morte de Zulmira e o encontro entre Tuninho e Pimentel. Esse encontro, por sua vez, confere sentido ao que a tragédia representa como choque entre opostos, através da diferença entre o marido e o amante a quem cabe extorquir com o objetivo de apostar na vitória do Vasco contra o Fluminense. Nesse ponto, reside a observação de Cleise Furtado Mendes: “O objeto da inveja é, pois, idealizado, e a pessoa invejada é vista como a detentora de um privilégio; o afeto invejoso é exatamente o desejo de privá-la do gozo desse privilégio”. (2008, p. 44). Dante disso, Nelson Rodrigues reitera a escolha de um *corpus* social que tem nesse estrato a configuração de um projeto estético que recorre a elementos em desuso que se inserem como crítica ao descompasso da modernidade brasileira. Nesse sentido, *A falecida* evidencia a decadência dos setores para os quais não há possibilidade de ascensão, restando-lhes os expedientes que servem como sucedâneos à incapacidade de cada personagem subverter a lógica de um sistema que os aprisiona

O desfecho de *A falecida* agencia a relação entre o amor e a morte, considerando o chavão de que Nelson Rodrigues se utiliza, na medida em que os episódios de sua vida pessoal, a exemplo do assassinato de seu irmão Roberto, marcaria para sempre sua atividade de dramaturgo. O desenlace de *A falecida* reitera o desequilíbrio entre o homem e o ambiente familiar de aparente informalidade que passa a dar lugar à relação envolvendo os apelos do corpo como receptáculo do amor e da morte. Em vista disso, Décio de Almeida Prado concorre com sua observação: “As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos”. (1995, p. 549-550). Assim, o júbilo de Tuninho, obcecado pelo futebol, contraria de modo absoluto a morte de Zulmira, a quem resta um sepultamento indigno, sem a menor condição de concorrer com o jogo

entre Vasco e Fluminense, no mesmo dia e horário, na ocasião em que Tuninho desforra-se da esposa falecida e de seu amante. Assim, a trama que tem efeito em *A falecida* concorre para que o estigma da morte se converta em explosão de prazer, descaracterizando seu caráter sombrio.

Sexo e destruição

A condição moral de Seu Noronha, o chefe da família, é um esteio que se corrompe com a degradação de sua mulher e de suas filhas. Assim, *Os sete gatinhos* aprofunda a relação que Nelson Rodrigues estabelece entre o sexo e a destruição da família, uma vez que não se faz possível conviver com a queda da última cidadela a que a baixa classe média considera como limite inexpugnável. Isso decorre do fato de ser essa classe vulnerável a toda espécie de vicissitude, correspondendo ao sentido precário de sua existência a necessidade de se manter firme diante de algum valor moral que a redima das humilhações em seu cotidiano de privações. Daí recorrermos a Sábato Magaldi: “Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer os maus resultados literários do proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas”. (1993, p. 68).

A ordem moral deteriorada necessita ser revigorada, ainda que essa mesma ordem se arruíne. Daí efetivar-se a negação com termo que concorre para que em *Os sete gatinhos* se acentue um processo de catarse que aniquila por completo o que possa ser alcançado em condições mínimas.

Por esse meio, Silene, a mais jovem das filhas de Seu Noronha e Dona Aracy, torna-se a depositária da virgindade como termo responsável pela manutenção do que não pode ser desrespeitado sob pena de a família arruinar-se em sua perspectiva moral. Em *Os sete gatinhos*, as irmãs se prostituem com vistas a amedinharem o dinheiro suficiente para que Silene tenha um casamento de gente rica. A transgressão das irmãs, por sua vez, é tolerada, uma vez que a aquiescência dos pais se justifica na captação do numerário para o casamento de Silene, que ao entrar na igreja de véu e grinalda redimirá a família da miséria moral de ter suas filhas mais velhas condenadas à prostituição. Por esse meio, *Os sete gatinhos* recorre ao modelo clássico da tragédia, uma vez que Nelson Rodrigues apela para o que considera como sinônimo da decadência

dos valores familiares encobertos pela hipocrisia. Em vista disso, Angela Leite Lopes acrescenta: “Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização, por parte do autor, desses clichês de tragédia”. (2007, p. 230). Daí a recorrência a um conceito burguês de união conjugal em desacordo com esse espírito decadente concorrer para que venham à luz os motivos que levam à desritualização de uma ordem precária cuja manutenção incide em um tributo a ser debitado à classe média suburbana.

