

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

CAROLINA LEOPARDI GONÇALVES BARRETTO BASTOS

O AMOR COMO ELE É
NOS TEXTOS DRAMÁTICOS DE NELSON RODRIGUES

MACEIÓ/ALAGOAS

2014

CAROLINA LEOPARDI GONÇALVES BARRETTO BASTOS

O AMOR COMO ELE É
NOS TEXTOS DRAMÁTICOS DE NELSON RODRIGUES

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Moreira Fiúza

Maceió

2014

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- B327a Bastos, Carolina Leopardi Gonçalves Barretto.
O amor como ele é nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues / Carolina Leopardi Gonçalves Barretto Bastos – Maceió, 2014.
129 f.
- Orientador: Fernando Otávio Moreira Fiúza.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2014.
- Bibliografia: f. 124-129.
1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Crítica literária. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09




TERMO DE APROVAÇÃO

CAROLINA LEOPARDI GONÇALVES BARRETTO BASTOS

Título do trabalho: "O AMOR COMO ELE É NOS TEXTOS DRAMÁTICOS DE NELSON RODRIGUES"


Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

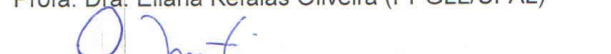


Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira (PPGL/UFAL)

Examinadores:


Prof. Dra. Susana Souto Silva (PPGL/UFAL)


Prof. Dra. Eliana Kefalás Oliveira (PPGL/UFAL)


Prof. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGL/UFAL)


Prof. Dra. Cláudia Pellegrini Drucker (UFSC)

Maceió, 24 de março de 2014.

A Billy Idol
e Donna Summer (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À CAPES e ao PPGLL, pelo apoio;

Ao Prof. Dr. Fernando Fiúza, pela confiança, leituras e orientação;

Aos membros da banca: Profa. Dra. Claudia Drucker, Prof. Dr. Walter Matias, Profa. Dra. Susana Souto e Profa. Dra. Eliana Kefalás, por terem aceitado o convite para participar da defesa. Dentre eles, à Profa. Dra. Susana Souto e à Profa. Dra. Eliana Kefalás, cujas críticas e considerações, no exame de qualificação, em muito contribuíram para repensar o texto e tocar o barco adiante;

Aos pais, Graça Leopardi e Jenner Bastos Filho, pelo esteio e pela coragem;

Ao noivo, Sergio Sakai, com amor;

Ao sobrinho, Pedro Bastos, pela alegria;

Aos professores, amigos e irmãos, Ana Claudia Martins, Gilda Vilela, Otávio Cabral, Laurenny Lourenço, Marcus Matias, Izabel Brandão, Fernando Ayres, Fernando Leão, Zélia Zamyra, Julia Becker, Fabiana Lamenna, Bernardo Bastos, Daniella Omena, Eliane Hatsumura, Rico Coimbra, Francisco Bastos, Glaucia Machado, Sheila Maluf, Klara Schenkel, Carmita Yeshe, Lica e Ramona, sem os quais teria havido menos graça;

Aos meus avós Lea Da Rin (*in memoriam*), Jenner Bastos (*in memoriam*), José Gonçalves (*in memoriam*) e Corina Leopardi, por terem me ensinado o contrário de desaparecer;

E ao Lama Samten, que apareceu.

O amor é tudo. O amor é nada.
Como Deus, não tem princípio nem fim.

O amor é riso e dor.
É Arlete e Arlequim.
É o doente e o doutor.
É arrufo e sorriso.
É luz e treva.
Inferno e paraíso.
Adão e Eva.

O amor é horrível. O amor é belo.
Tragédias tremendas e briguinhas chinfrins.
Desdêmona e o grande Otelo.
Dalva de Oliveira e Erivelto Martins.

O amor é cordeiro e chacal.
É vítima e carrasco.
Contraditório e paradoxal.
Tem gostos sublimes e outros que dão asco.

É a vida e a morte.
É o noivo e a viúva.
É o azar e a sorte.

Por um nada se exalta e grita.
Mas, com paciência infinita,
Sofre calado todos os ultrajes.

É um bucho ou uma uva.
O amor, enfim, é como a água e a chuva,
Que do céu cai aos fios
E que, quanto mais sobe no leito dos rios,
Tanto mais desce no nível do Ribeirão das Lages.

Barão de Itararé

RESUMO

Esta tese consiste em uma discussão acerca do amor nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, a partir da hipótese segundo a qual as acepções tradicionais *ágape* cristão, *phília* aristotélica e *eros* platônico participam da tragicidade da obra. Nesse sentido, há nesta tese incursões à filosofia clássica, onde os universos de referência foram sistematizados para demonstrar a pertinência de tais conteúdos na ação das personagens, segundo um viés existencialista, no sentido empregado por Hélio Pellegrino (*Uma confissão de amor ao ser humano*). Nessa linha teórico-metodológica o foco recai na personagem, que pode revelar a condição humana, aprofundada na análise. Assim, Nonô (*Álbum de família*), Gilberto (*Perdoa-me por me traíres*) e Arandir (*O beijo no asfalto*), na acepção de personagens que viabilizam as raras eclosões de *ágape*, são cotejados com textos religiosos em um processo através do qual se revela a conversibilidade entre os aspectos trágico e cômico, baseada, sobretudo, no radical não lugar do amor espiritualizado. Em um segundo momento, a *phília* de acordo com a *Ética Nicomaquea* ocupa o primeiro plano de investigação, com a demonstração de sua presença-ausência. (Presença enquanto proximidade (familiar ou convivência) e ausência enquanto ocasião para disputar.) Essa relação é discutida nos termos *phília-agon*, ora no contexto de nascimento filosofia x tragédia (caracterização de elementos-chaves dos gêneros tais como *pathos* e *eudaimonía*), ora no relacionamento entre as irmãs Guida e Lígia (*A serpente*), Alaíde e Lúcia (*Vestido de noiva*) e Aurora e Silene (*Os sete gatinhos*). Tais análises revelam, dentre outras coisas, que o amor *phília* persiste em um sentido muito específico, segundo o qual a união familiar sofre golpes do amor erótico que esgarçam sua teia, só retomada adiante, alusivamente, na retessitura do convívio daqueles que sobraram para contar a história. Finalmente, o amor erótico é apresentado através de discursos-contatos entre personagens rodriguianos e platônicos tais como Diotima e Doroteia, e mesmo entre Erixímaco, Freud e Nelson Rodrigues, mostrando não apenas a ação dramática de *O Banquete* de Platão, mas, até mesmo, uma continuidade na história das ideias, apontada na oposição complementar entre *eros* sadio e *eros* mórbido (Eurixímaco), na dicotomia entre *Eros* e *Thánatos* (Freud) ou, ainda, quando uma gata morta a pauladas dá à luz sete gatinhos (Nelson Rodrigues). Aqui se circunscreve uma leitura do *teatro desagradável* segundo uma abordagem teleológica enquanto remédio amargo, precisamente, ao pontuar o mérito do autor em promover o despertar do leitor para condicionamentos que obliteram a felicidade das personagens, dentre os quais o insustentável ideário amoroso nos termos tradicionais. Guardadas as devidas proporções dos fatores social e psicológico, nisso consiste a tragicidade do amor, apresentando o humano, automaticamente responsivo, sem poder livrar-se do medo e do egoísmo fundamentais, todavia protegendo seu desejo do esvaziamento sempre que renova sua disposição para lutar por mais um segundo de eternidade. Assim, até o ponto de sentir-se novamente ameaçado, e, nessa tensão, encontrar sua parcela de absoluto e de continuidade.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Amor. Tragicidade. Literatura Dramática. Eros. *Phília*. *Ágape*. Filosofia. Drama. Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

This thesis consists of a discussion upon love in the dramatic texts of Nelson Rodrigues. The starting point here lies on the hypothesis according to which the traditional meanings of Christian *agape*, Aristotelian *philia* and Platonic *eros* play a master role in the context of the tragicalness of the work. In this sense, there are in this thesis incursions to the Classical Philosophy in which the corresponding reference universes were systematized in order to demonstrate the relevance of such contents in the actions of the characters, according to an existentialist perspective, in the sense used by Hélio Pellegrino (*Uma confissão de amor ao ser humano*). In this theoretical and methodological approach, the focus is on the character, which can reveal the human condition, in depth analysis. According to which, Nonô (*Álbum de família*), Gilberto (*Perdoa-me por me traíres*) and Arandir (*O beijo no asfalto*), in the sense of characters that become viable the rare emergences of *agape*, are compared side by side with religious texts through a process through which proves the convertibility between tragic and comic aspects, based principally on the non place of the spiritualized love. In the second instance, the *philia* according to Aristotelian *Ética Nicomaquea* occupies the foreground of research, with the demonstration of its presence - absence. Presence as proximity (familiar or friendship) and absence as occasion of competition. These relations are discussed in terms of *philia-agon*, sometimes in terms of the birth context of the philosophy x tragedy (characteristics of the key elements of the genres such as *pathos* and *eudaimonia*) and sometimes in the relationship between the sisters Guida and Lídia (*A serpente*), Alaíde and Lúcia (*Vestido de noiva*) and Aurora and Silene (*Os sete gatinhos*). Such analyses reveal, among several other things, that the love *philia* persists in a very specific sense, according to which the set of the family suffers strikes from the erotic love that fray its web only resumed later, allusively, in the new order of the relationships of those who have left to tell the story. Finally, the erotic love is presented through the discourses-contacts between Rodrigues and Platonic Characters such as Diotima and Dorotéia and even between Erixímaco, Freud and Nelson Rodrigues, showing not only the dramatic action of *The banquet of Plato* even a continuity of the history of ideas pointed out in the complementary opposition between healthy *eros* and pathologic one (Eurixímaco), as well in the dicotomy between *Eros* and *Tanatos* (Freud) or even when a female cat is brutally killed and gives birth to seven kittens (Nelson Rodrigues). Here is limited a reading of *teatro desagradável* like bitter medicine, according to a teleological approach, precisely, to punctuate the merits of the author to promote the awakening of the reader to conditioning that obliterate the happiness of the characters, among them the unsustainable ideal of love put in traditional terms. The tragicalness of love, taking into account the adequate proportions of social and psychological factors is this. It presents human being, automatically responsive, without the power to overcome the fundamental fear and selfishness, however protecting your desire of emptying, always renewing willingness to fight for one more second of eternity. Thus, to the point of feeling threatened again, and in this tension, find its share of absolute and continuity.

Key Words: Nelson Rodrigues. Love. Tragicalness. Dramatic Literature. Eros. Philia. Agape. Philosophy. Drama. Brazilian Theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 AS ECLOSÕES DE ÁGAPE.....	14
1.1 A via da personagem: uma visão dramática da condição humana.....	14
1.2 Lembranças de um amor cristão.....	15
1.3 Nonô, o místico.....	21
1.4 Gilberto e o amor de redenção.....	26
1.5 A compaixão de Arandir.....	39
1.6 A piada em <i>ágape</i> maior e o riso louco do deslocamento.....	50
2 PHILÍA, A TEIA ESGARÇADA.....	52
2.1 Uma teia colada à <i>Ética</i> de Aristóteles.....	52
2.2 <i>Philía</i> , filosofia e felicidade.....	55
2.3 Tragédia-paixão- <i>hybris</i>	59
2.4 De Antígona a Guida.....	61
2.5 Guida: quando a virtude não acompanha a felicidade.....	64
2.6 Alaíde ou Anti- <i>philía</i>	70
2.7 Aurora e solução.....	74
2.8 Irmandade, triangulação e atropelamentos.....	76

3	<i>EROS DESATADO</i>	86
3.1	<i>Eros uma vez a sangria desatada de Nelson Rodrigues, servida com O banquete de Platão</i>	86
3.2	<i>Os sete gatinhos e Erixímaco enquanto farmácia de Nelson Rodrigues</i>	89
3.3	<i>Diotima e Doroteia: a incompletude enquanto chave erótica</i>	101
3.4	<i>Fedro, Aristófanes e o romantismo rodriguiano por gravidezes</i>	110
3.5	<i>Eros eterno, pois infinito</i>	118
	CONCLUSÃO	120
	REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

Vimos acalentando, há alguns anos, o desejo de desenvolver um trabalho no setor de Estudos Literários. Muito nos alegra que ele tenha sido realizado em Literatura Dramática e que tenha ganhado corpo e luz com o aproveitamento de nossos estudos precedentes, em Filosofia.¹ Nesse sentido, em primeiro lugar, o que temos aqui é um diálogo entre a filosofia e a fascinante obra teatral de Nelson Rodrigues, convergidas para o tema do amor.

Note-se que a fórmula que encontramos no título *como ela é* refere-se a um empréstimo do próprio autor, que intitulou *A vida como ela é* uma de suas colunas jornalísticas. Essa expressão tem um sabor de postulação categórica, capaz de provocar o riso ou de arcar uma sobranceira, uma vez que se propõe um realismo bastante ambicioso, ou seja, dizer como a própria vida é. Da mesma forma, jogamos com o blefe do autor, arauto da verdade, ao focar o amor como ele realmente é no texto teatral, gênero para o qual escreveu 17 peças, ao longo de quatro décadas (1941-1978). Tal literatura era feita após o expediente, muitas vezes ao som das mais melodramáticas canções que embalavam o sonho do autor de fazer dinheiro com teatro. Caso nos detenhamos na produção literária de Nelson Rodrigues, vamo-nos deparar com uma vasta quantidade de escritos, uma vez que escrever foi, ao longo de sua vida, o seu trabalho, sobretudo, diariamente na redação dos jornais, onde matérias, folhetins, colunas de conselhos e crônicas de futebol, dentre outros textos, ganhavam sua assinatura e pseudônimos. Não obstante, além da obra teatral e jornalística, Nelson Rodrigues também escreveu romance (*O casamento*), obra bibliográfica (*O reacionário*), novela de televisão (*A morta sem espelho*), além de traduzir (*A mulher só*).

Nelson Rodrigues abordou o amor na multiplicidade de concepções que pairam mais ou menos claramente no coração dos homens, e foi além, ao descrever as profundas contradições do conjunto, em uma obra ao mesmo tempo vasta e concisa, que nunca se afastou muito desse tema. Isso não significa, em absoluto, que devemos tomá-lo como o amante da filosofia que ele mesmo se negou a ser. A filosofia do amor de Nelson Rodrigues se localiza em terrenos pré-filosóficos porquanto estimula o pensamento sobre as práticas do amor. Todavia, “admitido que a filosofia faça falta ao Brasil, nada nos impede de elaborar suas palavras e buscar aquilo com que [Nelson Rodrigues] teria concordado” (DRUCKER,

¹ A autora graduou-se em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP), instituição na qual defendeu sua dissertação de mestrado, “Dioniso e Apolo: uma reflexão sobre a dança a partir das *Leis* de Platão”, em julho de 2005.

2010, p. 13). Ao trazer a voz dos filósofos, a ascendência de muitas ideias acolhidas pelo bardo pode ser mais bem conhecida, quiçá apreciada em uma nova leitura. Não porque tenha com a filosofia uma dependência direta, de discípulo, mas por ter, ele mesmo, desenvolvido uma filosofia baseada nas contradições do amor, a partir da observação arguta das paixões humanas e de acordo com uma visão de mundo sensível à precariedade dos valores mais elevados na vida cotidiana. Sua mais pungente defesa contra a ignorância humana era a literatura, supostamente marcada por circunstâncias extremas no plano da vida real, das tragédias vividas e observadas durante o trabalho no jornalismo policial. Por meio dela, mostra a debilidade de valores cristalizados por convenção e pratica a liberdade de novas significações.

As ambiguidades e contradições do amor dançam a sangria desatada do teatro de Nelson Rodrigues (Seção 3), na nervura da leitura, ao passo que também há, no estilo do autor, certas semelhanças com a filosofia. As correntes filosóficas geralmente promovem o pensamento pelo pensamento, apresentando uma aparência de verdade bastante sólida, pelo uso da lógica racional objetiva, científica e de aspiração universal. Nelson Rodrigues alcança efeito semelhante, usando uma linguagem tão clara e exata quanto se exigiria de um filósofo. Mas, no lugar de fabricar teorias acerca das paixões da alma, ele apresenta não apenas a completa falta de coerência entre as diversas acepções de amor, como também relaciona essa incoerência aos limites a que a experiência amorosa pode estar confinada. Nisso sua “filosofia” promove o pensar.

Uma vez que os textos dramáticos de Nelson Rodrigues abrigam uma complexa variedade de práticas do amor, cujos discursos lapidares promovem reflexão, propomos um novo aspecto da tragicidade na obra, a partir do amor cristão (*ágape*), associado ao que os filósofos Aristóteles e Platão apresentam nos termos *eros* e *philía*. Evidentemente, não se trata aqui de afirmar existirem apenas esses modos de amor, o que seria absurdo, mas lançar a hipótese segundo a qual essas três formas tradicionais de amor atuam de modo decisivo na letra dramática.

Neste ponto, é possível que o leitor se pergunte sobre o porquê da escolha desses modos e não de outros. Ora, analisamos o texto literário de acordo com as três acepções de amor: *ágape*, *philía* e *eros*, sobre as quais uma vez se disse: “não estou inventando nenhuma das três. O amor não é tão desconhecido assim, nem a tradição tão cega, a ponto de ser preciso inventar sua definição! Tudo talvez já tenha sido dito. Falta compreender.” (COMTE-

SPONVILLE, 2004, p. 246). Além da contribuição do autor mencionado, que discutiu as três acepções de modo sistematizado e erudito, aqui incidem também outros elementos que justificam nossa opção. Em primeiro lugar, o caráter tradicionalista de Nelson Rodrigues. Ainda que o aspecto seja altamente controverso, trata-se de, em parte, ler o autor como ele gostaria de ser lido: verdadeiramente, segundo uma perspectiva cristã. Soma-se ao primeiro a exigência de se deter num certo número de autores, o gosto por novas perspectivas e pela filosofia clássica e, não menos importante, o resultado das análises que o constructo *ágape* cristão, *philia* aristotélico, *eros* platônico viabilizou.

O leitor pode ainda indagar-se em que medida acepções de amor provenientes da Grécia clássica e dos autores cristãos da Antiguidade influenciam o teatro de Nelson Rodrigues. Guardadas as devidas considerações sobre a evolução das noções nos autores modernos que dela fizeram outros usos, esta tese sustenta, segundo as fontes indicadas, que sim: velhos barris servem para guardar vinho novo. Portanto, será na própria ação e constituição das personagens (motivação) que melhor se entenderá a pertinência das incursões à Antiguidade. A escolha das personagens se deu mediante o contato com os textos de referência, seguido da seleção de alguns daqueles que, a nosso ver, melhor apresentam a tragicidade do amor nos termos propostos.

Ao leitor que não esteja familiarizado com os modos de amor *ágape*, *philia* e *eros*, achamos por bem fazer uma apresentação preliminar. Por *ágape*, entenda-se desde já o amor ao próximo, uma virtude central na religião cristã, cujos textos sagrados identificam Deus e amor. Já por *philia* aristotélica considere o amor entre iguais, por liberdade de associação (amigos), e também por meio do convívio familiar (marido e mulher, pais e filhos, irmãos). *Eros* platônico em *O banquete* consiste em uma polifonia de discursos acerca do que merece ser amado, por meio de elogios, visões e descrições narrativas.

