

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO DE
NELSON RODRIGUES**

Fernando CARVALHO*

Antes de qualquer coisa, façamos um pequeno retrospecto que talvez auxilie a avaliar melhor o papel não só de Nelson Rodrigues como de outros representantes do nosso teatro contemporâneo. No Brasil, o teatro sempre lutou com sérias dificuldades, não somente no que se refere à produção, como à representação. A dificuldade, vinda de longe, dos tempos coloniais, foi atravessando os vários períodos da nossa literatura e, enquanto os outros gêneros apresentavam promissores resultados, tanto no plano qualitativo quanto no quantitativo, ia permanecendo o teatro sempre a manter as lamentações que em torno dele faziam alguns representantes maiores da nossa literatura. Machado de Assis, em ensaio que escreveu em 1873 para o

* Docente do Programa.

jornal americano *New World* intitulado "Literatura brasileira - instinto de nacionalidade," depois de oferecer um belo panorama da nossa produção novelística e poética, diz:

"Esta parte (-refere-se ele ao teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticências; não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As casas teatrais desse país apresentam sempre traduções, o que não quer dizer que não se escreva aqui alguma coisa. Só que obras nacionais não são representadas na medida em que aparecem; quer dizer então que hoje o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão; nenhuma esperança poderia ter quem sentir-se com vocação para compor obras severas de arte. Se se vai ao teatro, o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores."

Quase meio século depois, em uma crônica de *Os Bruzundangas*, datada de 1917, diz Lima Barreto:

"Tendo lido na *Warkad-Gazette* uma notícia elogiosa da estréia da revista 'Mehl de Pau' no teatro Mundhéu, lá fui uma noite. Quando entrei já o espetáculo tinha começado e uma dama, em fraldas de camisa, fumando um cigarro, cantava ao som de uma música roufenha:

Eu hei de saber
Quem foi aquela
a dizer alí em frente
que eu chupava
charuto de canela

Por aí os pratos estridulavam, o bombo roncava e a orquestra iniciava alguns compassos de tango, ao som dos quais a dama bamboleava as ancas. As palmas choviam e, quase sempre, a cantora repetia a maravilha que tanto fazia rir a platéia.

Na noite seguinte, passando pelo Harapuka-Palace, li no cartaz: "Todo o serviço", revista hilariante, em três atos, etc. Entrei. No palco uma dama, em fraldas de camisa, fumando um cigarro, cantava acompanhada de uma música rouca:

Eu hei de saber
Quem foi aquela
a dizer alí em frente
que eu chupava
charuto de canela.

Acabando, os pratos eram feridos, o bombo trovejava, a música inteira iniciava uns compassos de maxixe e a dama, com as mãos nos quadrís, bamboleava as ancas. Risos, palmas, e o portento era repetido. Assim, fui a três ou quatro teatros e sempre dei com uma dama a cantar esta coisa tão linda."

Essa situação continuou ainda por muito tempo, até os inícios da década de 1940. Mesmo o movimento modernista, com o processo de revi-

talização que conseguiu imprimir não somente à literatura, mas a todas as artes e, podemos dizer mesmo, a toda a produção intelectual, nada conseguiu fazer pelo teatro, que nem chegou a ser minimamente afetado pela revolução de 1922. Isso é tanto mais estranho, se lembrarmos que chegaram a sofrer influências da Semana o romance e a poesia tradicionais, que muitos praticavam até o final dos anos trinta e constituíam caminho mais seguro para a Academia Brasileira de Letras; mais um sintoma de que o teatro praticamente inexistia entre nós, pois só uma coisa sem vida poderia apresentar esse grau de imunidade. As casas de espetáculo continuavam a apresentar o mesmo teor de revistas referidas por Machado de Assis e Lima Barreto. De vez em quando era encenado um melodrama, no qual se reconhecia a influência de um sub-teatro francês. Às vezes era encenado o próprio sub-teatro importado, que normalmente nem tinha contemporaneidade, pois as nossas companhias, normalmente efêmeras, iam sempre buscar coisas garantidas por longa tradição no sub-teatro. Lembremos ainda um pequeno trecho do ensaio de Machado de Assis: "As casas teatrais desse país apresentam sempre traduções o que não quer dizer que não se escreva aqui alguma coisa, obra

nacional, só que elas não são representadas na medida em que aparecem."

Essas palavras de Machado chegam a parecer dos anos quarenta, pois enquanto se apresentava nos nossos palcos as revistas sem qualquer significado e os melodramas importados, permaneciam inéditas as obras teatrais de Oswald de Andrade, do qual para citar um só exemplo, *O Rei da Vela* só foi encenado dez anos depois da morte do autor, graças ao trabalho de José Celso Martinez Corrêa. Assim também já tinha acontecido com algumas obras mais representativas do nosso teatro do século passado, que permaneceram por muito tempo ignoradas até que o Instituto Nacional do Livro publicou as obras de Martins Pena e uma editora argentina reuniu algumas comédias da segunda metade do século passado sob o título *Teatro Costumbrista brasileiro*

Na segunda metade da década de 1940 é que se inicia realmente o moderno teatro brasileiro (talvez possamos dizer mesmo que o *nosso teatro* é que se inicia nessa época). Nessa época aparecem os comediantes, dirigidos por Ziembinsky, trazendo à cena peças do moderno teatro francês ou norte americano, como as de Anouilh e Eugene O'Neill. É nessa época que é lançado no Rio *Vestido de Noiva*, uma revelação não somente de que poderíamos fazer teatro no sentido da rea-

lização do texto, como também de que poderíamos contar com todos os elementos necessários à realização da obra teatral, desde atores e direção, até os recursos técnicos.