O que se faz representar como limite dessa situação decorre do desligamento de Silene do colégio interno, depois de ter matado uma gata prenhe cujos filhotes nascem diante da agonia do animal dilacerado a pauladas. Para além dessa situação, a constatação de que Silene está grávida sugere uma ruptura no que se refere à expectativa dela ser a única virgem da família a merecer a honra de um casamento que corresponda à dignidade do que essa cerimônia representa. Acerca da tragédia rodriguiana, Mário Guidarini nos acrescenta: “O interesse da obra dramaturgica se alimenta, sim, do homem como totalidade dos seus dizeres e afazeres históricos’. (1993, p.270). Diante disso, Silene confessa à irmã Aurora ter fugido do colégio para ir ao encontro de Bibelot, o mesmo homem de terno branco por quem a irmã mais velha também se apaixonara. Isso coloca em questão o fato de que a ordem familiar se situa sobre alicerces frágeis, podendo arruinar-se a qualquer momento. Essa decadência corresponde a *Os sete gatinhos* como tragédia que potencializa o sentido terminal de uma realidade que não tem como reverter sua condição. Nesse sentido, a luta travada pela família no sentido de manter um nível de aparência denuncia sua fragilidade iminente.

A revelação de que Silene está grávida concorre para se deflagre o caos na família que se desestrutura. Nesse sentido, Seu Noronha, contínuo na Câmara dos Deputados e defensor da moral familiar, assume a depravação que instaura em sua casa, uma vez que todas as suas filhas são mulheres, somando-se a elas Silene, que segundo ele, que também se desvirtua. Em vista disso, o contínuo submetido às humilhações de sua função subalterna, já não vê a necessidade desse sacrifício, deixando de ir ao trabalho. Assim, ordena que suas filhas recebam em casa os seus amantes, fazendo questão de recepcioná-los pessoalmente. Em vista disso, Sábato Magaldi concorre com sua observação: “A ausência de amor, simbolizada na queda da última virgem levaria à punição mais grave para a família, que é a transformação da casa num bordel de filhas”. (2004, p.119). A deterioração familiar repete-se como motivo da tragédia rodriguiana,

corresponde à incapacidade que determinados setores da sociedade têm em lidar com o infortúnio decorrendo de desejos legítimos que são violentados, uma vez que isso diz respeito à agressão contra os indefesos, atingidos de modo absoluto.

Em face da degradação da família de Seu Noronha, Silene é oferecida como mercadoria, estabelecendo-se a desordem que passa a vigorar. Há que se pensar acerca da tragédia rodriguiana como pretexto à confirmação do que passa a vigor no teatro, assim como na narrativa, a exemplo dos contos de *A vida como ela é...* Do mesmo modo, podemos afirmar a existência de uma circularidade temática sexo e destruição, presente em contos e peças teatrais, do mesmo modo que nos romances *Engraçadinha* e *O casamento*. Assim, Bibelot, o amante de Aurora, que põe fim à virgindade de Silene, é apunhalado enquanto dorme, na casa franqueada aos encontros íntimos das filhas de Seu Noronha. Acerca desses conflitos, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet observam: “As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a demarcar bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito”. (1977, p. 26-27). O chefe da família, por conta da corrupção moral que atinge sua casa, torna-se o responsável pelo encontro de uma de suas filhas com um deputado, além de oferecer o serviço de suas filhas a Seu Saul, o dono do armazém, que tem idade para delas ser avô.

O momento de maior tensão em *Os sete gatinhos* tem efeito quando uma das filhas incorpora uma entidade espiritual, decretando a morte de Seu Noronha, ao acusá-lo de ser o responsável pela prostituição de suas irmãs, além de ser ele, e não Bibelot, o homem que chora por um olho só, sendo essa uma representação demoníaca. Daí o sexo irmanar-se à morte em uma relação intrínseca e dissociável, uma vez que esses dois termos se completam dando significado ao que Nelson Rodrigues acredita ser o cerne do que confere sentido a sua obra. Diante disso, recorreremos à afirmação de Décio de Almeida Prado: “O sexo, em seu teatro, atrai pelo que tem de escuso, menos por ser fruto do que por ser proibido, causando volúpias ignominiosas na consciência. O prazer, para ele, nunca é carnal, sempre é psicológico, envolto em culpa”. (1993, p. 273). O desencanto diante do que não têm como ser substituído mostra-se inevitável, não havendo como se possa remediar essa condição trágica. Assim, *Os sete gatinhos* confere à obra de Nelson Rodrigues uma originalidade que suplanta o que se produz em sua época, além de situar-se como um de seus pontos mais elevados. Tendo por base a fixação do

sentido trágico ao teatro moderno, *Os sete gatinhos* contribui para que a proposta que traz consigo consolide-se de modo inquestionável.