Sem dúvida, tais campos semânticos, ainda que tenham sido gerados em contextos históricos diversos, ao entrar em contato com a obra, permitem uma nova leitura. Nesse ponto, a personagem assume uma importância central, no sentido atribuído por Décio Prado em *A personagem de ficção*, em um viés existencialista, segundo a crítica rodriguiana de Hélio Pellegrino (*Uma confissão de amor ao ser humano*). Nesse recorte teórico-metodológico, as personagens trazem as possibilidades de revelar a condição humana, ao iluminar o que pode restringir e condicionar suas experiências, sendo através de algumas delas que buscaremos o sentido da tragicidade do amor no percurso à frente.

Na Seção 1, “As eclosões de *ágape*”, começamos por inquirir em que consiste o amor na tradição cristã, através da *Bíblia de Jerusalém* e de outros documentos. Questionamos a ambiguidade religiosa do amor (*ágape & eros*) e como isso se apresentava na evolução das personagens Nonô (*Álbum de família*), Gilberto (*Perdoa-me por me traíres*) e Arandir (*O beijo no asfalto*), nas quais brotam amores diferentemente espiritualizados. Em seguida, na Seção 2, “*Phília*, a teia esgarçada”, aprofundamos uma série de análises, segundo o referencial teórico, sobretudo da *Ética* de Aristóteles. Nesse sentido, retomamos os jogos de competição da palavra, atuantes nos grandes gêneros clássicos (filosofia e tragédia), e os transpomos para o universo de referência da família e da amizade entre irmãs, nas obras *Antígona* de Sófocles, *A serpente*, *Vestido de noiva* e *Os sete gatinhos*. A abordagem na Seção 3, “*Eros* desatado”, consistirá em analisar o amor erótico em *Os sete gatinhos* e *Doroteia* à luz de certos discursos-chave, proferidos pelas personagens Erixímaco, Diotima e Fedro em *O banquete* de Platão. Os entrelaçamentos e passagens confluem para o aspecto fecundante e criativo das tessituras. Simbólica e literalmente, elas compõem a marcha incessante da vida, que encontrará aquilo que designamos como romantismo *à la* Nelson Rodrigues. Não sem antes passar por uma série de esclarecimentos e surpresas, que fizeram nosso caminho.

Segundo esse mapa, a partir da próxima página começaremos a ver as três dimensões do amor, *ágape*, *phília* e *eros*, por um lado, fortemente entrelaçadas, por outro lado, relativamente autônomas, convergirem na exuberante obra teatral rodriguiana, concebidas à luz das tradições seminais da filosofia grega. E adiantamos, dentre os resultados, que no TNR² os fios de *eros* perfazem, por diferentes caminhos (e descaminhos), todos os amores.

² De agora em diante adotaremos a sigla TNR para nos referirmos ao Teatro de Nelson Rodrigues.

1 AS ECLOSÕES DE ÁGAPE

Há nele uma semente de luz que por fim explode, como um sol que nasce.

HÉLIO PELLEGRINO

1.1 A via da personagem: uma visão dramática da condição humana

O homem está jogado em um mundo contraditório, entre outros que não o respeitam, e sem perspectivas de superar as suas dificuldades e condicionamentos. Age predominantemente segundo o sentimento do medo, na lógica do egoísmo, e entre outros. Luta por sobrevivência e reconhecimento, atravessado por uma sexualidade extrema e essencialmente antissocial, para a qual é indefeso. Não importa o que diga, o que faça, o que seja: a personagem está presa em equívocos, ao passo que os condicionamentos a que está sujeita são tão claros quanto a sua prisão dentro deles.

Uma das consequências da condição humana que se pode depreender da análise das personagens do TNR, sempre em relação umas com as outras, até o último grande momento, é o aspecto teleológico da obra, isto é, a finalidade proposital que podemos depreender. Segundo ele, Nelson Rodrigues apresenta o ridículo dos costumes e o horrível das repressões e hipocrisias em uma tentativa artística de moralizar o ser humano. Talvez isso seja mais bem explicado segundo estas palavras: “A arte nunca é considerada um fim último (...) a arte romântica sempre pretende ser um meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da Humanidade” (BORNHEIM, 2008, p. 107). Assumindo todos os riscos por esta leitura, ao destacar tais aspectos nas relações entre as personagens e seus destinos, Nelson Rodrigues se afeiçoou ao papel de criador divino. Esse novo sentido toca o amor à humanidade e, de certo modo, pode ser localizado também fora das obras, como uma motivação regente. “Minhas peças são obras morais. Deviam ser adotadas na escola primária e nos seminários.” (RODRIGUES, 1997, p. 109).

Ora, este demiurgo era, sobretudo, um amante da liberdade e realmente queria que seus dramas iluminassem, segundo o projeto de país que tinha em mente para o Brasil. Todavia, um amor abrangente de autor é sempre difícil de ser entendido e mesmo aceito, quando o que vemos, no plano das personagens, é precisamente seu avesso. Para elas, o surgimento de *ágape* se relaciona a um novo modo de se colocarem no mundo. Desta forma, começamos por *ágape*, o que transcende a experiência condicionada.

1.2 Lembranças de um amor cristão

Em uma de suas últimas e mais famosas entrevistas, Nelson Rodrigues declarou que era um cristão. Além disso, tinha certeza da imortalidade da alma, desde uma recente experiência *post mortem*, da qual tinha voltado com uma franca aversão a todos aqueles que pregam o puro materialismo.³ O autor também dizia gostar muito mais do vazio silencioso da igreja que propriamente de missa. Nestas condições, ele frequentava a igreja, mas revelava pouca fé na caridade: “confio em tudo, menos em nossa frívola e relapsa caridade” (RODRIGUES, 1997, p. 36). Contudo, a declaração provocativa sobre a “frívola e relapsa caridade” dos homens não o eximiu de apresentar uma versão bem diferente de *ágape* no seu teatro, nada frívola, pouco relapsa, em realidade bastante tensa e decisiva no quesito trágico. Em todo caso, caridade, amor benevolente e amor universal são, muitas vezes, traduções do termo grego *ágape*, que chegou ao Brasil e a boa parte do mundo através do legado do Cristianismo. Seu sentido original é o de alimento que é compartilhado com todos, sem distinções de mérito e demérito, para que todos se saciem e ninguém tenha fome.

Consideremos que o amor é um valor humano. Tal valor está associado a práticas de bases culturais diversas. Tomemos agora o Cristianismo⁴ como uma de suas bases. Nessa tradição, o amor é central. Nesse sentido, a centralidade do amor na cultura brasileira deriva em grande parte de uma forte identificação entre Deus e amor na tradição cristã. Ora, o principal comentário da Bíblia acerca de Deus é que ele é “amor”. Essa não é uma descrição de uma entre outras características de Deus, mas uma qualificação geral. Tudo que a fé cristã pode dizer a respeito de Deus são variações em torno desse grande tema. “A Bíblia também destaca que é impossível para o ser humano conhecer a Deus ou amar a Deus se não nos amamos uns aos outros. Pois Deus é amor.” (GAADER, 2005, p. 172). Não obstante, ao estudar o conceito de amor em Santo Agostinho, Hannah Arendt comenta: “nesse amor ao próximo, não é exatamente o próximo que é amado, mas o próprio amor” (ARENDR, p. 117). No caso, quem ama o próximo, ama o amor, e quem ama o amor, ama a Deus.

Os escritores expressaram em suas obras modos em que as mentalidades imbuídas de Cristianismo estão realmente direcionadas para o ideal da salvação. Muitas vezes, nem sequer concebendo a recorrente fusão entre crime e pecado, que a filosofia de vida chamada

³ Otto Lara Resende entrevistou Nelson Rodrigues em 1977, na TV Globo, conforme SOUZA, Cláudio Mello e (Org.). *Arquívio Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2008.

⁴ Não faremos exegese.

Cristianismo legou fortemente para a sociedade ocidental. A título de exemplos literários, consideramos as contribuições de Gregório de Matos e Jorge de Lima, basilares na maneira de ver o Cristianismo diretamente na fina flor das letras. Afinal, no nosso país, o catolicismo foi a religião oficial por quase quatro séculos. Mesmo tendo se tornado uma nação independente, em 1822, manteve-se a Igreja Católica oficialmente unida ao novo Estado. Somente no final do século XIX, quando a monarquia foi substituída pelo regime republicano, separaram-se Igreja e Estado Nacional e foi instituído o estado laico. Liberdade de culto garantida constitucionalmente, desde 1891. Nos anos em que Nelson Rodrigues viveu, a influência cristã na moral da classe média era ainda mais forte que atualmente.

Ágape difere do amor passional e do amor egoísta, constituindo-se em um amor que deseja o bem ao próximo, seja ele quem for. O amor *ágape* é primeiramente atribuído a Deus, que amou primeiro, sendo também designado como a própria natureza de Deus. Em seguida, é o amor entre Pai e Filho, entre Deus e os homens, e dos homens entre si. Esse amor é também o Espírito Santo, que se derrama no coração dos cristãos, fazendo com que se cumpra o novo mandamento introduzido por Jesus, consequência necessária e genuína do amor a Deus: amar a Deus e ao próximo.⁵ “Amarás o teu próximo como a ti mesmo.” (Lc 19, 18 e Mt 22, 39). Nesse sentido, o cristão pode amar todos os homens, pois cada um é apenas uma ocasião, uma incitação, e cada um pode ser esta ocasião. A força do amor verifica-se justamente pelo fato de mesmo o inimigo, mesmo o pecador, serem compreendidos como outras tantas ocasiões para amar. Todavia, isso não é tudo. Há uma polissemia do amor nas sagradas escrituras que muitas vezes convém aos escritores. Nesse sentido, vejamos algumas ocasiões nas quais as referências espirituais e os valores cultuados são traduzidos por *amor*, reunindo as três experiências que, no dizer de Octavio Paz, são manifestações de algo que é a própria raiz do homem: o sagrado, o amor e a poesia.⁶

No Antigo Testamento, a aliança entre Deus e o povo escolhido era designada pelo vocábulo *hesed*.

Eu te desposarei a mim para sempre,
eu te desposarei a mim na justiça e no direito,
no amor e na ternura. (Os 2, 21).

⁵ Evidentemente, o sentido fundamental de *ágape*, tal qual amor universal, não está restrito à religião cristã, nem mesmo a qualquer religião.

⁶ “No encontro amoroso, na imagem poética e na teofania, conjugam-se sede e satisfação: somos simultaneamente boca e fruto, numa unidade indivisível.” (PAZ, 1982, p. 165).

Esta ligação entre os hebreus e a divindade está representada na confiança firmada, no período que antecede ao casamento. Dentre outras coisas, imprime a coloração afetiva, da lealdade de relações dentro da aliança entre a nação israelita e Deus, também presente em

Eu me lembro em teu favor, do amor de tua juventude,
do carinho do teu tempo de noivado,
quando me seguias pelo deserto,
por uma terra não cultivada. (Jr 2, 2).

De modo outro, o amor aparece no *Cântico dos Cânticos*. O livro bíblico atribuído a Salomão, visto que este o recitava, apresenta o amor entre dois apaixonados, representando, por meio do amor erótico, o amor de Deus para com os homens.

Grava-me,
como um selo em seu coração,
como um selo em teu braço;
pois o amor é forte, é como a morte!
Cruel como o abismo é a paixão;
suas chamas são chamas de fogo
uma faísca de Iahweh!
As águas da torrente jamais poderão
apagar o amor,
nem os rios, afogá-lo.
Quisesse alguém dar tudo que tem
para comprar o amor...
Seria tratado com desprezo. (Ct 8, 6-7).

O crepitar de *Eros* que une os jovens apaixonados na ânsia de consumir-se em amores está presente em todo o livro e é muitas vezes usado para representar o sagrado ou mesmo uma metáfora da ligação entre Deus e os homens. “A seu ver, se a união sexual tem a virtude de exprimir ‘a união de Deus transcendente com a humanidade’ é porque ela, já na experiência humana, ‘tinha o caráter intrínseco de significar um acontecimento sagrado.’” (BATAILLE, 1987, p. 209).

No Novo Testamento, a sacralidade da sexualidade cairá por terra. Isso é verdade, sobretudo para o apóstolo Paulo. Nas cartas de Paulo aos Coríntios, enfatiza-se o amor em outro termo, notadamente sem o recurso de referência ao amor erótico ou alianças, mas precisamente como *ágape*.

Ainda que eu falasse línguas,
as dos homens e as dos anjos,
se eu não tivesse caridade (*ágape*),
seria como um bronze que soa
ou como um címbalo que tine. (I Cor 13, 1).

Primeiramente, o amor-caridade ultrapassa as habilidades linguísticas e, conseqüentemente, a colheita de resultados e efeitos que as palavras certas propiciam àqueles que as dominam, nas línguas e nas vozes que as concretizam. O som do bronze que soa ou do címbalo que tine é o resultado reflexo de uma ação exterior, como a única coisa que o pedaço de metal batido não tem chance de realizar, evidenciando a liberdade humana. O sino, ao contrário, não pode fazer absolutamente nada além de soar conforme é batido.

Ainda que eu tivesse o dom da profecia,
o conhecimento de todos os mistérios
e de toda a ciência,
ainda que tivesse toda a fé,
a ponto de transportar montanhas,
se não tivesse caridade,
eu nada seria.
Ainda que eu distribuísse
todos os meus bens aos famintos,
ainda que entregasse
o meu corpo às chamas,
se não tivesse caridade,
isso nada me adiantaria. (I Cor 13, 2-3).

Nesse trecho, vemos que resultados maravilhosos como a remoção de algo tão sólido e grandioso como montanhas, graças a conhecimentos e confiança em Deus, não são o ponto último. A caridade, no sentido corriqueiro, a doação, o desprendimento e a dor do próprio corpo não seriam, tampouco, realmente úteis.

A caridade é paciente,
a caridade é prestativa,
não é invejosa, não se ostenta,
não se incha de orgulho.
Nada faz de inconveniente,
não procura o seu próprio interesse,
não se irrita, não guarda rancor.
Não se alegra com a injustiça,
mas se regozija com a verdade.
Tudo desculpa, tudo crê,
tudo espera, tudo suporta. (I Cor 13, 4-7).

Ágape se refere à perfeição: paciência, disposição para ajudar, alegria com a felicidade do outro, superação da vaidade e da autoimportância, bem como compreensão correta das ações e conseqüências, além dos ganhos egoístas do autocentramento exacerbado; serenidade e otimismo em relação à verdade.

A caridade jamais passará.
Quanto às profecias, desaparecerão.

Quanto às línguas, cessarão.
 Quanto à ciência, também desaparecerá.
 Pois o nosso conhecimento é limitado,
 e limitada é a nossa profecia.
 Mas, quando vier a perfeição,
 o que é limitado desaparecerá. (I Cor 13, 8-10).

Note-se o jogo de palavras entre o que é limitado e a perfeição que vai ser revelada. O amor é a própria perfeição, ainda que as condições humanas sejam sensivelmente limitadas, especialmente pela experiência do tempo.

Quando eu era criança,
 falava como criança,
 pensava como criança,
 raciocinava como criança.
 Depois que me tornei homem,
 fiz desaparecer o que era próprio
 da criança.
 Agora vemos em espelho
 e de maneira confusa,
 mas, depois, veremos face a face.
 Agora o meu conhecimento é limitado,
 mas, depois, conhecerei como sou conhecido. (I Cor 13, 11-12).

A experiência de morte da criança que o adulto já foi um dia permite a ele entender que a sua visão está em expansão e que, ao menos, nada prova que não pode ultrapassar a atual. “Conhecerei como sou conhecido”: assim, objeto e sujeito se implicam.

Agora, portanto, permanecem fé
 Esperança, caridade,
 estas três coisas.
 A maior delas, porém, é a caridade (*ágape*). (I Cor 13, 13).

Dentre as coisas que permanecem, *ágape* é a maior delas. Na perspectiva dos três tipos básicos de amor que podemos reconhecer, ao menos em grande parte, nos trechos que selecionamos da Bíblia, se não houvesse *ágape*, o amor estaria confinado ao desejo e à afinidade, capaz de manter um acordo: seria a mais elevada das virtudes quanto aos seus efeitos, mas a mais pobre quanto a seu alcance. Daí haver um amor que seja realmente abrangente, um amor que nem todos acreditam ser possível. O amor universal, bem supremo, *ágape*, associado aos santos, pela inspiração divina, destinando-se indistintamente e permanecendo com uma grandeza explícita nas palavras de Paulo.

Na história da Igreja Católica, o radicalismo de Paulo em relação ao celibato e sua aversão ao sexo fora do casamento, expressa na célebre forma “é melhor casar que arder” (I

Cor 7, 9), associados à detração feita por Agostinho de Hipona, em longas discussões entre outros bispos, nos primeiros tempos da instituição, foram consideravelmente responsáveis por uma mentalidade que insiste em afastar duas realidades que não são antagônicas em absoluto: o sagrado e a sexualidade.

Há muitas minúcias no debate que se estabeleceu para a criação dos dogmas cristãos. Na realidade, muitos deles foram estabelecidos em concílios, ao longo dos séculos. Não vamos nos alongar neste assunto. Mas, a título de exemplificação, no final do século III começou-se a discutir o celibato dos padres. O debate durou quase mil anos, até que a autoridade papal resolveu-se a favor de São Paulo. Dentre os principais argumentos que surgiram nesta ocasião, estava aquele que proclamava que o contato sexual com uma mulher poderia profanar os santos sacramentos. E nem vamos seguir a falar de Inquisição, já que nela, a violência física esteve em acordo com ideias já acessíveis e cada vez mais distorcidas de pureza e divindade, exceto que, submetidos a risco de morte, os trovadores só ousaram cantar uma mulher, a rainha celestial, uma mulher não terrena, no tempo em que a procura do Santo Graal tornou-se cada vez mais cristianizada, sendo empreendida apenas pelos “castos”, isto é, por figuras ascéticas como o Sr. Galahad. Nessa linha bastante comprida, não admira que a assunção de Maria tenha sido defendida dogmaticamente somente em 1º de novembro de 1950, na constituição apostólica *munificentissimus Deus*, pelo papa Pio XII.

Foucault tem sua razão quando sustenta que a atenção dispensada ao sexo foi um elemento essencial no processo histórico de interiorização da subjetividade, também chamada invenção do sujeito do desejo, como apontado em *Sem fraude nem favor* (COSTA, 1998, p. 98). Em Santo Agostinho, patriarca da Igreja Católica, veremos que a inversão do sujeito do desejo é por demais dramatizada no sofrimento que ele descreve sobre seu desejo físico e sentimental:

Entretanto os meus pecados multiplicavam-se. Sendo arrancada do meu lado, como impedimento do matrimônio, aquela com quem partilhava o leito, o meu coração, onde ela estava presa, rasgou-se, feriu-se e escorria sangue. Retirara-se ela para a África, fazendo-Vos voto de jamais conviver com outro homem e deixando-me o filho natural que dela tivera. E eu, miserável, não imitei essa mulher! Impaciente da dilatação – pois só depois de dois anos receberia a que pedira em casamento – e porque não era amante do matrimônio, mas escravo do prazer, procurei outra mulher – mas não esposa – para assim manter e prolongar, intata ou mais agravada, a doença da minha alma, patrocinada pelo mau hábito que perduraria até a vinda do reino do matrimônio. Não sarara ainda aquela chaga, aberta pelo corte da primeira mulher. Mas, após a inflamação e após a dor pungentíssima, a ferida

gangrenava, doendo-me de um modo mais frio, mas, mais desesperado. (AGOSTINHO, 1987, p. 103).