Vestido de Noiva dá início a uma produção teatral que não somente afirma um grupo de autores, mantém um público capaz de estimular o verdadeiro teatro, como também abre horizontes aos novos interessados na produção, na representação, enfim, na vida teatral. Desde então continuaram os autores a revelar-se, as companhias teatrais conseguiram estruturar-se, e não secedeu mais o fenômeno de cessação da vida teatral após um curto período de algumas revelações e algumas promessas que seriam logo em seguida desfeitas. Surge também a crítica teatral também constante, para melhor completar o processo de definição e solidificação da vida teatral.

Assim podemos dizer que Nelson Rodrigues representa realmente um papel pioneiro no caminho do nosso teatro, pois todo esse processo de animação que envolve não só a representação, interesse do público, como também os debates (e todas as suas obras motivaram um grande número deles), foi iniciado justamente com as suas obras teatrais. Os nossos autores representativos que se seguiram, como seria o caso de um

Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes, Jorge de Andrade, Ariano Suassuna e Abílio Pereira de Almeida foram percorrendo e aperfeiçoando o caminho que Nelson Rodrigues praticamente iniciou.

Como a intenção neste momento não é de tentar a análise do teatro de Nelson Rodrigues, mas somente a de tentar mostrar a sua contribuição para o nascimento definitivo do nosso teatro e alguma coisa do sentido geral da sua obra, não me deterei em problemas da sua técnica teatral (o que, aliás, estaria fora do meu alcance). Tentarei apenas o esboço da sua visão da tragédia humana e a posição que ocupa essa visão, não somente no teatro, como na nossa literatura em geral. Podemos situá-lo ao lado dos autores que abordam os aspectos mais soturnos da existência e da alma humana, sem a atitude engajada ou judicativa dos realistas ou dos seus herdeiros no pensamento político ou religioso; assim, não julgam nem explicam o comportamento das personagens em função de uma moral ou dos vícios de uma sociedade. O espectador ou leitor poderá ver encarnada na personagem uma qualidade, mas não encontrará nem na obra nem dentro de si mesmo a possibilidade de julgá-la com precisão. Assim como não consegue culpá-la, não consegue situar a causa do seu comporta-

mento. Nesse sentido, podemos aproximar o teatro de Nelson Rodrigues do romance de Otavio de Faria. Os dois constroem o seu universo sombrio e patológico sem assentá-los sobre qualquer base causal, ao contrário do realista, contemporâneo do cientificismo ou seu herdeiro depois, que procura apresentar o diagnóstico dos males que retrata na sua ficção, buscando até mesmo sugerir uma terapêutica. O realista muitas vezes procede como se o diagnóstico e a terapêutica pudessem ser apresentados com a mesma naturalidade e a mesma eficácia com que o são na atividade médica. Por outro lado, tanto Nelson Rodrigues quanto Otavio de Faria desenvolvem a ação à maneira dos realistas ou dos neo-realistas da década de 1930. Todo esse universo patológico dos romances de um e das peças do outro é apresentado através de incidentes e linguagem que lembram a obra realista. Nada apresentam do universo onírico ou fantasmagórico dos romances de um Lucio Cardoso ou de um Julien Green. É a ausência da causalidade precisa e da intenção judicativa que nos leva a situar a obra no plano metafísico, pois o seu teor narrativo é o mesmo da obra realista. Por isso, o leitor ou o espectador muitas vezes pode ser levado a supor uma atitude de engajamento nas obras dos dois: de crítica

social no teatro de Nelson Rodrigues ou de moralismo religioso no romance de Otavio de Faria. Mas o exame cuidadoso das suas obras nos faz perceber a ausência de diagnose como a ausência de intenção profilática presentes na obra realista, até nas menos engajadas, a que me referi antes.

Para encerrar, acho bom lembrar uma diferença entre os dois; diferença de ordem superficial, no que se refere à linguagem, mas que à primeira vista pode dar a ilusão de ser mais profunda. Em Nelson Rodrigues há muita presença do motivo sexual; naturalmente o meio mais eficaz que ele encontra para realçar e tornar suficientemente impressivo o ambiente de danação em que estão mergulhadas as suas personagens. No romance de Otavio de Faria isso não ocorre. Naturalmente, a possibilidade do recurso às digressões e, muitas vezes, ao monólogo interior, possibilita ao romancista a consecução do objetivo de conduzir o leitor ao estado de choque e perplexidade.