Poder e ostentação

Em *A menina sem estrela*, seu livro de memórias, Nelson Rodrigues narra o período de sua infância que sucede sua vinda de Recife para o Rio de Janeiro, em vista das dificuldades enfrentadas por Mário Rodrigues, seu pai, na criação de sua prole numerosa. Um desses episódios dá conta de sua condição de menino feio e pobre, que leva de casa para a escola uma banana d'água para merendar. Essa situação lhe traz um sentimento de pequenez e humilhação, uma vez que um de seus colegas, forte e rosado, leva de casa um pão com ovo frito, sendo essa uma manifestação de força e poder, diante de sua fraqueza e inferioridade. Desse modo, a situação apresentada pode ilustrar várias passagens de sua obra, confirmando-se como elemento que personifica o que se converte no eixo de ideias de texto teatral, como nos explica Anatol Rosenfeld: "O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens". (2000, p.21-22). Por esse meio, o bicheiro suburbano, nascido em uma pia de gafeira, busca superar a lembrança da pobreza ordenando a seu dentista que lhe faça uma dentadura em ouro maciço. Assim, o desejo da desforra concorre para que *Boca de Ouro* denuncie a condição dos subalternos alçados ao poder pelo dinheiro, ao afirmarem seu novo *status* a partir da ostentação que se irmana ao mau-gosto.

A isso segue-se a morte de Boca de Ouro e a necessidade de o jornal sensacionalista explorar o assunto. Nesse contexto, o repórter Caveirinha segue até o subúrbio para entrevistar Dona Guigui, ex-amante do bicheiro assassinado, fazendo com que a tragédia retroceda em *flashback* e a ação recaia sobre o acontecimento narrado. Diante do que a cena procura explicitar, observa-se a ambientação dos diálogos ao espaço específico do subúrbio carioca, o que se adequa a um plano que atende à estratégia do que Nelson Rodrigues desenvolve como dramaturgo. Nesse sentido, a observação de Sábato Magaldi nos acrescenta: "A personagem, ao lado do substrato próprio, talvez inatingível para os outros (e para si mesma), é sem dúvida também o que pensam dela". (1985, p. 46). O conflito que se estabelece, do ponto de vista da decadência moral de suas

personagens, não teria êxito se sua caracterização se desse a partir de sua ambientação ao espaço social das elites. Por esse meio, verifica-se a intenção de Nelson Rodrigues em adequar os desmandos do bicheiro ao universo dos oprimidos, a exemplo de Leleco e Celeste, uma vez que o empréstimo em dinheiro ao marido desempregado tem como pagamento a posse de sua esposa. Indignado, Leleco remete-se ao passado indigno de Boca de Ouro, sendo imediatamente morto a tiros.

No contexto da tragédia, a origem de Boca de Ouro ocasiona peripécias, incluindo-se a chamada de um vidente que lhe diz como era sua mãe. Nesse sentido, Nelson Rodrigues aponta para a desforra dos oprimidos que chegam ao poder, uma vez que o bicheiro, prevendo sua morte, pretende ser enterrado em um caixão feito de ouro. Assim, o dinheiro oriundo do jogo do bicho atua como sinal da opulência de que Boca de Ouro lança mão, confirmando-se com isso um hiato que separa as classes sociais em diferentes escaninhos dentro da mesma cidade. A partir da vontade dos subalternos em espelhar-se nas classes superiores, Nicolau Sevcenko destaca um novo perfil da cidade: “O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima”. (1998, p. 522). Desse modo, o subúrbio comparece como referência, não apenas de uma linguagem diferenciada, mas também da representação dessa mesma linguagem como parte de um contexto social que expõe a distinção de classes que nessa tragédia identifica o lugar de sua personagem principal. Diante disso, a sociedade mostra-se em sua perversidade absoluta, engendrando situações que trazem à cena os algozes que em seguida serão as vítimas, a exemplo do bicheiro assassinado.