A separação da primeira mulher, em virtude da conveniência de um futuro casamento, e a vontade de sexo que nele brota antes da chegada da próxima são tomadas com a analogia de processos médicos que denotam grande sofrimento do corpo, como a infecção e a amputação de um órgão vital. Agostinho fala de sua sexualidade como de uma doença, e a fraqueza da carne denota grande parte da força de sua pena.

Note-se que, além da força da sexualidade sobre a qual gostava de escrever, “o cativo do prazer” também se autoflagelava em razão de sua paixão justamente pelas artes dramáticas. Duas coisas que amava e não considerava como manifestação de liberdade, mas, justamente o contrário: prisões que o detinham e o atormentavam. “Arrebatavam-me os espetáculos teatrais, cheios de imagens das minhas misérias e de alimento próprio para o fogo das paixões.” (AGOSTINHO, 1987, p. 41).

Apresentado Agostinho de Hipona, nossa abordagem migra para outros personagens que habitam não mais a doutrina cristã em uma de suas bases, porém as peças de Nelson Rodrigues, com algumas colorações daquela. “No teatro [...] as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” (PRADO, 2007, p. 84). A análise por meio das personagens é um método bastante pertinente porque o texto de teatro, enquanto base da encenação, apresenta o humano condensadamente através delas.

Sob a luz do amor universal novas nuances hão de surgir. Afinal, aquela desconfiança que Nelson Rodrigues atribuiu à caridade não o eximiu em nada de transformar *ágape* em derivações do amor muito particulares e radicalmente marginalizadas.

1.3 Nonô, o místico

[...] Ilumina-se um espaço maior e mais central. Sala da fazenda de Jonas. Primeiro, a sala está deserta; alguém chega à janela, por fora, e solta um grito pavoroso, não humano, um grito de besta ferida. Aparecem, a seguir, espantadas, duas mulheres que vêm espiar, pelos vidros: d. Senhorinha, digna, altiva e extremamente formosa, tia Rute, irmã de d. Senhorinha, velha solteirona, taciturna e cruel. D. Senhorinha mais madura do que no retrato, pois já se passaram vinte e tantos anos. Depois de algum tempo, ouve-se o gemido constante de uma mulher que está com as dores do parto numa

dependência próxima da casa. Retrato de Jesus na parede. (RODRIGUES, 1990, p. 523).⁷

A primeira personagem em questão é Nonô, de *Álbum de família*, peça datada de 1945. Nonô é o filho mais jovem de Jonas e Senhorinha, na primeira peça do *teatro desagradável*⁸. Nela, Nonô é o animal que ronda a casa.

Segundo a primeira versão, que vai se delineando pouco a pouco até o terceiro ato e se completa com os detalhes do *Speaker*, o jovem, muito desenvolvido para sua idade, houvera perdido a razão no dia em que um ladrão entrou na fazenda.

SPEAKER – Nonô tinha apenas treze anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. (RODRIGUES, 1993, p. 551).

Desde então, desfez-se das roupas do corpo e perambula noite e dia em torno da casa da família, lançando gritos bestiais.

TIA RUTE – É Nonô outra vez!

(*com angústia, d. Senhorinha vai também espiar, enquanto tia Rute, com crueldade bem perceptível, continua falando.*)

TIA RUTE – Eu conheço o grito dele. Aliás, não é grito, é uma coisa, não sei. Parece uivo, sei lá. Se eu fosse você, tinha vergonha!

D. SENHORINHA (*com sofrimento*) – Vergonha de quê?

TIA RUTE – De ter um filho assim – você acha pouco?

D. SENHORINHA (*com sofrimento*) – Uma infelicidade como outra qualquer!

TIA RUTE (*castigando a irmã*) – Imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua!

D. SENHORINHA (*dolorosa*) – Às vezes, eu penso que o louco não sente dor!

TIA RUTE – Hoje, está rondando, em torno da casa, como um cavalo doido!

⁷ Todas as referências aos textos de Nelson Rodrigues são do volume do *Teatro Completo* da Nova Aguilar, de 1993.

⁸ O texto “Teatro desagradável” foi publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, editada pelo Serviço Nacional de Teatro, em outubro de 1949. “Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer caminho, menos ao êxito. [...] E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.” (RODRIGUES, 2000, p. 8). *Teatro desagradável* designa, portanto, um texto do autor e uma opção estética que engloba as peças míticas e suas críticas mais ferozes. Nessa linha, diz Nelson Rodrigues: “teatro não é bombom com licor.” (RODRIGUES, 1993, p. 22).

D. SENHORINHA – Nonô é muito mais feliz que eu – sem comparação (*sempre dolorosa*). Às vezes eu gostaria de estar no lugar do meu filho...

TIA RUTE (*sardônica*) – E DESPIDA, naturalmente.

D. SENHORINHA (*abstrata*) – O meu consolo é que ele não se esquece da família. Quase todos os dias vem gritar perto daqui, como se chamasse alguém...

TIA RUTE (*perversa*) – Você, talvez?

D. SENHORINHA (*com certa violência*) – Nonô, quando era bom, gostava de mim, tinha adoração por mim (*abstrata outra vez*). É saudade que ele tem – SAUDADE! (*taciturna*) Saudade da casa...

TIA RUTE (*veemente*) – Da casa o quê! Ele nunca gostou disso aqui, nunca pôde passar meia hora numa sala, num quarto. Vivia lá fora!

D. SENHORINHA – Seria tão bom que fosse saudade, saudade, de mim, só de mim – de mais ninguém!

(*Recomeçam os gemidos da mulher grávida, interrompendo a conversa.*)
(RODRIGUES, 1993, p. 523-524).

Somente no terceiro ato tomamos conhecimento, por Senhorinha em diálogo com Jonas, da segunda versão. Era Nonô quem estava com ela no dia em que Jonas viu um homem fugindo do quarto do casal. Segundo ela, Nonô enlouquece de felicidade ao livrar-se da fúria do pai, que mata a pessoa errada, nomeada por Senhorinha, em um acerto de contas equivocado.

D. SENHORINHA – Queres saber o nome do meu amante? O verdadeiro nome?

JONAS (*obcecado*) – Quero uma filha como Glória!

(*Acaricia o corpo da mulher.*)

SENHORINHA (*abstrata*) – Eu me senti tão feliz quando você matou Teotônio. Respirei: Nonô estava a salvo! (*doce*) Ele enlouqueceu de felicidade, não aguentou tanta felicidade! (RODRIGUES, 1993, p. 568).

O motivo para ele estar aqui incluso, em *ágape*, consiste no fato de o autor o designar, em didascália, “o místico,” enquanto em “personagens,” diferentemente, ele consta como “o possesso”. Isso indica um traço caracterizador da personagem, acionando um processo de provocação do riso, em que “sagrado” e “louco” se intercambiam.

D. SENHORINHA (*sem aparente consciência do que está dizendo*) – Acho que o amor com uma pessoa louca – é o único puro!

(*diz isso olhando para fora com uma certa doçura*) (RODRIGUES, 1993, p. 526).

JONAS – [...] As loucas são incríveis [...] no amor metem medo!... [sic]. (RODRIGUES, 1993, p. 526).

A figura do possesso é bastante forte. Ela designa um espaço de ausência da consciência, preenchido por uma divindade, no advento de uma intervenção. Na visão religiosa dos antigos gregos, enlouquecer, inspirar-se poeticamente e sofrer um ataque epilético tinham uma única causa, que se chamava *manía*. Nos três casos, a explicação era dada da seguinte forma: durante certo tempo, um deus se apossa do corpo do homem. O jogo semântico entre ausência e presença de entidades humanas e divinas é processado pelo autor com o incremento sutil dos trânsitos entre as experiências mística e sexual, que já foram relatadas por Santa Teresa e São João da Cruz. “Eu só podia pensar em Cristo como homem.” (D’ÁVILA, 2010, p. 95). Na personagem Nonô, a mística é quase uma sombra, que não deixa de acentuar os contornos do seu corpo de homem em uma metáfora do desejo. Metáfora desenfreada tanto do desejo sexual quanto do desejo de fusão que leva à sensação de plenitude e, por meio da plenitude, não deixa de ser desejo de totalidade.

Nelson Rodrigues usa a força desta imagem de possessão no filho mais moço, que vive à margem, apartado do convívio, destituído de razão, soltando gritos e lambendo a grama, a terra, a mãe. Mas é também o retorno à natureza e a destruição de toda construção que o separa dela. Feito um com o meio natural, Nonô, o louco, vive uma plenitude negada aos demais seres da família. Ele não reconhece, nem quer reconhecer, a distinção entre si mesmo e o grande corpo da mãe natureza. *Ele é mais feliz que eu*, diz D. Senhorinha.

A rigor, o que fazemos é um deslizamento entre a devoção de Nonô, totalmente rendido à natureza, e o amor universal à imanência que a personagem manifesta amplamente quando, por exemplo, lambe o chão.

JONAS (*para Guilherme*) – Que não te aconteça como a Nonô, que ficou maluco. Na certa, foi de pensar demais em mulher! Agora lambe a terra, ama a terra como um amor obsceno [...] de cama! [...] (RODRIGUES, 1993, p. 538).

Esse movimento começa com a radical desintegração das convenções. Nonô despreza os protocolos da vida em civilização (roupa, habitação e fala). Vive sem roupas, na parte de fora da casa, soltando uivos animais e jogando pedras no pai.

JONAS – Completamente doido! [...] Quanto sai do mato e me vê de longe, atira pedras! (RODRIGUES, 1993, p. 528).

Mas não se trata apenas de uma desconsideração para com o mundo das convenções sociais. Embora exista o combate entre forças antagônicas (pai e filho e outras), o que nos

interessa aqui não é senão mostrar que Nonô descobre na força da natureza algo que merece toda a sua devoção. Algo maior, melhor e mais forte.

Essa força da natureza é reverenciada na própria fonte da sua vida, por quem ele mostra uma atração inesgotável. A princípio, isso é colocado como uma preferência, mas, ao longo da peça, persiste a gravitação do filho em torno da mãe e, ao final, a união entre eles.

JONAS (*gritando*) – Agora atire! (*fora de si*) atire! Ande – está com medo? Pelo amor de Deus, atire!

(*D. Senhorinha não se resolve, tomada de terror. Mas ouve-se, então, o grito de Nonô, como um apelo.*)

D. SENHORINHA – Nonô me chama – vou para sempre. (RODRIGUES, 1993, p. 570).

O retorno de Nonô à fonte da sua vida, reverberado na sua adoração por Senhorinha, já havia sido mencionado antes:

GUILHERME – [...] Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. (RODRIGUES, 1993, p. 577).

Vida parida que regressa à fonte, implicando a morte da civilização. Da morte da interdição viceja um desejo amoroso tão recíproco quanto universalizante. No atalho da transgressão, o desejo e a morte dançam uma valsa de terríveis júbilos. Mãe e filho se libertam de tudo aquilo que os impedia de amar um ao outro. Mas ver em Nonô uma metáfora do id, no agitado mar das pulsões de vida e de morte da *psique*, embora válido, não é suficiente para que capturemos o que há aqui de amor universal. Optamos por valorizar a nuance mística de Nonô e não enveredar pelo referencial freudiano, já bastante utilizado nas leituras especializadas do teatro de Nelson Rodrigues. Nesse sentido, Bataille comenta a especificidade sexual da vida mística, lembrando que “o amor não é ou é em nós, *como a morte*, um movimento de perda rápida, resvalando depressa para a tragédia, não se detendo senão na morte. Tanto é verdade que entre a morte e a ‘pequena morte’, ou o descontrole, embriagadores, a distância é pouca.” (BATAILLE, 1987, p. 223). Trata-se, todavia, de um desejo ambíguo. É sempre a vida que se deseja e ama acima de tudo, mesmo quando se quer a morte. Na experiência mística, a consciência ordinária é invadida e transbordada, dissolvendo as fibras da individualidade, apagando a relação com toda e qualquer palavra. A expressão de Santa Teresa d’Ávila: “morro de não morrer” refere-se ao êxtase pela aproximação das palavras disponíveis para descrever o que é inefável; “[...] não fez senão viver mais violentamente, tão violentamente que conseguiu dizer para si mesma que estava perto de

morrer, mas de uma morte que, exasperando-a, não fazia estancar a vida.” (BATAILLE, 1987, p. 224).

Na mística espanhola, Teresa faz parte dos *dejados*, ou “deixados” ou “soltos”. Seu modo de se aproximar de Deus passa pela soltura. A personagem Nonô tem em comum com ela o abandono da dura racionalidade, que pode nos levar à trilha errada, retesar nossos músculos e nos deixar presos. Somente soltos podemos beber do leite que goteja em nossa boca e saber que é um presente de amor. Teresa também usa a imagem da mãe que facilita a nutrição do filho para falar da experiência de Deus na meditação.

Em *Livro da vida*, Teresa refere-se ao encontro com Deus, como duas velas tão próximas que dividem a mesma chama (D’ÁVILA, 2010, p. 95). A mesma chama que consome os amantes. Nonô e D. Senhorinha adquirem um grau maior de intensidade por serem mãe e filho. Nonô busca então a chama de sua própria origem, unindo-se àquela que o comportou em seu útero, quando esteve sob seu coração.

No drama, o filho supera o pai, com a ação precisa da mãe, ao modo do mito titânico de sucessão do pai pelo filho. Mas nunca se deve esquecer que o sucesso de Nonô se dá em detrimento do sacrifício de Jonas. Como a centralização do poder pode excluir e gerar ressentimento e como a parte do desejo que não se integra orbita como um satélite em torno daquilo que ama, o que existe de *ágape* em Nonô é mesmo o avesso do sacrifício de Jonas. Em *Álbum de Família* quem se sacrifica é o Senhor, e o motivo do sacrifício não é senão o desespero. Na fórmula secularizada, quem se sacrifica é o Senhor, e o motivo do sacrifício não é senão o amor de Deus pelos homens. Detalhe do contraste entre a amplidão do plácido amar e a irrupção exasperante do evadir-se.

1.4 Gilberto e o amor de redenção

Mas Nonô não é o único personagem dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues para o qual a insígnia do amor universal se apresenta. Em *Perdoa-me por me traíres* (1957), Gilberto, o marido de Judite e pai de Glorinha, vivencia, ao seu próprio modo, uma experiência considerável do amor divino.

Nesta Seção mostraremos o *insight* de Gilberto na dinâmica da reciprocidade entre o amor e o perdão, inscritos em um drama cujos principais recursos são a inversão, as antíteses verdade *versus* mentira, e as falas enganosas e incompreendidas. A transgressão ao casamento e as subsequentes triangulações amorosas são o campo de onde *ágape* brota para que Gilberto o colha, quando, na verdade, a tragédia de costumes se embala de homeopáticas e venenos para a malograda posse.

Ágape é para Gilberto a chave de uma vida plena de sentido: livre das opressões de *eros* e em suposta consonância com *philía*. Todavia, sua ascese será brutalmente interrompida por desejos nem sequer suspeitados. O uso que Gilberto faz de *ágape* tem o mesmo sentido fundamental que Nietzsche atribui ao ideal ascético: “O ideal ascético tem sua origem no instinto de proteção e de salvação próprio a uma vida em degenerescência, e que por todos os meios procura a maneira de conservar-se [...] um artifício de conservação da vida.” (NIETZSCHE, 2006, p. 117). Segundo o filósofo, tais ideais se apresentam na cultura como valores superiores, quando o que exprimem é, no fundo, o remédio de nada querer aplicado aos sofrimentos humanos. Nessa perspectiva, o ideal ascético está presente em muitas produções da cultura. No nível mais baixo, ela se concentra na mentalidade servil das camadas sociais menos favorecidas, mas também está por trás da vontade de verdade científica, e, em sentido amplo, em todas as formas de produzir valores que não preparam para o realizar mais poderoso. Nietzsche mostra, também, o ideal ascético como um sintoma de uma doença da cultura de sua época. De modo mais pontual, sua exemplificação aponta para a máxima do “desinteresse” na estética kantiana (o belo é o que agrada sem interesse) e para a exaltação da castidade, no período de maturidade de Wagner (“O Parsifal”).

Sob esse olhar, Gilberto interpreta o *palhaço trágico* da *comédia da vida*. Nem sacerdote nem artista, um homem do povo que encontra em *ágape* a ligação providencial entre o amor e o perdão. Gilberto procura com *ágape* superar a transgressão que viola as estruturas de *philía* e ameaça o *eros*. Mas sua busca pela salvação não prevê que outras vontades podem se opor à sua. Seus nem tão elevados ideais se deparam com *eros* multiplicado em *philía* e a terrível visita de *Thánatos*.

Desnivelando o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, Tio Raul, depois de ter ouvido de Nair as peripécias de Glorinha, resolve-se a contar à sobrinha o que aconteceu quando ela era apenas uma criança. Essa narrativa, que ocupa em sua quase totalidade o segundo ato da peça, se insere no plano cênico do passado, também chamado pelo autor de

plano da evocação, ligada pelo discurso indireto ao “plano da realidade” onde tio e sobrinha estão *tête à tête* num acerto de contas com revelação bombástica e perigo iminente.

Nesse contexto Gilberto encontra no amor universal uma saída para suportar a ideia, a eventual evidência e, por fim, a comprovação familiar da infidelidade da esposa. *Ágape* relampeja em seu discurso como se encontrada a cura do ciúme e o apaziguamento das tensões familiares e sociais da traição. Todavia, ao declarar razões para amar acima de tudo, Gilberto é tomado por todos como louco. A loucura de amar em resposta à traição será motivo para segregá-lo do convívio social, até que, de um lugar adequado, ele esteja em condições de retornar em sã consciência.

Gilberto não quer fazer aquilo que lhe pedem. A mãe pede que humilhe sua mulher, mas sem bater. O irmão, que se separem. O outro irmão, que lhe marque o rosto. Mas Gilberto não quer deixar Judite.

Neste ponto, a *inversão* atua de modo exemplar. O recurso milenarmente utilizado na comédia é um expediente recorrente de *Perdoa-me por me traíres*, desde o título, e a canção “Mil perdões”, de Chico Buarque, é mais que pertinente como um exemplo de seu uso. Primeiramente, e antes de mais nada, o cerne dos procedimentos de inversão está naquilo que Gilberto pede a Judite quando a expectativa do irmão e da mãe diante das “provas” é de castigo e separação.

(Silêncio geral. E fora, então, de si, o marido atira-se aos pés de Judite.)

GILBERTO – Perdoa-me por me traíres! (RODRIGUES, 1993, p. 813).

Inverte-se aqui mais que o “justo” castigo pelo perdão apaixonado, ou, o ofendido pelo ofensor. Inverte-se até mesmo o eu pelo você. Ou, de maneira coemergente: não há distinções essenciais entre aquele que ama e quem é amado, quando assim o deseja. Assim, “perdoa-me por me traíres” é, além de um pedido de perdão, por não ser em definitivo suficiente, também uma exigência da paixão de Gilberto, que quer se manter unido.

JUDITE – Viu a atitude do seu pessoal?

GILBERTO – Vi e é por isso que eu estou aqui. Olha: não liga, meu anjo, não liga! O que interessa é que eu te amo, e mais do que nunca. (RODRIGUES, 1993, p. 810).