Assim, o relato de Dona Guigui a Caveirinha, repórter do jornal O Sol, dá conta do episódio em que Boca de Ouro mata Leleco e, em seguida, Celeste, além do fato de que circula no subúrbio a lenda de que o bicheiro, ao se relacionar com mulheres casadas, lhes subtrai a aliança que, ao ser derretida, contribui com seu desejo de ser enterrado em um caixão de ouro. Nesse sentido, o tempo redimensiona a tragédia em direção ao passado, servindo-se da memória de Dona Guigui em sua conversa com Caveirinha. Moradora do Lins de Vasconcelos, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, a depoente, na condição de ex-amante de Boca de Ouro, contribui para a condução do enredo que chega a seu ponto culminante com a morte do bicheiro, cujo assassinato pode ser

atribuído a Maria Luísa, a grã-fina com quem mantivera um relacionamento. Nesse ponto reside a observação de Eudinyr Fraga: “Todos os *flash-backs* são projeções da mente de Dona Guigui, vale dizer, a ação nasce e é manipulada por ela”. (1998, p. 176). Por conta disso, a onipotência de Boca de Ouro associa-se à condição de inferioridade de quem luta para superar o estigma da desigualdade que marca como um ferro em brasa a origem a que pretende apagar a qualquer custo.

Por essa razão, o descompasso entre o homem e o mundo apresenta-se como tema que reitera o lugar de Nelson Rodrigues na dramaturgia brasileira como autor que traz para o cerne da realidade doméstica o que pode ser potencializado à condição humana de modo abrangente. O impasse que se estabelece, em vista do lugar ocupado por Boca de Ouro, apresenta o subúrbio carioca um microcosmo que se universaliza, uma vez que os acontecimentos que aí têm efeito podem ser interpretados como dilemas referentes ao homem em qualquer outra situação. A isso pode ser acrescido o desejo dos subalternos em sua ânsia de se redimirem das vicissitudes que caracterizam sua condição. Nesse sentido, recorremos a Ronaldo Lima Lins como referência do teatro rodriguiano: “Nelson Rodrigues encontrou a situação que há muito vinha perseguindo. Pôde faltar-se de derramar, por entre as diversas falas que seu talento aprimorou, a sobretaxa de amargura e de sarcasmo com que premia a realidade”. (1979, p. 96). Em consequência disso, a morte de Boca de Ouro antedê à vontade de quem deseja ser enterrado em um caixão de ouro, símbolo da opulência que se contrapõe à origem de quem tem sua dentadura de ouro roubada pela mulher que lhe tira a vida.

A confirmação de *Boca de Ouro* como tragédia traz à luz a luta dos subalternos, no sentido da realidade que os condena sem qualquer escapatória. Isso decorre do determinismo que na obra de Nelson Rodrigues faz com que cada investida de suas personagens resulte em malogro. Diante disso, todos são responsáveis pelos acontecimentos que compõem o quadro caótico para o qual não existem alternativas, recaindo todo esse peso sobre o dramaturgo. A esse respeito, Ruy Castro nos acrescenta sua observação: “Ninguém foi mais perseguido: a direita, a esquerda, a censura, os críticos, os católicos (de todas as tinturas) e, muitas vezes as plateias, – todos em alguma época, viram nele o anjo do mal, um câncer a ser extirpado da sociedade brasileira”. (CASTRO, 1992, p. 8). Assim, a morte do bicheiro corresponde à incapacidade do que Nelson Rodrigues atribui aos que veem a morte diante de seus olhos. Assim, *Boca de Ouro* insere-se como

argumento que reforça a impossibilidade de os oprimidos subirem de patamar sem que a isso se imponha uma forma de compensar as agruras que passado assume como um foro de verdade. Mais uma vez, Nelson Rodrigues aponta para o abismo entre as classes sociais em sua diferença essencial, em vista da subversão dessa ordem se configurar em crime sem perdão.

Referências

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

EULÁLIO, Alexandre. **Escritos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

GUIDARINI, Mário. **Uma dramaturgia de opostos complementares**. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTUSCELLO, Carmine. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global, 2004.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo, Salvador: Perspectiva, Fundação Gregório de Mattos, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. Nelson Rodrigues. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

_____. Teatro: 1930-1980. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. (Org.) **O Brasil republicano: economia e cultura: 1930-1964**. vol. 4. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio**. In: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Artigo submetido em 29/10/2018, e aceito em 21/12/2018.