A infidelidade de Judite – suspeitada, investigada, declarada – consiste no fator central de desregramento que a todos afeta. Ninguém é indiferente ao fato de se Judite trai ou não. Isso diz respeito a todo mundo: a Gilberto, a tio Raul, à mãe deles, aos seus outros irmãos, e finalmente a Judite.⁹

Se tomarmos os textos dramáticos de Nelson, há uma série de mulheres que traem. Judite não é exatamente a personagem mais caracterizada segundo este distintivo. Lídia o é supostamente ao longo de *Uma mulher sem pecado*, enquanto em *A falecida* e em *Toda nudez será castigada*, dentre outras, abundam exemplos de traição. A diferença entre Judite e as demais personagens é que não há muito a ser dito a seu respeito além do que pinta tio Raul, o narrador do passado familiar, e seu admirador secreto.

No primeiro quadro, sabemos de uma mulher jovem e bonita que se matou.¹⁰ O segundo quadro se revela quando o tio conta a história do que “realmente” aconteceu para Glorinha. Nesta segunda versão, a imagem se move de um casal feliz, que só pensava em fazer sexo, para a destruição do casal mediante a intervenção da família.

Essa destruição culmina com a loucura de Gilberto e o envenenamento de Judite. À medida que a história é contada a Glorinha, o próprio narrador-personagem, que é tio Raul, sofre uma inversão assombrosa. Ele passa de homem sensato a bandido. Passa também de protetor de Judite a seu assassino. O tio que cuida se transforma no tio que mata. E Glorinha precisa pensar rápido para não ter o mesmo destino da mãe.

Se Gilberto, movido pelo amor à esposa, vai de *eros* a *ágape* por compreender a imperiosidade do amor erótico em sua vida, e daí a necessidade de amor para com todos os seres do mundo, por pura compaixão e consciência da sua própria miserabilidade, a amizade com sua família fica tremendamente ameaçada. Em sentido geral, o movimento dos tipos de amor pode ser descrito da seguinte forma: primeiro Gilberto vai de *eros* a *ágape*. Depois, *ágape* está contra *philia*; e, finalmente, há um *eros* oculto e ressentido em *philia*.

⁹ O paradigma da tragédia de *Perdoa-me por me traíres* teria sido a morte por envenenamento de uma vizinha de Nelson Rodrigues, acusada de traição, na vida real: “[...] um episódio que presenciara em sua infância, na rua Alegre: a de um marido traído, ourives de profissão, que, quanto mais traído, mais amava a infiel. Um dia, a adúltera se matou – segundo as vizinhas, induzida pelo próprio marido a beber veneno. No velório, o marido atirava rútilas patadas e gritava para o caixão: ‘Canalha! Canalha!’ No começo, pensou-se que estaria ofendendo a falecida. Só depois se descobriu que o canalha era ele mesmo, autoflagelando-se por ter chamado a adúltera de adúltera e a levado à morte.” (CASTRO, 1992, p. 270).

¹⁰ GLORINHA – Minha mãe matou-se! [...] Quando eu tinha dois anos. Meu pai, então, enlouqueceu de desgosto e meu tio tomou conta de mim. (RODRIGUES, 1993, p. 788).

A família não aceita a ausência de um castigo para Judite e, com o apoio da própria Judite, o internam em um manicômio. Ela não pôde entender o pedido tal qual o marido lhe fez. A intertextualidade com Dostoiévski é aqui bastante evidente. Diz Raskólnikov a Sônia: “Quando me ajoelho diante de ti estou me ajoelhando diante de toda a humanidade”. Assim, a salvação de Raskólnikov de *Crime e Castigo* e a de Gilberto em *Perdoa-me por me Traíres* se dão mediante bases semelhantes. Em ambos os casos, o amor à amada abre a possibilidade radical de redenção dos pecados e de acesso ao amor mais abrangente, a toda a humanidade. Assim como o ideal de salvação passa por *ágape*, a totalidade, a universalidade e a grandiosidade passam pelo alvitre do personalíssimo *eros*, que só quer mesmo é amar prazerosamente.

Em Nelson Rodrigues, isso vira caso de internação, por uso indevido da língua. Assim a fala é incompreendida por Judite:

JUDITE – Mas é evidente que está alterado... E, depois, não tem cabimento: diz “Perdoa-me por me traíres”, ora veja! (RODRIGUES, 1993, p. 813).

Essa incompreensão dela lhe será fatal, pois sem entender o que o marido lhe diz, Judite o toma por incapaz. A internação dele com o consentimento dela virá em seguida. E o veneno diluído em água, em breve espaço de tempo, será preparado por tio Raul.

O expediente da inversão usado abundantemente em *Perdoa-me por me traíres* confere ao texto um jogo entre o terrível e o risível.¹¹ Os acontecimentos são nefastos, mas a conversibilidade entre o trágico e o cômico torna-os interessantes.

Nelson a caracterizou “Tragédia de Costumes”, fazendo um jogo de palavras entre o conhecido gênero trágico e um tipo de comédia, a comédia dos costumes.¹² Esse gesto do autor sugere uma intertextualidade com a formidável passagem do *Anfitrião*, de Plauto, em que o Deus Mercúrio, depois de designar a peça como uma comédia, refere-se a ela como uma tragédia:

¹¹ “A plateia parecera sob controle e rira inclusive do que não era para rir, como na fala em que a adúltera confessa para o marido: ‘Até me entreguei por um bom-dia’.” (CASTRO, 1992, p. 274). Na peça, não foi para o marido que Judite disse isso, mas para o tio Raul, seu cunhado. Afora a imprecisão, é possível que tenha havido por parte do biógrafo a preferência por uma frase com maior efeito, numa imitação reverente ao mestre, uma vez que, em se tratando de Nelson Rodrigues, o efeito desejado coloca-se acima da correspondência aos fatos. Um exemplo disso é o jornalismo literário contra os idiotas da objetividade. Contudo, como já afirmamos, a frase é dita por Judite para o cunhado e não para o marido.

¹² A comédia de costumes faz um estudo do comportamento do homem na sociedade, das diferenças de classe, dos meios e do caráter. A tragédia de costumes é uma inversão criativa dos termos.

E daí? Vocês estão zangados só porque eu disse que esta peça seria uma tragédia? Mas eu sou um deus e, se vocês quiserem, posso mudar isso. Se vocês quiserem, eu faço desta peça uma comédia, e *sem mudar uma linha!* Afinal, o que é que vocês querem? [...] Bem, eu sei o que vocês pensam nessas questões. Por isso, farei uma mistura, e esta peça será uma tragicomédia. (PLAUTO apud VASCONCELLOS, 2010, p. 254-255) [grifo nosso].

A fala de Mercúrio é enganosa e hábil, visto que faz o que quer parecendo fazer o que seu interlocutor preferiria. Plauto não poderia ter atribuído melhor patrono à mistura de tão consolidados gêneros, que um deus capaz de enganar o próprio Apolo. As célebres trocas vantajosas de Mercúrio são conhecidas dos amantes de mitologia, bem como o tom jocoso em que se inscrevem, desde Homero. Dentre as proezas de Mercúrio/Plauto, eis também o tragicômico e a tragicomédia. Neste ponto, embora o gênero tragicômico se inscreva oficialmente na história do teatro europeu, em diferentes épocas,¹³ a fusão de aspectos trágicos e cômicos está longe de ser uma invenção recente e é mais que comum ao drama moderno. Dentre os apontamentos que P. Pavis reúne sobre o gênero tragicômico,¹⁴ temos que sua estrutura constituinte é ambígua e dupla, revelando a incapacidade do homem de enfrentar um adversário à altura. Ora, Gilberto não pode ver claramente a rivalidade que existe entre ele e Raul. Apenas em um momento fica perto da descoberta, mas permanece sem resposta.

GILBERTO – Quero que me respondas: que interesse é esse? A mulher é minha ou tua? E por que odeias a quem traiu a mim e não a ti? (RODRIGUES, 1993, p. 812).

A inversão funciona como um instrumento para evitar o confronto. Mas a disputa não deixa de existir e determinar a peça. Assim, a motivação da personagem de tio Raul, oculta, firme e surpreendente, determinará boa parte do desfecho.

Há também, de modo ainda mais sutil, a conversibilidade entre trágico e cômico.¹⁵ Na maior parte das vezes, trata-se de uma decisão da direção e da interpretação; mas quando o texto dramático é talhado de modo a ressaltar as reentrâncias entre os efeitos da tensão e do relaxamento que normalmente os acompanham, cada palavra, cada pontuação e cada pausa

¹³ Além da comédia romana, em períodos como entre 1580-1670, na França e na Inglaterra, e de maneira contundente no movimento romântico alemão conhecido como *Sturm und Drang*.

¹⁴ PAVIS, 1996, p. 389.

¹⁵ Sobre a conversibilidade entre o trágico e o cômico no teatro contemporâneo, *Tio Vânia* ganhou uma nova versão de Daniel Veronese, traduzida para o português por Luiz Avelar e Ricardo Conti e dirigida por Marcelo Subiotto. A peça de Anton Tchekhov, que havia sido, por muitas décadas, encenada como um drama, finalmente despertou para a felicidade das potências cômicas, que ganharam vida nova na versão de Veronese. A crítica Bárbara Heliodora, em panfleto introdutório à estreia, em 2009, chamou a atenção para uma carta escrita pelo próprio Tchekhov, na qual o autor se dizia aborrecido pelo modo com que sua obra era comumente encenada. Ele não entendia que os diretores não a lessem nem a montassem como uma comédia.

constituem um de seus instrumentos, desde a leitura. Nesse sentido, vejamos com atenção a fala em que Gilberto recorre ao amor *ágape*, convidando ao riso:

GILBERTO – Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então, é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. (*agarra o irmão*) Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído! (RODRIGUES, 1993, p. 812).

A gozação acerca do ideal de amor universal resvala para a insustentabilidade da indiferenciação de *ágape*, em uma falácia mordaz que deturpa aquilo a que realmente o assunto se refere. “Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário!”. Ora, além dos amigos e dos inimigos, há também a mobília! Nada pode ser deixado, nada pode ser esquecido, tudo deve ser amado. Eis o estado de ânimo da personagem ao retornar da casa de saúde e o que diz a seus familiares, para que eles possam entender o que se passa.

A decepção de Gilberto vem de constatar “Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar”. É aqui que Nelson Rodrigues dá um salto: entre a reverência franciscana de respeitar tudo que for obra da criação divina e os problemas do desejo de posse exclusiva frustrado. A conclusão a que Gilberto chega não é muito lógica, mas ilustra bem o amálgama dos tipos de amor, bem como o estabelecimento de uma situação cênica em que o castigo que se cobra é neutralizado pelo perdão ofertado.

“Perdoem essa mulher que amou demais, mas, quem pouco perdoa, pouco ama.” (Lc 7, 47).¹⁶ As palavras de Jesus de Nazaré reverberam impactantes e estão no esteio da peça, enquanto somos herdeiros do Cristianismo, tal qual um lugar-comum sempre recorrente e legitimado. Embora do registro religioso secularizado, essas palavras se renovam quando Nelson Rodrigues as copiou para fazer o seu brinquedo, seguido de Chico Buarque em “Mil Perdões” e de tantos outros que se fartaram dessa fonte, onde o amor e o perdão, bem como *eros* e *ágape*, estão implicados um no outro. Mas, vamos por partes.

A ambiguidade da passagem bíblica apresenta o amor primeiramente como *causa* do perdão e, depois, como *efeito* deste, quando os gestos dela demonstram um grande amor, o que a faz merecer o perdão das faltas. “Apareceu então uma mulher da cidade, uma pecadora.

¹⁶ Tradução tal qual em *A condição humana* de Hannah Arendt, por Roberto Raposo, cf. referências. As demais passagens bíblicas são oriundas de *A Bíblia de Jerusalém*.

Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. E, ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, a cobri-los de beijos e a ungi-los com o perfume.” (Lc 7, 37-38). Veja-se também: “E voltando-se para a mulher, disse a Simeão, ‘Vês esta mulher? Entrei em tua casa e não me derramaste água nos pés; ela, ao contrário, regou-me os pés com lágrimas e enxugou-os com os cabelos. Não me deste um ósculo; ela, porém, desde que eu entrei, não parou de cobrir-me os pés de beijos. Não me derramaste óleo na cabeça; ela, ao invés, ungiu-me os pés com perfumes.” (Lc 7, 44-46). Daí a conclusão: “Por esta razão, eu te digo, seus numerosos pecados lhe estão perdoados, porque ela demonstrou muito amor.” (Lc 7, 47a). Agora, vejamos que em 40-43 (trecho anterior à conclusão) foi inserida uma parábola (do homem que perdoa dois devedores: o que deve muito e o que deve pouco)¹⁷, cuja lição é inversa: quanto maior o perdão, maior o amor a quem foi perdoado, donde a conclusão será: “Mas aquele a quem pouco foi perdoado mostra pouco amor.” (Lc 7, 47b). Entremeados o amor como causa do perdão e o perdão como causa do amor, vemos que perdoar e amar estão ligados e autoimplicados. A noção de amor, segundo tais passagens das Escrituras, se define no ato que faz merecer o perdão, e também, sobretudo, no ato de perdoar a quem muito deve.

Na peça, Gilberto universaliza a ausência de amor, e nela vê a razão pela qual as doenças passam a existir.

“Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então, é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível.” Porém não é de si mesmo que Gilberto fala agora. Ninguém de sua família ama Judite, pelo contrário, eles não a perdoam. E essa ausência será vista como causa de muitos males. “Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!”

Perguntaríamos sobre a conclusão de Gilberto, em relação à passagem supracitada: se ninguém sabe amar/perdoar (nem quem lhe deve, nem quem lhe cobre de beijos), realmente serviria de algo “trair sempre na esperança do amor impossível”? A traição entendida nesses termos é um jeito de manter a esperança no amor impossível, que não se encontra em parte alguma, em ninguém, embora possa “viver” em homens e mulheres como “amor.” Não é propriamente Gilberto quem cria a ambiguidade entre *eros* e *ágape*. Ela já existe nos cuidados

¹⁷ Jesus pergunta ao fariseu: “Qual dos dois o amará mais?”. Simeão responde: “Suponho que aquele a que mais perdoou”, ao que Jesus diz: “Julgaste bem.”

amorosos da mulher que agradam Jesus, em sua insígnia de pecadora e na disposição dele para perdoá-la. A fala de Gilberto converge para este antiquíssimo quadro dentro do qual “quem muito amou” e “pecadora” são adjetivos que acompanham o substantivo “mulher.” A parte graciosa está em considerar que, mesmo que hajam cometido ações reprováveis, os sujeitos ainda podem gerar benefício. Neste caso, a pecadora segue amando, ao lavar e enxugar os pés de Jesus com suas lágrimas e cabelos. Em Nelson Rodrigues é basicamente claro que a mulher só dispõe realmente de seu próprio corpo, sendo esta disponibilidade sempre ameaçada e negociada com os adventos do casamento e da prostituição. Sobre a prostituição como modo de gerar benefício, temos em Nelson:

O poeta falou na “mais antiga das profissões.” Não sei se será bem assim. Minha experiência de Manguê, de repórter e de dramaturgo insinua outra verdade, ou seja – a primeira prostituta não era mercenária. Fazia o que fazia por dom, por uma graça, quase por uma destinação poética. Talvez seja mais válido falar na mais antiga das vocações. (RODRIGUES, 1997, p. 139).

Nessa perspectiva, compare-se “a mais antiga das vocações” com “incesto” entre marido e mulher: “No fim de certo tempo, a relação erótica entre marido e mulher soa quase como um incesto. É um escândalo que um homem deseje a mãe de seus próprios filhos.” (RODRIGUES, 1997, p. 139).

O antagonismo que as sociedades misóginas enfatizaram entre Afrodite, enquanto arquétipo feminino da fruição do prazer erótico, e Hera, enquanto aquela que está no papel de acompanhar e controlar o marido Zeus, é amplamente explorado em todo o teatro de Nelson Rodrigues. Essa dualidade apresenta a noção de imiscibilidade entre o prazer sensual e a respeitabilidade moral, acentuando que o uso dos prazeres é problemático e não combina com o *status* social, presumidamente mais confortável. Na lógica do ou uma coisa ou outra, não raramente resta apenas uma fração do sujeito. Neste ponto, voltando a Gilberto, é como se a personagem entendesse a pertinência da traição para Judite/Afrodite, movendo-se nas antíteses: pureza/podridão, culpa/desculpa, traição/fidelidade, amor/perdão.

GILBERTO – A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela. (RODRIGUES, 1993, p. 812).

GILBERTO – É que Judite não é culpada de nada! E, se traiu, o culpado sou eu, o culpado de ser traído! Eu o canalha! (RODRIGUES, 1993, p. 812).

GILBERTO – Amar é ser fiel a quem nos trai. (RODRIGUES, 1993, p. 813).

Assumir a culpa, manter o casamento, defender *eros* da agressividade da família, eis a luta inglória de Gilberto. Chico Buarque, por sua vez, manteve-se no amor passional, que suporta maus-tratos, traições e mentiras mediante cada um dos mil perdões concedidos. Deu voz a Judite, uma voz que ela já tinha, mas que ficou mais encorpada com as novas inversões que o mestre da música popular brasileira lhe conferiu.

MIL PERDÕES

Chico Buarque

Te perdôo
 Por fazeres mil perguntas
 Que em vidas que andam juntas
 Ninguém faz

Te perdôo
 Por pedires perdão
 Por me amares demais

Te perdôo
 Te perdôo por ligares
 Pra todos os lugares
 De onde eu vim
 Te perdôo
 Por ergueres a mão
 Por bateres em mim

Te perdôo
 Quando anseio pelo instante de sair
 E rodar exuberante
 E me perder de ti
 Te perdôo
 Por queres me ver
 Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)

Te perdôo
 Por contares minhas horas
 Nas minhas demoras por aí
 Te perdôo
 Te perdôo porque choras
 Quando eu choro de rir
 Te perdôo
 Por te trair¹⁸

“Mil perdões,” na esteira de quanto mais perdão mais amor, mostra também algumas das mil inversões que os amantes podem fazer no jogo do tudo por amor ou para salvar um casamento. Do final para o começo, temos a resposta que Gilberto quis, mas não ouviu de Judite: “te perdoo por te trair.” A diferença entre o efeito trágico e o cômico para uma mesma

¹⁸ Música de 1983, encomendada para o filme de Braz Chediak de mesmo nome da peça, que saiu em disco solo do compositor, em 1984. Aqui optamos por conservar a grafia antiga, conforme Referências.

situação está em: “porque choras quando eu choro de rir.” A espera cronometrada, a mentira adequada, o desejo do ter sob o olhar *versus* o desejo de se libertar, dançar, fugir. A pancada, o inquirido, a caçada alarmante. O amares demais, o pedires perdão e as mil perguntas. Tudo, tudo que precisa ser perdoado. O bordão “Te perdoo” embala a canção apresentando as vidas que andam juntas como uma relação na qual “o que ninguém faz” é mais que eventualmente feito; está ligado à posse do corpo alheio e à exclusividade de seu uso, bem como à evidente fragilidade desse padrão de pertencimento recíproco, ao longo da vida dos casais. A Judite de Chico Buarque é de uma resistência heroica que não exclui em nada a ironia, perdando cada um dos atos que normalmente daria motivo para a vingança. Mas a ironia desaparece quando o desejo de pertencimento fala mais alto, tal qual na Judite de Nelson Rodrigues:

TIO RAUL (*na sua cólera incontida*) – Uma última pergunta: quero saber se você ainda gosta do homem que a chamou de marafona? Quero saber se ainda o ama.

JUDITE (*numa reação histérica*) – Amo! Amo! (RODRIGUES, 1993, p. 805).

Se trouxermos para a análise a Judite do Antigo Testamento e a compararmos com a Judite de Nelson Rodrigues, veremos brotar entre elas a linguagem que se quer enganosa, em circunstâncias tais em que a astúcia é requisitada para levar a cabo as intenções de ambas. Elas não podem falar a verdade, pois isso iria de encontro a seus planos. Entenda-se por seus planos: gozar com quem quiser e matar o inimigo que ameaça o seu povo.

O discurso de Judite usa habilmente a roupagem do equívoco. Na primeira entrevista a Holofernes, a bela hebreia que entrou no território do inimigo apresentando-se como quem irá mostrar o caminho para a vitória e prestar as informações mais seguras, conquista a admiração do general assírio. “Disse-lhe, então, Judite: ‘Acolhe favoravelmente as palavras de tua escrava e possa a tua serva falar em vossa presença. Nesta noite não falarei mentira alguma ao meu senhor’.” (Jt 11, 5). Mas nem a ação, nem o Senhor nomeados por Judite, nos versos seguintes, são os mesmos que Holofernes escuta. Ela mistura, usa o duplo sentido e suaviza a ambiguidade. Exaltando as qualidades do Deus (do outro povo), aproveita também para falar do (seu) Deus. Agrega tese verdadeira à falsidade e elogia a sagacidade do interlocutor, quando, sutilmente, o ridiculariza. “E Holofernes disse: ‘Deus fez bem em enviar-te na frente do povo. Em nossas mãos estará o poder, e entre aqueles que desprezam o meu senhor, o extermínio’.” (Jt 11, 22). Um dia Judite é convidada a participar de um banquete na tenda do grande general, a quem responde: “Quem sou eu para opor-me ao meu senhor? Tudo que for

agradável a seus olhos eu o farei, e isto será para mim motivo de alegria até o dia de minha morte.” (Jt 12, 14).

Agora vejamos, no tocante à fala que convenientemente se adapta às suas motivações necessariamente secretas, a seguinte situação, num trecho do segundo ato, em que Gilberto, curado, retorna a casa sem avisar. A Judite que encontra não é evidentemente a astuciosa viúva que derrota o inimigo que ameaça seu povo; é, sim, a que tem de sair para encontrar aquele que quer encontrar. Uma prioridade/pessoa/promessa que defenderá com a fala mais conveniente possível:

GILBERTO (*na sua paixão contida*) – Linda!

JUDITE (*vira-se, rápida, em pânico*) – Gilberto!

GILBERTO – Minha carícia!

JUDITE (*recuando*) – Não avisou por quê?

GILBERTO (*avançando*) – E o meu beijo?

(*agarra Judite.*)

JUDITE (*fugindo com o rosto*) – Cuidado com a minha pintura!

GILBERTO (*ainda contido*) – Como cheira bem!

JUDITE (*com surda impaciência*) – Vamos conversar.

GILBERTO – Primeiro o beijo.

JUDITE – Na face!

GILBERTO (*fora de si*) – Na boca, bem molhado, na boca, quero na boca, anda!

JUDITE – Mas eu tenho de sair!

GILBERTO (*sem cólera e apenas espantado*) – Sair? E eu? Estou aqui, de novo. Não compreendes que eu voltei? Que é a minha ressurreição? (*sôfrego*) Te lembras quando eu te pedia para pôr saliva na minha boca? (*no ouvido da mulher*) Eu quero beber na sua boca, vem!

JUDITE (*brusca*) – Espera um pouco!

GILBERTO – Esperar ainda?

JUDITE – Você não me avisou e eu assumi um compromisso. Paciência, meu filho!

GILBERTO – Mas Judite! Não percebes que não pode haver compromisso maior que a minha ressurreição? Ou tens medo de mim? Estou bom, tive alta, fiz malária, Judite!

JUDITE (*lenta e falsa*) – Infelizmente não posso faltar a esse compromisso!

GILBERTO – Com quem é esse compromisso?

JUDITE (*vacilando*) – Uma pessoa.

GILBERTO – É mais importante do que eu? Do que o nosso amor? Faz o seguinte: telefona, explica que eu cheguei, não custa!

JUDITE – Não é pessoa.

GILBERTO – Como?

JUDITE (*mais informativa*) – *É promessa.*

GILBERTO – Por mim?

JUDITE – Por ti.

GILBERTO (*num crescendo*) – Pela minha cura, pela minha volta?

JUDITE – Mas claro!

GILBERTO (*num transporte*) – Sentias tanto minha falta. Oh, querida! (*apertando a esposa nos braços*) Perdoa a minha insistência! E não penses que eu estou zangado, irritado. Eu não me irritarei nunca mais, eu te juro! Agora me dá o beijo e vai, sim, vai! Beija!

JUDITE – Depois e, aliás, já estou em cima da hora, atrasadíssima. Até logo, até logo!

GILBERTO – Eu te espero!

(*Judite está um pouco afastada, em direção à porta.*)

GILBERTO – Vou te beijar todinha, da cabeça aos pés!

JUDITE (*com falsa voluptuosidade*) – Não me provoca!

(*Afasta-se. O marido chama-a, pela última vez.*)

GILBERTO – E olha!

JUDITE (*da porta*) – Fala!

GILBERTO (*com humildade*) – Deus te abençoe!

JUDITE (*frívola*) – Amém!

(*Sai.*) (RODRIGUES, 1993, p. 807-808).

Já no dia em que foi internado, Gilberto se recusou a beijar Judite.

TIO RAUL – Eu chamo o médico aqui, ele vem aqui.

GILBERTO – Não espero nem mais um minuto, vamos!

JUDITE (*sofrida*) – Um momento, Raul: eu quero beijar meu marido.

GILBERTO (*recua, numa crise violenta, num berro*) – Não! Teu beijo ainda tem a saliva do teu amante! (RODRIGUES, 1993, p. 806).

No dia em que retorna, apresenta-se como quem se coloca no lugar do próprio Cristo. Para salvar o amor em sua vida, Gilberto tem o *insight* de *ágape*, um meio de salvar *eros*.

GILBERTO – [...] A cara é o de menos! *Outra alma* e te juro: eu sou outro, profundamente outro. (*com angústia*) E sabe por que enlouquecemos? Porque não amamos! (RODRIGUES, 1993, p. 808).

GILBERTO – Pode falar da minha doença à vontade que eu até acho graça. Bem, a malária deu certo, sim. E, aliás, não foi só a malária: sobretudo a vontade de viver para amar. (RODRIGUES, 1993, p. 809).

Tal via entra em choque com a família, *phília*, e muito mais gravemente, entra em choque com o *eros* vivido por tio Raul, pois deseja secretamente a cunhada, que o teria desprezado. A conexão de Gilberto com *ágape* o enreda na comicidade, de feições ridículas, mas também sarcásticas, levando-o tragicamente à incompreensão e à loucura.

Inicialmente, para Gilberto, *ágape* é a devoção amorosa que merece perdão. Mas para Raul, *eros* é um perigo que precisa ser combatido com violência, por isso ameaça a sobrinha, que chega mais tarde em casa e mata a cunhada que traiu o irmão. Trata-se aqui do *eros* insuportável, punição automática, transgressão que leva ao crime e à violência máxima. Na fábula, a malograda saída de Glorinha será *eros* profissionalizante, a prostituição, como refúgio disponível à hostilidade da família. Diferentemente, a porta de saída que Gilberto e tia Odete encontram é a loucura branda, mansa, que podemos observar em outras personagens do teatro rodriguiano, vítimas de traumas que não conseguem digerir ou de uma velhice desconfortável.¹⁹ A loucura mansa se opõe à fúria assassina de tio Raul, dissimulada em correção e disciplina.

Se a face luminosa do amor é também perdão, como personagem de Nelson Rodrigues, Gilberto tem de atravessar o calvário de suas paixões sem a mínima compaixão ou compreensão de quem ama. Sem o perdão de Judite é novamente internado. Com o ódio de tio Raul, torna-se viúvo. Justo ele que havia “ressuscitado” para uma vida nova e plena de amor! Nisso aparece – saindo da sombra – a que, em silêncio, tanto perdoou, rasgando esse silêncio com uma palavra nova:

[...] *Tia Odete, que vinha passando, estaca. Caminha lentamente para o marido morto. Senta-se no degrau. Pousa a cabeça de Raul em seu regaço.*

TIA ODETE – Meu amor! (RODRIGUES, 1993, p. 825).

1.5 A compaixão de Arandir

Se, no meio do jogo, entrasse um pacifista, ou um santo, de cabeça raspada, dizendo: “Parem! Parem tudo isso, vamos praticar a paz, vamos amar uns aos outros!”, todos o tomariam por louco, pois sua ação não faria o menor sentido, ele só atralhariá tudo, nunca seria ouvido.

LAMA SAMTEN

¹⁹ As personagens prostradas para as quais a fala é mínima são tia Odete, que diz apenas “hora da homeopatia”, com exceção da última cena, a mãe de Ritinha, depois de ser presa injustamente, e a mãe de Olegário, que também se recusa a comer. Certa vez, queixou-se o autor: “Ninguém entendeu essa imobilidade.” (RODRIGUES, [1949] 2000, p. 6).

Em *O Beijo no Asfalto*, Arandir, a personagem central, tem o *insight* de *ágape*. Ao beijar um homem que morria atropelado, a compreensão indescritível do amor universal lhe é revelada.

Nelson Rodrigues escreveu *O Beijo no asfalto* (1961), inspirado em um caso de atropelamento real. A peça veio a ser o seu maior sucesso da década. Era a notícia que versava sobre o atropelamento de um rapaz, na Praça da Bandeira. Na ficção, além do atropelamento, no mesmo lugar, o autor fez com que um homem bejasse o atropelado. Esse beijo será a ruína de quem beijou – a personagem Arandir –, que acabará, ele mesmo, beijado pela morte, ao findar a peça.

Dentre outras coisas de não somenos importância, Nelson Rodrigues mostra, através de Arandir, a delicadeza e mesmo a fragilidade do ser humano. Em primeiro lugar, porque de fato morre, mas também porque morre algo fundamental, a confiança. O jornalista Amado Ribeiro e o delegado Cunha perseguem Arandir com inquéritos truculentos e calúnias sensacionalistas, que provam o quanto são perigosos. Contudo, o minar da confiança se alastra na própria família de Arandir, que vai sendo influenciada pelas notícias, cada vez piores.

Em relação ao que foi publicado no jornal, Selminha e Dália não acreditam na inocência de Arandir. Mais precisamente, entre “O beijo no asfalto” e “O beijo no asfalto foi crime”: nem Selminha, a esposa, que no interrogatório policial havia declarado com toda certeza: “Meu marido é homem,” nem Dália, a cunhada, que vai ao seu encontro e promete não julgá-lo, mantêm a confiança em Arandir. Por pouco, ele mesmo consegue manter a sua convicção sobre o que realmente aconteceu. A confiança na verdade do seu gesto resiste nele mesmo quando a mulher Selminha, a cunhada Dália e o sogro Aprígio não acreditam mais. Por uma série de motivos, a intenção dos vilões não é vista pela família, nem mesmo por vizinhos ou colegas de trabalho que, numa esfera mais exterior à família, passam a confirmar a notícia maliciosa.

Além de Arandir, a compreensão da morte enquanto finitude da vida que a todos iguala não pode ser entendida por mais ninguém. Contudo, se a revelação da preciosidade da vida de todos os seres, inclusive de um estranho que foi atropelado, se apresenta para Arandir, isto não acontece diretamente como um fruto da consciência de finitude na morte, mas como um transporte, isto é, como uma experiência de êxtase místico que o atropelamento

possibilitou e que fez chegar àquela. Os estudiosos da religião descrevem algumas das principais características do êxtase místico: 1- o místico sente uma unidade com todas as coisas. Há apenas uma consciência – ou Deus – que permeia tudo. 2- Embora o místico já venha se preparando há muito tempo para o seu encontro com Deus, ou com o espírito universal, sente-se passivo quando isso acontece. É como se ele fosse tomado por uma força externa. 3- Essa condição se caracteriza pela intemporalidade. O místico se sente arrancado para fora da existência normal de quatro dimensões. 4- O êxtase, em si, é transitório e em geral não dura mais que uns minutos. 5- Ele possibilita um novo *insight*, que permanece com o místico depois da experiência. 6- Essa compreensão é inexprimível, não pode ser comunicada a outros. 7- Como a experiência é paradoxal em si mesma, o místico lança mão de paradoxos para tentar descrever o estado que experimentou. “Assim, o ser encontrado pode ser definido como ‘abundância e vazio’, ‘escuridão ofuscante’, ou algo parecido.” (GAADER, 2005, p. 39). Todas as coisas fazem sentido. Oferece-se, nesta revelação, um grande presente, que não raro acompanha um sentimento de gratidão, leveza, alegria e confiança que se sustenta por si mesma. Contudo, a experiência de Arandir é particular e de difícil alcance, principalmente a quem não está interessado no que ele fez e sim em vantagens particulares alheias ao que possa ter ocorrido. Desse modo, as perguntas já contêm as respostas, pois não se admite que exista qualquer coisa diferente do que Amado Ribeiro e Cunha estão dispostos a ver e mostrar, através das notícias impressas, lidas por todos.

AMADO (*furioso*) – Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o loteação passasse por cima de nós. (*Amado começa a rir com ferocidade*) Um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você beijaria um de nós, rapaz?

ARANDIR – Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer!

(RODRIGUES, 1993, p. 953).

SELMINHA (*chorando*) – Não foi assim que você me contou. Discuti com meu pai. Jurei que você não me escondia nada!

ARANDIR – Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo, Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo.

SELMINHA (*debatendo-se*) – Não!

(*Selminha desprende-se com violência. Instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse.*)

(RODRIGUES, 1993, p. 970-971).

ARANDIR (*repetindo para si mesmo*) – [...] Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. (*Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz*) Eu não beijaria na boca de um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beije porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria?

(RODRIGUES, 1993, p. 986).

Semelhante ao que diz na passagem do segundo inquérito policial, Arandir explica o motivo do beijo com a existência de alguém em uma situação de morte, ou seja: deixando de existir: “Era alguém! [...] Alguém que estava morrendo.” O verbo ser na terceira pessoa, no pretérito imperfeito do indicativo (era), e a palavra na conhecida *performance* de casaco ao abarcar um anônimo, indicando apenas a existência de um que não é algum, isto é, que possui a densidade de um sujeito, de pessoa, uma unidade de gente (alguém). O segundo “alguém” já dispõe de mais uma suave predicação que o colore de alguma determinação: “que estava morrendo” – justamente a determinação de deixar de ser alguém anônimo para se tornar alguém que já não é mais. No preciso movimento entre ser um desconhecido para ser um que ninguém mais vai conhecer. O desfalecimento do ser, que pede um beijo antes da morte, e o despertar de uma visão que reconhece com compaixão a semelhança de base entre todos que nascem e morrem acontecem num mesmo instante. Arandir mantém a conexão com a natureza que está além da vida e da morte: o amor *ágape* o envolve e ilumina sua vida, efetivamente, muito além de que um valor moral. Pedir um beijo antes de morrer não seria um modo de deixar evidente o desamparo e a necessidade de ligação e de afeto entre os humanos? Beijar aquele que pede um beijo na hora da morte não seria *ágape*?

DÁLIA – Conheço, papai. E Arandir, olha. Se fez isso. Papai, escuta. Fez isso porque. Teve pena! Foi a caridade. Arandir tem um coração, papai!
(RODRIGUES, 1993, p. 979).

O beijo no asfalto não seria também um lembrete da nossa igualdade? Igualdade enquanto chave para um amor que ultrapassa desejo e conveniência?

ARANDIR (*incoerente*) – Escuta. Vi o rapaz morrer, sim. *Da minha idade, mais ou menos*. Selminha, ele estava em cima do meio-fio. Esperando que o sinal abrisse. (*repete*) Em cima do meio-fio. De repente, não sei como foi: ele perdeu o equilíbrio. Caiu para frente e... Vinha um lotação a toda velocidade. Bateu no rapaz, atirou numa distância como daqui ali.
(RODRIGUES, 1993, p. 957).

“Da minha idade mais ou menos.” Insiste na semelhança que há entre um e outro, entre o rapaz que estava morrendo e o rapaz que Arandir é. Quando acessa a verdade da igualdade, Arandir começa a operar com base nessa revelação. Ele não gira sobre si mesmo como os sufis, não revira os olhos como os possessos do espiritismo, nem permanece estável em posição de lótus; o êxtase místico de Arandir vem com um beijo. Não é o beijo lascivo de Gilberto e Judite de *Perdoa-me por me traíres*, nem o beijo ritualístico, na mão do pai em

bênção, capaz de redirecionar a cena em *Álbum de família*, nem qualquer outro desses beijos tão importantes no *corpus* rodriguiano. O beijo de Arandir é o beijo pedido por alguém que *sabe* que vai morrer. Arandir, ao atender ao último desejo de um estranho, na iminência de morte, acessa a significação radical da vida, essencialmente inefável, que, a partir daí, se estabeleceria em novas bases. Mas a força oponente que domina a peça até o desfecho final eclipsa o êxtase místico de Arandir, deixando em primeiro plano menos que seu rastro, na exibição da dificuldade de comunicar o que realmente aconteceu, pois, repetidamente, ninguém acredita nele. A mídia se refere ao caso do atropelamento como um crime passionnal em que Arandir teria matado o atropelado, que seria seu amante. A tentativa dele de explicar o que fez é inútil, pois a notícia já fez muitos estragos encadeados. O poder midiático faz com que todos tendam a desconfiar dele, enquanto nosso malogrado herói fala do seu maior momento de bondade, do qual não pode se arrepender, nem logra a ninguém convencer.

ARANDIR (*numa alucinação*) – Dália, faz o seguinte. Olha o seguinte: diz a Selminha. (*violento*) Diz que, em toda a minha vida, *a única coisa que se salva é o beijo no asfalto*. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez na vida! Por um momento, eu me senti bom! (*furioso*) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (RODRIGUES, 1993, p. 986).

Um dos grandes méritos de Nelson Rodrigues é a arte no corte e costura do texto dramático, conforme “Costuras de um vestido,” texto assinado por Edécio Mostaço, republicado no programa do espetáculo *Vestido de noiva*, apresentado no Teatro Anchieta de São Paulo, em 1987. O texto começa assim: *Uma mulher é atropelada. Crime? Suicídio? Acaso?* (RODRIGUES, 1993, p. 203). A quantidade de elementos paralelos, a simetria e uma certa caracterização do drama expressionista servem também à obra de 1961.

Não há dúvida de que no quesito corte e costura, *O beijo no asfalto* é uma de suas mais primorosas obras. Do ponto de vista da construção literária, em uma mesma e invariavelmente rígida economia de palavras, os diferentes assuntos, acompanhados das cargas emocionais que podem suscitar, e suscitam, estão apinhados a distâncias precisas, *paralelas*, postos em camadas sobrepostas e interpenetradas. O sentido desliza de uma camada para a outra, de modo que tudo que se procure é exposto na mistura de sua evolução. Por exemplo, considerando-se o primeiro ato: o suposto ciúme do pai pela filha, que nunca diz o nome do genro, e a maledicência da polícia, ao insistir na veracidade de uma relação

anterior entre Arandir e o atropelado, estão na linha de frente, seguidos pela partida anunciada de Dália, seu interesse crescente por Arandir e a já quase esquecida preocupação de Aprígio com a cena presenciada que narrou para Selminha. Na evolução da peça, os fios se tornam cada vez mais tensos, em um crescente que explode ao final. Novos acontecimentos aprofundam, no segundo ato, a força das ameaças já esboçadas: uma notícia no jornal envolvendo Arandir, “O beijo no Asfalto”, abala toda a família, cada vez mais acuada. Os laços dessa família sofrem desgastes e deslocamentos progressivos, com o fatal desentendimento entre marido e mulher. Como se não bastasse, duas pessoas dizem reconhecer o morto: D. Matilde, a vizinha, e D. Judith, a colega de trabalho. Elas sustentam uma relação preexistente entre os que se beijaram no asfalto, talvez induzidas pela notícia jornalística associada a lembranças fisionômicas vagas nas quais, alguém, no mínimo parecido com o morto, esteve à sua procura. Talvez não. O terceiro ato que, como todos sabemos, termina em uma revelação surpreendente, intensifica ainda mais o repuxado fio a fio, com o acréscimo vertiginoso de componentes como detalhes cada vez mais comprometedores, tais como “na boca”, a coação policial para sequestrar e desnudar Selminha, a retirada da viúva – coagida a mentir – do enterro do próprio marido, e a investida circunstancial de Dália.

Dália e Aprígio organizam-se em torno do casal Selminha e Arandir, ambos tendendo a Arandir, em seus desejos secretos. A felicidade conjugal de Selminha e Arandir pressupõe um contexto infeliz para Aprígio e Dália, pois, para eles, aquela felicidade toda é opressora e esconde seus desejos interditos. Estes podem ser mais ou menos entendidos quando Dália diz a Arandir que vai embora porque “você não precisa de mim,” ou quando Aprígio não fala o nome de Arandir, embora, ao contrário do que acontece com Dália, algo desvie, até o final, a motivação de Aprígio.

Aprígio não se conforma com a naturalidade com que Arandir beija um rapaz na boca. O sogro empenhou-se a vida inteira em seguir o modelo de amor homem e mulher, que não era sua verdadeira orientação sexual. Quando Aprígio vê que Arandir não se constrange em fazer o que sente que deve, isso faz fermentar uma emoção brutal. Mas Aprígio só reconhece no ato de Arandir a homossexualidade que ele próprio esconde em si mesmo.

APRÍGIO – O meu ódio é amor. (RODRIGUES, 1993, p. 989).

Mesmo depois de verificar que as verdadeiras intenções de Amado Ribeiro não eram senão ganhar muito dinheiro com a venda multiplicada de jornais, o esclarecimento do engodo não foi o bastante para que uma emoção atroz tomasse conta dele. Sente-se duplamente traído: primeiro, por Arandir, a quem ama secretamente, e, em segundo lugar, pela liberdade de manifestar afeto por alguém do mesmo sexo, coisa que Aprígio combateu em si mesmo durante toda a sua vida e razão pela qual se sente tremendamente enganado e derrotado. Ao final da peça, o xeque-mate de Aprígio tem a precisa dimensão do seu desespero.²⁰

SELMINHA – Não senhor! O senhor já me ofendeu e tem de me escutar. E só uma pergunta. Eu preciso saber. Está ouvindo? Preciso saber se meu pai é capaz de gostar. (*suplicante*) Neste momento, o senhor gosta de alguém? Ama alguém, papai?

APRÍGIO – Quer mesmo saber?

SELMINHA – Quero!

APRÍGIO (*com um olhar perdido*) – Querida, nesse momento eu... (*esboça uma carícia na cabeça da filha*) eu amo alguém. (RODRIGUES, 1993, p. 966).

No enredo, a pista falsa do ciúme de Aprígio por Selminha é fundamental. Ela faz a recepção direcionar-se para um caso de incesto. Mas não é esse o segredo em *O beijo no asfalto*. Por outro lado, a repressão social ao homossexualismo a que Aprígio é tão sensível, embora seja um dos vetores imprescindíveis da ação dramática, não é seu estrato mais profundo. Este nos parece ser o mascaramento da morte pelos homens, que não a podem ver diretamente.

Mesmo a componente moralista que Sábato Magaldi apontou em *O beijo no asfalto* não se sustenta sem uma reflexão sobre a morte. Trata-se da explicação do castigo divino que se abate sobre Arandir. A personagem beija um desconhecido atropelado à sua frente e, deste acontecimento que vira notícia de jornal, vê toda a sua vida dismantelar-se diante de seus olhos. Mas a compaixão de Arandir mostra suas raízes na culpa, no pecado, quando Selminha confessa que, nas circunstâncias do acidente, o marido se dirigia ao banco para empenhar uma joia, no intuito de adquirir o dinheiro para que ela fizesse um aborto. Ele queria prolongar a lua de mel, o que seria interrompido com a vinda de um filho.

²⁰ O roteiro do filme estadunidense *Beleza Americana* (1999), escrito por Alan Ball e baseado em uma peça teatral, apresenta um desfecho muito semelhante ao de *O beijo no asfalto*. O fuzileiro naval aposentado, Frank Fitt, se parece com Aprígio nos quesitos ação e motivação. O altíssimo grau de repressão de ambos consigo mesmos os leva a matar aqueles que mais desejam.

Nesse sentido, as personagens recorrem ao sentido de amor, em um jogo fechado de consciência pecadora, no qual persiste o modelo do moralismo cristão. Selminha, ameaçada pela polícia, argumenta que seu marido é muito homem, pois as acusações feitas contra Arandir vão nessa direção. Entretanto, sua declaração revela um Arandir que é menos homem do que o ideal de “homem temente a Deus”. Ou seja, um homem que, por um lado, não se deixa consumir pela luxúria, e, por outro, um homem que aceita o filho que está a caminho. Em todo caso, um homem que se percebe em seu egoísmo fundamental.

A joia empenhada na caixa e a aliança que caiu no ralo do banheiro funcionam duplamente na correnteza dos diálogos: em menor escala, como pistas falsas e, mais fortemente, como símbolos da deterioração dos valores. Aqui se equivoca quem pensa que se trata apenas do direito à vida dos que ainda não nasceram. Nelson Rodrigues denuncia com abundância o problema social dos abortos mal assistidos, inclusive nas peças em que nos concentramos.²¹

Todavia, a dinâmica entre a crueldade humana que invade a grande área da peça, em oposição ao amor universal que parece ser por ela esmigalhado, pode também ser lida na ordem do sacrifício. Assistimos, ao longo da peça, à voracidade da ganância em vender jornais, encurralando cada vez mais Arandir, incompreendido, aflito e puro, tão puro como uma vítima sacrificial.

(Luz sobre o distrito policial. Arandir acaba de ser interrogado. Uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro. Arandir ergue-se no momento em que aparecem, na sala do comissário, o Cunha e o Amado Ribeiro.) (RODRIGUES, 1993, p. 950).

Há um hiato entre o gesto de caridade de Arandir e a impetuosidade com que todo o mundo se volta contra o herói. Na perspectiva do sacrifício, a vítima precisa ser inocente, tal qual nos primórdios, quando o sangue derramado libera o convívio com uma violência ainda maior que a violência do sacrifício propriamente dito.

²¹ Em *O beijo no asfalto*, além da declaração de Selminha, o aborto é mencionado logo no início, no contexto de uma notícia anterior, redigida por Amado Ribeiro e motivo de rancor, na qual uma mulher teria abortado depois de receber um pontapé de Cunha. Amado Batista também se refere ao grave estado de saúde da faxineira, que teria feito um aborto mal resolvido usando talo de mamona. Em *Perdoa-me por me traíres* o tema é encenado por Nair, em uma clínica precária, resultando em sua morte. Em *Álbum de família*, por sua vez, temos a omissão de socorro efetivo à jovem parturiente: todos falam muito, mas muito pouco fazem para salvá-los, mãe e filho, da morte.

Segundo a tese em *A violência e o sagrado*, “é a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma do sagrado” (GIRARD, 1990, p. 46). Assim, o sacrifício é um meio de praticar uma violência menor contra uma vítima, para canalizar a violência maior que ameaça a todos. “A função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos.” (GIRARD, 1990, p. 26). Ora, ainda hoje o sacrifício está presente na missa católica. O cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo é o próprio Jesus crucificado, em cada uma das sessões. Contudo, de modo bastante simbólico e distante, como uma memória a ser lembrada, mimetizada com o uso da transubstanciação e secularizada com os mistérios da salvação. E por razões como esta, embora o Antigo Testamento e estudos antropológicos sejam fartos em exemplos de sacrifícios religiosos, parece que se trata de algo superado. Entretanto, o autor, que associa vitalmente sagrado e violência, acredita que “a tendência para apagar o sagrado, para eliminá-lo completamente, prepara o retorno sub-reptício do sagrado sob uma forma não transcendente, mas imanente, sob a forma de violência e do saber da violência.” (GIRARD, 1990, p. 403).

A substituição sacrificial pressupõe também um certo desconhecimento. “Enquanto permanece vivo, o sacrifício não pode tornar explícito o deslocamento no qual se baseia. Mas ele também não pode esquecer completamente nem o objeto inicial, nem o deslizamento realizado desde o objeto para a vítima realmente imolada.” (GIRARD, 1990, p. 16). Nesse ponto, Selminha permanece grávida, mas Arandir é alvejado. De que violência maior estamos falando? Um exemplo: a violência que Aprígio sofre calado diante do não-lugar ou do lugar marginalizado da homossexualidade no mundo em que se vê. Esta é sua própria morte. Ele, que se sacrificou por toda a sua vida.

A sexualidade está entre as ações humanas que podem promover violências, por meio da repressão, da posse, dos ciúmes e pelas ligações muito próximas que o sexo tem com a vida e com a morte. Nessa lógica, “o sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanto mais certeza, quanto mais o homem considera-se capaz de dominá-lo” (GIRARD, 1990, p. 45-46). Fenômenos físicos tais como tempestades, incêndios, florestas, guerras, doenças, epidemias podem aniquilar a população, mas também, e principalmente, a violência dos homens entre si. “Somos nós mesmos, na verdade, que esse saber ameaça, somos nós que fugimos, e é dele que fugimos, e não de um desejo do parricídio e do incesto.” (GIRARD, 1990, p. 391).

Arandir, enquanto uma vítima sacrificial, é também um inocente do qual, aos poucos, todos se afastam, repelindo-o e agredindo-o até o momento final.

AMADO (*fazendo uma insinuação evidente de miserável*) – Vem cá. Escuta aqui. Sabe que. Sinceramente. Se eu fosse você. Um pai. Se tivesse uma filha e minha filha se casasse com um cara assim como o... Entende? Palavra de honra! Dava um tiro na cara!

APRÍGIO – Você quer vender mais jornal?

AMADO (*com a sua severidade de bêbado*) – Fora de brincadeira. Não é piada. Sério. E olha. A absolvição seria a maior barbada. Nenhum juiz te condenaria, nenhum! [...]

[...]

(*Amado tem um súbito rompante triunfal.*)

AMADO (*num berro*) – Mas parei a cidade! Só se fala do “Beijo no asfalto”! Eles têm que respeitar! Têm que respeitar! Eu não dou bola! Não dou pelota!

(RODRIGUES, 1993, p. 982-983).

Certos aspectos da tragédia podem ser esclarecidos pela noção de crise sacrificial como uma lógica em declínio de raízes profundas na religião e no teatro. “É a dimensão religiosa que [...] fornece sua linguagem à tragédia; o criminoso considera-se menos um justiceiro que um sacrificador.” (GIRARD, 1990. p. 60-61). As palavras de Amado Ribeiro indicam que Arandir será sacrificado como um cordeirinho do Antigo Testamento. A lógica do sacrifício, contudo, tem uma racionalidade muito própria e obrigatoriamente anterior ao Estado de direito. A partir deste, podemos realmente falar em crueldade humana, nociva ao convívio em sociedade, ou na ausência de amor que não é indiferente, tendo em conta o pacto social e a equanimidade da lei.

Entretanto, além da reincidência do sacrifício que Girard nos ajuda a ver, há outra abordagem que cabe ao assunto tratado: o mascaramento da morte como modo de esquecer o amor universal. A morte vista exatamente como é pode catalisar a sabedoria humana para a vida e para o sentido mais amplo do amor. O conhecimento da finitude de todas as vidas constitui um caminho para o desabrochar da compreensão mais profunda e realmente significativa do tempo humano, das obras e das relações, mas, principalmente, das solidões, e faz da morte uma oportunidade de reflexão inigualável. Sem dúvida, um modo reflexivo de entender o que realmente é o amor universal. Todavia, nessa tragédia carioca, a morte foi mais uma vez escondida. O espetáculo do sensacionalismo jornalístico lhe deu uma roupagem enganosa, desviou seu sentido. Era preciso que sua nudez fosse novamente velada pela fama, pelo dinheiro, pela glória; assim, outras coisas foram ditas e feitas, ao passo que o acontecido a Arandir permaneceu incomunicável, inútil e espantosamente enigmático como um Cristo crucificado.

O grande enigma de Cristo trazido pelo beijo no asfalto também se apresenta no pesadelo que Ivan Karamazov só tem coragem de contar ao irmão. Nele, Jesus volta a Terra em plena inquisição espanhola (1680) e é preso por fazer milagres. O discurso do Grande Inquisidor considera que aquele homem seja mesmo Jesus, mas o trata como um inimigo da Igreja: “Talvez você seja ele, mas a igreja não precisa de você.” (DOSTOIÉVSKI, 1999, p. 40). Dentre outras coisas, o cardeal, ricamente ornado e especializado em condenar pessoas à fogueira, defende que nada atormenta mais que a liberdade de consciência. Seu argumento é que os homens odeiam a liberdade, mas adoram o pão. Que talvez tenha sido pelo pão que eles o seguiram, porém os mesmos que admiram os milagres também acenderão a fogueira em que será queimado. A liberdade pela qual Jesus sofreu nunca interessou aos homens. Eles a trocam por obediência. Neste ponto, a Igreja corrige o trabalho de Jesus! Ensina que o livre-arbítrio não é necessário, nem o amor, mas sim o mistério. A Igreja aceitou aquilo que Jesus recusou quando passou quarenta dias no deserto, segundo (Lc 4, 1-2). Em suma, o inquisidor o expulsa da própria Igreja como um subversivo que ameaça os planos desta e o condena à fogueira. Jesus permanece em silêncio ao longo do processo.

Do dizer de Hélio Pellegrino, *O beijo no asfalto* é, sobretudo, uma inquirição sobre o problema da morte: de *Ágape* a *Thánatos*, o beijo muda tudo, o amor muda tudo.

Assim vemos *ágape*, na ação dramática rodriguiana, correndo por meio de desvios e compensações eróticas que só se completam e se deixam conhecer no desfecho final, embora lá no início estivesse o fio perdido, cheio de sementes, o que realmente impressiona.

APRÍGIO (*realmente confuso*) – Não tem cabimento e olha: deixa eu contar. Perdi o fio. Ah! Teu marido correu na frente de todo mundo. Chegou antes dos outros. (*com tristeza atônita*) Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou para burro.

SELMINHA – Mas o que foi que ele fez?

APRÍGIO (*contido na sua cólera*) – Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo, o rapaz.

SELMINHA (*maravilhada*) – O senhor viu?

APRÍGIO (*sem ouvi-la e com mais vivacidade do que gostaria*) – Você não acha. Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. *Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona, é o beijo.*

SELMINHA (*com angústia*) – Mas eu até acho bonito. (RODRIGUES, 1993, p. 942).

1.6 A piada em *ágape* maior: o amor universal e o riso louco do deslocamento

A piada em *ágape* maior consiste e se apoia no não-lugar do amor abrangente. Amar a terra a ponto de lambê-la, do mesmo modo que faz Nonô, amar até mesmo um armário, como chega a dizer Gilberto, ou amar um atropelado que vai morrer, como o fez Arandir, pode ser algo engraçado, despropositado, louco e precisamente fora de lugar. Em todo caso, amar a todas as coisas é algo perigoso que assegura um alto potencial de exclusão da vida em sociedade, em que a loucura é a consequência mais comum.

A loucura não é apenas uma variação das pressões que o indivíduo sofre no convívio social. Ela é, sobretudo, um meio de segregação e de apropriação dos direitos do louco. Gilberto não é compreendido, Arandir não é compreendido, Nonô nem sequer fala mais. Sua principal forma de expressão é gritar. Um grito que nem parece humano. Sua humanidade não interessa ao modo civilizatório, com roupas, com linguagem articulada. Nonô se manifesta como quem personifica o instinto sexual, o animal que fica do lado de fora da casa, enquanto Gilberto e Arandir também são segregados, indo respectivamente internar-se e refugiar-se em um hotel. Eles são vítimas da crueldade dos seres com quem se relacionam, mas são, sobretudo, vítimas de si mesmos. Isso os torna semelhantes aos mártires, na perspectiva daqueles cujo ideal de elevação inclui a renúncia e o sacrifício extremo, como os que buscam uma estabilidade que falta aos seus seres corruptíveis. Segundo Hélio Pellegrino, “os sofrimentos e exercícios ascéticos dos santos não revelam, como pode supor algum psicólogo ingênuo, nenhum vestígio de masoquismo neurótico. Tais sofrimentos falam da consciência que os santos possuem de sua miserabilidade ontológica, da necessidade de assumi-la e, pelo sofrimento purificador, transcendê-la.” (ROGRIGUES, 1993, p. 155).

Nas obras analisadas, as eclosões de *ágape* mostram não apenas a primazia de *eros*, mas também o sofrimento do desejo de posse e de manutenção da posse que acomete as personagens e desencadeia os elementos trágicos de cada peça.

2 PHILÍA, A TEIA ESGARÇADA

Nelson Rodrigues era casado, Nelson Rodrigues vivia em outra casa, Nelson Rodrigues não assumia aquela paixão, donde Nelson Rodrigues não amava a minha mãe e, por tabela, não me amava. Essa lógica formal encontro ainda hoje.

SONIA RODRIGUES

2.1 Uma teia colada à *Ética* de Aristóteles

Nos dramas rodriguianos é notável que os laços familiares constituem uma teia dramática de sustentação. Nascimentos, mortes, sacrifícios e renascimentos acontecem em seus fios e nós, que, embora resistentes, não são inquebráveis. Sua aparência é constante, mas não repousante. Sua qualidade é protetora, mas tantas vezes aprisionadora e asfixiante. Trata-se, em grande parte, do tecido de que as personagens são feitas. E desfeitas.

Desde 1941, com a peça de estreia *A mulher sem pecado*, os papéis de marido e de mulher já acenavam para o que viria a ser uma recorrente apresentação problematizada da família brasileira no palco. A bem lembrada *Vestido de noiva* (1943) enfoca a disputa de duas mulheres por um mesmo noivo, na circunstância de uma consciência acidentada e em coma, enfatizando a repetição do rito do casamento sob um aspecto trágico. O monólogo *Valsa N. 6* (1951) não tem maiores representações da amizade ou dos laços familiares. Já a divertida *Viúva, porém honesta* (1957) mostra uma família composta de pai e filha viúvos que contratam uma série de especialistas para, aos trancos e barrancos, providenciarem tudo o que for preciso a fim de que a filha do dono do jornal supere a viuvez. *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) também possui um pai zeloso de sua filha, contrastando com a família desestruturada do mocinho, filho do dono da empresa em que ela trabalha. *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Doroteia* (1949) e *Senhora dos Afogados* (1947) mostram famílias acentuadamente fechadas em si mesmas, estabelecidas pela força da tradição ou por condições infortunadas e permeadas pelas paixões do amor, do ódio e do medo. Em *A falecida* (1953), a relação entre marido, mulher e amante é predominante. Em *Perdoa-me por me traíres* (1957), além do casal, há novamente a indicação de um triângulo que se repete, no tempo do enunciado e no tempo da enunciação. Em *Os sete gatinhos* (1958), temos a família patriarcal em condição de miséria, e nela surge um inusitado triângulo. Na peça *Boca de ouro* (1956), a ausência de família não deixa de indicar sua importância, nas inferências à mãe, ao

nascimento e à ex-mulher. Em *O beijo no asfalto* (1960), observam-se novamente famílias e triângulos alternados. E em *Bonitinha, mas ordinária* (1962), em contraponto com *Toda nudez será castigada* (1956), *philia* renasce nas condições menos prováveis. *A serpente* (1978), por sua vez, embora não pareça à primeira vista, aprimora o que pode ser essa designação de amor no âmbito do triângulo da paixão erótica, demasiadamente recorrente.

Aristóteles falou sobre *philia* nos três tratados de Ética.²² Esse termo alude a uma filosofia da amizade que abarca todas as relações cultiváveis entre iguais. Nos capítulos VIII e IX da *Ética a Nicômaco*, o filósofo afirma que a amizade é uma virtude ou algo que acompanha a virtude. E em seguida, distingue a amizade do amor e da benevolência.

A razão de Aristóteles afastar *philia* de *eros* é porque o amor é uma afeição e, portanto, tira a liberdade de escolha que caracteriza a amizade. No amor, tende-se ao gozo que dá à vista a beleza, numa excitação de desejos.

A amizade também não é o mesmo que a benevolência, pois a benevolência pode se dirigir a desconhecidos e se manter oculta, enquanto a amizade só existe entre conhecidos e é um hábito. O amigo trata o amigo como a si mesmo. E a amizade é tanto mais forte quanto mais há coisas em comum entre iguais (ARISTÓTELES, 1964, p. 1.270).

Há tantas amizades quantas são as formas de amor: entre pai e filho, entre jovem e velho, entre marido e mulher. Mas, em geral, o fundamento da amizade pode ser de três tipos: ou a utilidade recíproca ou o prazer ou o bem moral (ARISTÓTELES, 1964, p. 1.271). Os pressupostos básicos da amizade incluem uma participação solidária de várias pessoas em atitudes, valores ou bens. Mas existe ligação com o amor, embora não seja igual a ele, e existe também uma aproximação da amizade com a benevolência, por se vincular aos afetos positivos da solicitude, do cuidado e da piedade (ABAGNANO, 1975, p. 35).

Aristóteles defende que a amizade é mais extensa que o amor. O amor se vê limitado e condicionado pelo gozo da beleza, enquanto a amizade tem um caráter ativo, seletivo, que requer empenho da pessoa. Nessa óptica, o defeito do amor é ser uma disposição sofrida, no sentido do *pathos* grego. A autodeterminação é pré-requisito para toda ação ética, pois não é livre aquele que está sob a ação de uma força exterior que o determina. Sem esse sentido de atividade não há liberdade, e sem liberdade não há ética, nem amizade, restando tão só *eros*.

²² Tema também presente na pseudoaristotélica *Economia Doméstica*.

Sem dúvida, a relação entre marido e mulher atua como um termo médio entre o amor e a amizade. Quando se refere a esta amizade, Aristóteles se preocupa apenas em explicar como deve ser a administração do *domus*, dedicando alguns capítulos da sua *Economia Doméstica* a postular o modo como o homem e a mulher devem viver e atuar.

Segundo os atuais propósitos de investigação do texto rodriguiano, vamos nos ater ao amor *philia* a partir do contexto da estrutura familiar, também institucionalizada no advento do casamento. Enfocaremos a relação de amizade entre as irmãs Guida e Lígia (*A serpente*), Alaíde e Lúcia (*Vestido de noiva*) e Aurora e Silene (*Os sete gatinhos*).

No *corpus* do teatro rodriguiano, embora o amor *philia* se apresente de modo imediato nas relações familiares, as mais conflituosas, aquilo que correntemente se entende por amizade propriamente aparece pouco, tanto na consanguinidade quanto na aliança (casamentos e categorias profissionais) e na afinidade (amigos, vizinhos).

Isso acontece porque, na tragédia, de um modo geral, e em Nelson Rodrigues especificamente, não é a *philia* que engendra o drama, e sim algo que ameaça o poder estabilizador dessa tendência em manter as pessoas unidas. Portanto, é correto afirmar que há *philia* e que não há *philia*. Isso porque se trata tanto da rede que se esgarça, nas relações entre marido e mulher, pais e filhos, irmãos entre si, cunhados, sogros, genros, noras, vizinhos, patrões e empregados, e outras, quanto da raridade da amizade entre eles. Ou seja: nos princípios agregadores, tais como nascimentos e casamentos, há a componente amorosa de *philia*, que não é toda a força de união possível, mas não deixa de ser um dos princípios pelos quais pessoas que fazem parte da mesma família se mantêm unidas, desde a relação entre a mãe e seu bebê. Além dessa acepção, há aquela de afinidade, convívio e cooperação interpessoal. No quadro geral dos dramas rodriguianos, a agregação familiar é mais comum que a amizade e, nesse sentido, falamos em presença-ausência.

Dessa forma, um primeiro aspecto de *philia* se liga à crise de valores tradicionais, gerida nos moldes do predomínio da autoridade do pai. Tais valores estão menos em confronto com modos de vida supostamente ameaçadores ao patriarcado²³ e com o advento da

²³ Nesse sentido, não há heroínas em Nelson Rodrigues. A personagem mulher que mais se aproxima disso é a jovem Joice da peça *Anti-Nelson Rodrigues*. Joice e Ritinha de *Bonitinha, mas ordinária* são as únicas que terminam em *happy end* com seus respectivos homens. Mas isso não diz muito, pois ambas as histórias terminam antes de conhecermos a futura vida em comum dos casais.

nova família,²⁴ e mais no sentido da denúncia do sofrimento de todos aqueles que, por motivos os mais variados, estão fora do modelo canônico de família. Todavia, além do horror dos excluídos, o dramaturgo se aprofunda no horror dos incluídos. Tanto os incluídos como os excluídos de um padrão restrito de normalidade familiar apresentam problemas. Em suma, a teia familiar é uma estrutura aderente de pertencimento e reconhecimento social cujas contradições, enquanto matéria bruta para as peças de Nelson Rodrigues, raramente levam à felicidade. Justamente nesse sentido as relações interpessoais, na família e fora dela, baseadas no convívio, na boa vontade e na cooperação, estão quase sempre *ausentes* nos dramas. Isto é, embora haja a presença constante dos laços de família, a amizade parece não ter lugar. Eis uma regra geral de *philía* no TNR: sua ausência.

Contudo, as exceções à regra existem. Geralmente, não por muito tempo, em certos casos, de modo heroico, e em um caso muito particular, desmesuradamente. Faremos uma abordagem do amor *philía* no teatro de Nelson Rodrigues a partir da exceção à regra, utilizando o referencial teórico da filosofia clássica aristotélica, tradição em que se conservaram uma filosofia da amizade (parte da *Ética*) e as prescrições da tragédia (*Poética*). Nesse ponto, a pertinência do conceito aristotélico teria pouco a contribuir para a leitura do texto dramático – uma vez que já anunciamos a presença e também a ausência desse tipo de amor no TNR – caso não fosse esclarecida a inserção da *philía* na filosofia e na tragédia. Esse conjunto de relações diz respeito ao referencial terminológico que vamos empregar e sinalizam o sentido que estamos a imprimir na análise. As considerações preliminares serão feitas em dois blocos: o primeiro: *Philía*, filosofia e felicidade; e o segundo: Tragédia-paixão-*hybris*.

2.2 *Philía*, filosofia e felicidade

As ligações entre *philía* e filosofia ultrapassam as questões da tributação etimológica. Ainda que a palavra *philía* (amizade) associada à *sophia* (sabedoria) forme a palavra filosofia, termo atribuído a Pitágoras e corroborado por Platão na Antiguidade grega, é notável que a gênese, a conservação e a transformação daquilo que entendemos por filosofia na história do

²⁴ Sobre uma análise histórica da família no advento do casamento entre pessoas do mesmo sexo e técnicas de reprodução que tornam a paternidade e a maternidade mais complexas (inseminação artificial, doação de espermatozoides, doação de óvulos, doação de gametas, barriga de aluguel, clonagem), ver ROUDINESCO *cf.* Referências.

pensamento ocidental não devem a *philía* menos que a *agon*. E nisso consiste uma das pontes entre a filosofia e a tragédia, pois, conforme veremos mais pormenorizadamente nesta Seção, a *philía* é alcançada mediante um processo *agonístico*, que começa a partir do homem consigo mesmo e norteia suas relações com os outros.

Nascidas no mesmo período e região (século IV a. C. na Grécia), a tragédia e a filosofia se emparelham, podendo-se falar desde seus pontos comuns ou sobrepor uma à outra. Explico. Historicamente, quando a idade dos grandes sábios cedeu lugar a elaborações registradas não mais em versos, mas dialógicas e sistematizadas, como são as obras de Platão e Aristóteles, houve por parte desses filósofos um grande empenho no aproveitamento de todas as forças espirituais disponíveis, inclusive da voz dos poetas e dos antigos sábios, cujas palavras eram conhecidas por transmissão oral. Com isso, dentre outras coisas, eles inauguraram uma nova forma de viver, capaz de ter suficiente força para viabilizar que o homem não fosse encerrado em suas paixões: a filosofia. Nesse sentido, o da diferenciação, enquanto a tragédia mostra as forças em conflito e o padecimento de alguém, causando-nos comoção, a filosofia se propõe a um caminho de assenhoreamento de si mesmo. É evidente, na perspectiva da semelhança, também, que tais aspectos estão, em certo grau, presentes em ambas. A tragédia nos instiga a pensar no que consiste a felicidade, através das vicissitudes do herói. A filosofia, por sua vez, nos apresenta uma luta ferrenha pela superação das paixões, que começa com a sua relação consigo mesmo e se estende no modo com que organiza a sua ação no mundo.

Então, qual o lugar da *philía* nessa gênese? E de que modo isso se refere ao TNR? *Philía* é, justamente, a parte da filosofia em que são discutidas as relações de cooperação entre os homens. A eleição do tema teria também contado com um clima de camaradagem entre os filósofos gregos desde os tempos da Academia. Trata-se de uma componente importante das ciências práticas, e mais especificadamente da ética. Isso porque, no horizonte grego das “causas últimas” investigadas, havia um sério interesse naquelas que pudessem levar a uma vida verdadeiramente feliz. A filosofia da amizade, embora muito presente em toda a Antiguidade, é mais desenvolvida em Aristóteles.

Quando se apresenta os textos da Ética como uma explicação sobre o que é virtude, está se fazendo uma obstrução ao verdadeiro sentido da ética que não é senão a felicidade. A virtude entra no plano de felicidade secundariamente, como modos considerados bons para ser feliz, jamais como um objetivo em si. É dessa forma que “a felicidade consiste na atividade da

alma de acordo com a virtude” (ARISTÓTELES, 2001, p. 163). A Ética é, portanto, uma vasta investigação, em várias partes, sobre como seguir um caminho para ser feliz na vida. Não é para saber o que é a virtude que as ciências da prática surgiram, mas, sim, para que o homem saiba e pratique o que o faz feliz. Deste modo, *philia* se inscreve, topograficamente, nos tratados da Ética, enquanto resultado de um pensamento sistemático voltado para a busca da felicidade.

“[Sócrates] no conoce amistad solamente como el aglutinante indispensable de la cooperación política, sino que la amistad es para él la verdadera forma de toda asociación productiva entre los hombres.” (JAEGER, 1957, p. 438). O estudioso da *Paideia* retrata, na *Apologia* de Platão, que Sócrates não chamava seus discípulos de alunos, mas sempre de amigos. “Más tarde esta expresión [*philia*], tomada del círculo socrático, se incorpora incluso a la terminología de las escuelas filosóficas de la Academia e el Liceo, en las que perdura, en un sentido casi petrificado, en giros como el de los amigos matriculados.” (DIÓGENES LAÉRCIO, v. 52 apud JAEGER, 1957, p. 438).

O conceito socrático de *philia* aparece em *Lísis*, um pequeno diálogo da primeira fase de Platão, que trata a essência da amizade dentro da sua filosofia política, o que não deixa de ser uma preparação para a erótica, desenvolvida na maturidade, nos diálogos *Banquete* e *Fedro*.

En la *República* y en la *Carta séptima*, Platón razona su retraimiento de toda actividad política por la carencia total de amigos y camaradas seguros que pudieran ayudarle en la empresa de renovar la *polis*. Cuando la comunidad sufre una enfermedad orgánica que afecta a su conjunto o es destruída, la obra de su reconstrucción solo puede partir de un grupo reducido, pero fundamentalmente sano de hombres identificados en ideas, que sirva de célula germinal para un nuevo organismo; tal es siempre el significado de la amistad (*philia*) para Platón: es la forma fundamental de toda comunidad humana que no sea puramente natural, sino una comunidad espiritual y ética. (JAEGER, 1957, p. 565).

O sentido profundo e real de todo trato amistoso com os homens, praticado por Sócrates, que chamava seus discípulos de amigos por julgá-los homens completos, não deixa também de acenar para o lado B da amizade, que é não somente uma inimizade por oposição, mas toda a rivalidade, competição e disputa que pode haver numa relação de amizade. Amigos e opositores são para Platão o desejo e o obstáculo. Mas se até mesmo para Platão foi difícil aplicar a educação que julgava apropriada aos jovens de Atenas da sua época, não

admira que os meios e modos de trilhar o caminho da felicidade e viabilizá-lo continuem encontrando amigos e opositores.

Já na visão de Aristóteles, o homem é um ser vivo, ativo. Se ele é capaz de ter acesso à felicidade, isso não acontece passivamente. É na ação que o homem é senhor de si mesmo. Ele não é feliz quando padece (*pathos*) de algo, mas quando faz as coisas acontecerem (*ação*) – as coisas que, em última instância, lhe trazem felicidade. Nesse contexto clássico, a ação e a paixão se implicam por oposição. Agir é o que o homem livre faz; sofrer a ação de uma outra causa é um modo de padecer, e não no sentido direto de estar apaixonado. Elegemos Aristóteles para os propósitos desta Seção e voltaremos a ele muitas vezes. A máxima de Aristóteles “comportar-se com o amigo como consigo mesmo,” ver nele um “outro eu,” é estendida no Cristianismo a todo próximo, e a importância da amizade como fenômeno primário decai na literatura filosófica para dar lugar ao amor cristão.

A paixão, desde já, é aquilo que acontece ao homem em oposição à ação, que é aquilo que ele mesmo faz deliberadamente, movido por uma força de autodeterminação. A transformação ocorre em ambas, ação e paixão, todavia, essas ferramentas conceituais, através das quais se formulou a busca da felicidade e do agir ético, trazem em seu bojo a noção de superioridade da transformação da ação quando é autodeterminada em detrimento da ação sofrida, determinada por uma “causa exterior.” Nisso reside sua força, mas, também, sua rigidez. Nesse contexto, a autodeterminação é uma finalidade que precisa ser entendida em seu âmbito de ação e com alguma flexibilidade, pois o caminho da moderação (*sophrosine*) que leva à máxima virtude não somente não está acessível a todos, como nem toda causa exterior é de fato uma ameaça à felicidade. O conceito de autodeterminação está muito mais próximo da agonística²⁵ que da tirania.

Voltando à relação entre *philia* e filosofia, a sabedoria atrai os homens. Os homens atraídos por ela associam-se buscando as melhores relações possíveis. A disputa surge como uma forma comum de relação entre homens e seus grupos. Daí não ser falso considerar que a história das disputas sobre o saber é uma parte considerável da amizade ao saber. Nesse aspecto, nem as máximas de Heráclito nem a *disputatio* medieval são somente expedientes de reflexão e aprimoramento de argumentos, mas também modos de teatralização das forças da natureza, em relação antagônica transformadora. Conforme temos mostrado, filosofia e

²⁵ Por agonística entende-se também o debate conflituoso das personagens nos diálogos de Platão.

tragédia são irmãs, e, enquanto irmãs, a amizade entre elas é tão comum quanto a rivalidade. Esse antagonismo pode engendrar não apenas guerras, mas também, de maneira mais interessante, obras de arte. Ora, as relações entre a amizade e a rivalidade estão presentes nas ações humanas mais cotidianas, bem como nas tradições de pensamento mais antigas, apresentando-se nas personagens de Nelson Rodrigues com sua ambiguidade comum aumentada, conforme nossas análises.

Por aqui, localizamos o tema da amizade na filosofia clássica, relacionando-a ao embate de forças, no teatro e na filosofia, mostrando algumas de suas semelhanças e diferenças. Na próxima parte, mostraremos que, na rede de oposições em que as personagens se movem, *philia* atua como a base que se rompe, sem a qual o efeito trágico muito perderia.

2.3 Tragédia-paixão-*hybris*

Por meio da tragédia, entendida como referência originária dos estudos do texto teatral, podemos confirmar a *philia* como uma estrutura básica de sustentação das relações humanas, tal qual a acepção primeira. Com as devidas transformações do curso histórico e observando-se o lugar de onde o autor escreve, constatamos que o desgaste representado no drama se dá frequentemente no mesmo tecido ferido. “A família é o berço do universo trágico, seu problema principal.” (SOUTO, 2007, p. 39).

Os conceitos de Aristóteles sobre o fenômeno trágico, mesmo sendo os primeiros, continuam servindo como referência fundamental, dado o seu alto grau de precisão: “La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas, de una especie particular según sus diversas partes, imitación que há sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión e temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos.” (ARISTÓTELES, 1964, p. 84).²⁶ A especificidade da célebre definição, tantas vezes contestada e retomada, também engendra o sentido mais amplo de trágico, no qual o homem se depara com a sua infelicidade e confusão,

²⁶ “A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, *Poética* VI apud VASCONCELLOS, 2010, p. 253).

tomando honrosamente a responsabilidade com “a atitude íntegra e corajosa [...] diante da derrota causada pela sua própria limitação diante de forças que lhe são superiores.” (VASCONCELLOS, 2010, p. 253).

Em outras palavras, o homem sofre por ser quem é. Ele é precisamente aquele que sem intenção comete o erro fatal (*harmatía*). Assim, ele age, caminhando em direção à sua própria destruição. Mantém uma atitude hierática no infortúnio e deliberadamente decide pela autoaniquilação. Édipo fura os olhos, Antígona deixa-se ser capturada e Prometeu acorrentado orgulha-se de desobedecer aos deuses, mesmo na agonia diária do seu martírio.

Neste ponto, a paixão sofrida (*pathos*) pela personagem trágica é paradoxal, na medida em que ela também é uma ação. Mas, exatamente contrária ao sentido ético de ação ética, em busca da felicidade. Ela se estabelece em um lugar onde a felicidade não é mais possível. Pois a via da felicidade comum é obliterada pela paixão da desmesura (*hybris*). Ela ultrapassa as fronteiras do razoável e da preservação, assombrando com orgulho semelhante os deuses. Assim, a *hybris*, que pode ser uma grande habilidade ou dom, volta-se contra a extraordinária criatura, que desafia a própria morte. Esse orgulho ou arrogância funesta que instiga o herói trágico a agir e a provocar os deuses, levando-o à própria perda, aparece de diversos modos, inclusive na *hybris* de *philía*. Em *A serpente*, Guida apresenta tal desmesura no confronto entre *eros* e *philía*.

Há de se pontuar ainda aqui o lugar das paixões nos estudos filosóficos. Além de uma ferramenta conceitual que se pode manejar a partir da dupla *ação livre x paixão constrangida*, as paixões foram e continuam sendo tema de discussão entre os filósofos, ao longo da história da filosofia.

“As paixões ensinaram aos homens a razão.” (VAUVENARGUES, 2007, p. 56). Eis a grande alquimia do trabalho humano sobre si mesmo. Eis por que o teatro que explora as paixões é tão fundamental para o homem que o desfruta em sua própria formação artesanal. Trata-se tanto do veneno inebriante quanto da chave ou do antídoto; na realidade, é um *fármaco* ambíguo, e às vezes um desagradável despertador.

A amizade não costuma ser vista como uma paixão. Mais certo parece dizer que a amizade pode ser estimulada ou deteriorada por uma paixão. Nessa Seção, assumimos o posicionamento segundo o qual *philía* raramente será uma paixão, atuando como substrato

dos vínculos interpessoais, os quais nem sempre suportam as intempéries da paixão erótica, propositalmente antagônica.

2.4 De Antígona a Guida

O trágico é um modus, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado.

PETER SZONDI

“Eu não nasci para partilhar de ódios, mas somente de amor.” (SÓFOCLES, 2007, p. 99). As palavras de Antígona definem a sua decisão pessoal de enterrar o irmão, contrariando a ordem de Creonte, que proibiu o enterro, por declará-lo inimigo da cidade, uma vez que teria lutado pelo poder em uma facção rival à do novo rei, Creonte, o tio de Antígona. Ela também contraria os conselhos de Ismene, que considera inadequado para uma mulher afrontar o que foi determinado pelos homens. “Não fui gerada para odiar, mas para amar” (SÓFOCLES, 2006, p. 41). A frase condensa a *philía* nas circunstâncias da tragédia clássica. Temos uma mesma família e, nela, noções muito diferentes do que é *philia*, o amor que une seus membros. Quando diz que nasceu para amar, não para odiar, Antígona se recusa a partilhar do ódio e faz o que julga ser o amor, contrariando o poder que o tio quer estabilizar, enquanto soberano. Sua *hybris* é *philía* e recusa a tirania.

Esse exemplo é propício ao entendimento de que os laços de família, que consistem em uma parte considerável de *philía*, são também uma parte considerável da tragédia. Na *Poética*, Aristóteles se reporta a Clitemnestra, Édipo e Medeia, cuja *philía* atravessa situações-limite que dão à tragédia boa parte de seu esplendor. Nesse sentido, *philía* é, por excelência, a teia que se esgarça, o ninho estabilizador rompido por paixões desmesuradas. No tocante a Antígona, a paixão destemperada cujos estragos abalam e desalojam os seres de uma mesma casa é a própria *philía*. Isso também acontece com Guida de *A serpente*.

O nome da tragédia em que Guida é personagem não carrega seu nome, como aconteceu com *Antígona*, mas, a despeito de ser apenas uma jovem da classe média carioca no último quarto do século XX, a *hybris* de sua *philía* atinge o mais elevado grau, cuja força se compara ao amor erotizado que nas peças míticas de Nelson Rodrigues ocorre entre casais, pais e filhos, irmãos. Guida, de *A serpente*, faz a *philía* se estender além de sua altura habitual. Mas não é o poder político disputado em guerras sanguinolentas que ela desafia por convicção, como faz Antígona. Guida afronta Afrodite, deusa do amor erótico, na medida em que menospreza a manifestação de *eros*, o que a leva a experimentar o sabor de sua ignorância sobre si mesma, em termos rodriguianos. O “conhece-te a ti mesmo” de Guida não desemboca

em uma visão esclarecida sobre as coisas, não a livra do sofrimento. A sua visão, inicialmente ampla e generosa, afunila-se em bifurcações exclusivistas semelhantes à lógica binária, pondo tudo a perder, gradualmente, em suas descobertas e viradas, após o momento máximo de *phília*.

Esse momento destacado no TNR para ser a exceção à regra acontece em meio a uma situação-limite. Guida volta para casa e encontra sua irmã Lígia disposta a se jogar pela janela do apartamento em que moram. Até aquele momento, Guida não sabia nada do que realmente se passava entre Lígia e Décio, o marido da irmã.

GUIDA – Se você se matar. Você está pensando em morrer?

LÍGIA – Talvez.

GUIDA – Moramos num décimo segundo andar. Se você se atirar, eu me atiro.

LÍGIA – Jura?

GUIDA – Juro.

LÍGIA – Mentirosa. Deixando teu marido, não. Teu marido é muito mais importante que a morte. Ou você pensa que não sei, não vejo, não escuto.

GUIDA – Deixa eu te dizer uma coisa.

LÍGIA (*violenta*) – Quem fala sou eu. Você se lembra do nosso casamento? Na mesma igreja, na mesma hora, no mesmo dia, mesmo padre. Quando te olhei na igreja, senti que a feliz eras tu. E senti que amavas mais do que eu, e que eras mais amada do que eu.

GUIDA – Mas escuta! Escuta!

LÍGIA – É esta a verdade. Você saiu da igreja com essa felicidade nojenta.

GUIDA (*atônita*) – Você está me odiando?

LÍGIA (*selvagem*) – Quantas vezes você me disse: “Eu sou a mulher mais feliz do mundo?” Só você podia ser a mulher mais feliz do mundo. Eu, não. (RODRIGUES, 1993, p. 1.114).

Diante do desespero de Lígia e ouvindo sua triste história de casamento desfeito, Guida se preocupa com a irmã. Não quer perdê-la, nem quer vê-la sofrer. A infelicidade da irmã a fere. Esforça-se para demonstrar seu amor e salvá-la.

GUIDA (*arquejante*) – Você não pode ficar sozinha.

LÍGIA – Já estou sozinha.

GUIDA – E eu?

LÍGIA – Você tem seu marido. Seu marido é tudo para você. Eu não sou tudo para você. Ou sou?

GUIDA – Meu marido é tudo para mim. Você é tudo para mim. (RODRIGUES, 1993, p. 1.114).

Mas igualar “tudo” em termos de “irmã” e “marido” será uma estratégia radical demais para os condicionantes da sua mentalidade, conforme veremos. Guida, compadecida com o sofrimento da irmã, ainda não sabe disso. Parece que a felicidade é algo que somente ela conhece, e que Lígia sofre muito por não ser feliz, a ponto de desejar morrer.

GUIDA – Lígia, deixa eu te dizer uma palavra?

LÍGIA – Fica com a tua felicidade e me deixa morrer.

GUIDA – Quer me ouvir?

LÍGIA – Como você é hipócrita!

GUIDA – Lígia, duas irmãs nunca se amaram tanto. (RODRIGUES, 1993, p. 1.115).

Reforçando seu amor pela irmã, mesmo diante da hostilidade, Guida faz uma perigosa proposta. A proposta é eficaz o bastante para levar Lígia a sair da janela, imediatamente, e se encaminhar em direção à irmã, para conversar.

LÍGIA – Sai do meu quarto, anda! Ou fazes questão de me ver me atirando daqui? Queres ver? É isso?

GUIDA – Lígia, faça o que você quiser, mas escuta um minuto. Você quer ser feliz como eu, quer? Por uma noite? Olhe para mim, Lígia! Quer ser feliz por uma noite?

LÍGIA – Você não sabe o que diz.

GUIDA – *Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais, nunca mais terá vontade de morrer.* [grifo nosso] (RODRIGUES, 1993, p. 1.115).

Guida oferece objetivamente o que Lígia se desespera por não dispor, e expressa com as palavras “marido” e “felicidade”, quando se trata, na verdade, de alguma satisfação sexual. Todavia, observe-se que a palavra “uma”, que antecede “noite”, na estratégia de salvamento de Lígia por Guida já é um indicativo de que ela não pretende fazer uma doação definitiva, apenas um único empréstimo, com duração definida. Todavia, a exatidão dos termos e a consistência lógica são, via de regra, insuficientes nesses assuntos. E esse é um dos motivos pelos quais “os personagens rodriguianos, nunca, como nessa peça, equilibram-se tão precariamente entre a lucidez e a loucura” (ZANOTTO, 1993, p. 237). Todas as personagens sofrem a tirania de *eros* com a mais límpida e lógica compreensão da situação.

A *philia* exemplar em Aristóteles é a alegria que a mãe sente ao amamentar seu filho. Em pé de igualdade com o amor entre marido e mulher, englobando ainda o amor do pai para

o filho, do irmão para com o irmão e do filho para com seus pais. Trata-se da amizade mútua, ou capaz de se tornar mútua, que envolve a vida partilhada, a escolha assumida, o prazer, e a confiança de uns nos outros, que pode se estender para outras pessoas além da família. Em todos os casos, “o extremo da amizade é comparado ao amor que sentimos por nós mesmos” (ARISTÓTELES, 2001, p. 192).²⁷

Até aqui, Guida parece ser uma grande amiga da irmã, visto que emprestou seu próprio marido para que Lígia soubesse o que é o amor e desistisse de morrer. Quando, no capítulo nove do livro IX da *Ética Nicomaquea*, Aristóteles pergunta se um homem feliz precisa de amigos, sua resposta afirmativa considera: “Não apenas um homem na adversidade precisa de amigos que lhe façam benefícios, como também os homens prósperos precisam de alguém a quem possam fazer bem.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 200).²⁸ A função do amigo nesses casos é “prover o que a própria pessoa não pode conseguir por si e fazer o bem a alguém” (ARISTÓTELES, 2001, p. 200).²⁹ Mas o ponto-chave que a filosofia de Aristóteles permite à leitura de *A serpente* de Nelson Rodrigues consiste no conceito de virtude, que se torna reconhecida, porém fértil em amargura para Guida. “A amizade é uma virtude ou acompanha uma virtude.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 163).³⁰ Guida em *A serpente* insiste em dissociar virtude de felicidade a um ponto máximo em que, ao contrário, a virtude absolutamente não acompanha a felicidade.

2.5 Guida: quando a virtude não acompanha a felicidade

Aqui fazemos remissão às palavras com que Aristóteles inicia a discussão sobre a amizade na *Ética Nicomaquea*: “la amistad es una virtud o, por lo menos, va acompañada de virtud.” (ARISTÓTELES, 1967, p. 1.269). Vimos que a felicidade (*eudaimonía*) é aquilo que é buscado pela ética. Nesse ponto, *A Serpente*, enquanto tragédia, promove uma situação de infelicidade atroz, que começa a se intensificar com a maneira como as personagens descrevem seus sentimentos em relação à “virtude” de Guida. Assim, Lígia descreve em termos poéticos como se sentiu, conduzida pela irmã, durante aquela única noite concedida.

²⁷ EN 1166 b 3-4. A partir de agora, nas notas, usaremos a sigla EN para nos referirmos à *Ética Nicomaquea*.

²⁸ EN 1169b 16-18.

²⁹ EN 1169b 30.

³⁰ EN 1155a 5-6.

LÍGIA – Quando entrei no quarto era como se Lígia me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como um irmão. E foi como se Guida me despisse. E, então, ele veio acariciar a minha nudez. Só você me entregaria ao seu amor.

(Volta-se para Guida. Apanha e beija a mão da irmã.)

[...]

(Lígia abraça-se à irmã. Deixa-se escorregar ao longo do seu corpo e beijá-lhe os pés.) (RODRIGUES, 1993, p. 1.117-1.118).

Lígia se sente amada. Em ambos os momentos, demonstra sua gratidão à Guida, beijando a mão e depois os pés da irmã, simbolizando o extremo da *philía*. Mas a própria Guida questiona sua virtude. Ela desconfia, e vai descobrindo que não é tão boa assim.

PAULO – Guida, vou te dizer uma coisa. Nunca nenhum homem foi tão sincero como eu neste momento. Não se arrependa jamais do que você fez por sua irmã. Pode se arrepender de tudo. Tudo que você fez na vida. Não do que, por tua causa, nós fizemos.

(Paulo vem à boca da cena.)

PAULO – Quando Guida chegou e disse que Lígia estava a um milímetro da morte. Então, Guida contou que tivera uma idéia. Uma idéia para salvar a irmã. Achei a coisa tão monstruosamente linda. Por tudo que há de mais sagrado, tive vontade de explodir em soluços. Nunca vi, na minha vida, nada mais terno, mais amigo e de um amor mais brutal. Eu pensei: sou um canalha perto da minha mulher. (RODRIGUES, 1993, p. 1.119).

Nesse ponto, os pobres mortais, Paulo e Lígia, veem a virtude de Guida como algo que a transforma em um ser muito especial, extraordinário. Todavia, nossa heroína está cada vez menos convencida disso. Ela vai descobrindo que não é bem assim. Há qualquer coisa que não combina entre a virtude e o desejo, e ela protagoniza essa discrepância. No desenvolvimento da ação dramática, começa a fase em que Guida faz proibições e exerce vigilância, enquanto Paulo continua se empenhando em dizer tudo que ela gostaria de ouvir.

GUIDA – Eu precisava tanto ouvir isso. Agora estou compreendendo. Você fala, e eu começo a achar que sou melhor do que sou, mais amorosa do que sou. E por isso você me conquista e por isso eu vou morrer conquistada por ti.

PAULO – Meu bem, você é que não sabe nada de si mesma.

GUIDA – *Paulo, olha, eu sou uma mulher sem bondade.* [grifo nosso] Quando Lígia saiu do quarto, eu pensei, vê só: ele está cansado de toda uma noite. E, então, eu vou lá provocá-lo, querendo ser tão amada quanto Lígia. Eu pensei isso. É o que estou pensando agora.

PAULO – Mas isso é a maldade mais doce da terra. (RODRIGUES, 1993, p. 1.119).

Nesse contexto, *uma mulher sem bondade* é uma mulher com desejo. Desejo e bondade parecem se excluir, logicamente, enquanto sua oposição é parte do erotismo no jogo dramático de Nelson Rodrigues. Além da componente cristã, que discutimos na Seção 1, a componente helênica também participa como princípio ativo desse jogo, tratado mais detalhadamente na Seção sobre *eros*. No modelo de virtude proposto por Aristóteles, no capítulo 4 do livro IX, o Estagirita defende que se esforçar para ser bom e evitar a maldade é o único meio de sermos amigos de nós mesmos e, conseqüentemente, dos outros. Seus modelos de homem bom e homem mau possuem alguns pontos de contato com a personagem trágica, sobretudo na medida em que a harmonia e a desarmonia de suas opiniões fazem parte de um processo de transformação de uma coisa em outra. O homem bom tem opiniões harmônicas e deseja as mesmas coisas. Para si, quer o que é bom e o que parece sê-lo, e assim põe em prática o seu bem. A si mesmo deseja a vida e a preservação da vida, agindo no seu próprio interesse. Para ele, a existência já é um bem, porém só deseja ter o que é bom com a condição de continuar sendo o que é. Consigo mesmo ele quer viver, e o faz com prazer, comprazendo-se nas lembranças e sendo esperançoso em relação ao futuro. As coisas que lhe provocam tristeza e alegria são sempre as mesmas, e ele nada tem do que se arrepender.

Viver conforme esse modelo é treinar-se na virtude, ou seja, é trilhar um caminho para ser feliz. Na visão aristotélica, o homem mau é aquele que, via de regra, age contrariamente a esse modelo. Assim, o homem mau tem opiniões que não se harmonizam consigo mesmo. Deseja certas coisas e quer outras. O incontinente escolhe, em vez das coisas que ele mesmo considera boas, as que lhe são nocivas; há os que, por covardia ou indolência, furtam-se de fazer o que é melhor para eles. Há também aqueles que cometeram muitos atos abomináveis e são odiados por sua maldade, os que fogem da sua vida e se destroem. O homem mau também busca amigos, pois, quando está só, lembra-se das coisas terríveis que fez. Não sente amor por si mesmo nem se alegra ou sofre consigo. Se não pode sentir prazer e dor ao mesmo tempo, sofre um pouco depois de sentir prazer e deseja que tais coisas não tivessem lhe dado prazer. O homem mau está sempre sentindo remorso.

[...] su alma es un campo de disensiones; ocurre que una parte de su ser sufre como consecuencia de su perversidad, al experimentar ella determinadas privaciones, mientras que la otra siente deleite; son llevados unas veces para acá, otras para allá, e son arrastados en todas direcciones. (ARISTÓTELES, 1963, p. 1.288).³¹

³¹ EN 1166 a.

A alma dilacerada por forças contrárias, descrita desse modo na *Ética*, também pode representar o drama teatral propriamente. Um dos elementos que compõem a alma da personagem sofre quando se abstém de certos atos, enquanto a outra parte se deleita; uma delas a arrasta em uma direção, ao passo que a outra, na direção contrária, como se a pretendesse esquartejar. Esse sentimento de divisão das vontades é uma parte considerável do sofrimento, estendido a uma perspectiva do conjunto de forças desagregadoras. Em outras palavras, uma parte da ação trágica é a contraindicação prescritiva da virtude.

Guida vai de irmã salvadora a vítima de assassinato, passando pelos estágios da tirania e do afastamento. *A serpente* é uma obra completa, enxuta, concisa, e todo o seu desenvolvimento é coerente e surpreendente. Mesmo trágica, há uma agilidade e leveza no encadeamento dos fatos, que *Álbum* nunca teria. Quando Moura³² tenta explicá-la comparando-a com as peças míticas, parece-me que perde de vista o que *A serpente* tem de mais interessante. Uma aparente simplicidade que mostra uma economia perfeita de palavras. Talvez, se explicasse o *primeiro pecado original* em relação à peça, teríamos mais a discutir. A meu ver, o “erro fatal” é uma expansão de *phília* nos territórios de *eros* que afronta Afrodite de tal forma que a deusa se vinga mandando as erínias atormentarem Guida. Emprestar o próprio marido à irmã em via de se matar termina por equivaler a morrer no lugar da irmã.

Há um contato com a lógica do sacrifício, na qual alguém tem de morrer, alguém tem de pagar, lógica esta discutida na primeira Seção, sobre *ágape*. Embora seja perfeitamente verificado que a salvadora se torna a vítima sacrificial, não é este o enfoque que queremos dar à nossa análise. Guida é a própria mulher culpada, arrependida e desgraçada. O erro fatal cometido por ela não deixa de ser, ao mesmo tempo, uma desmesura da *phília*, mas, também, um golpe na relação entre marido e mulher. Nelson a caracterizou “voltando da missa.” Paulo a caracterizou “a melhor das mulheres.” Ela própria acreditou que podia dispor do marido para salvar a vida da irmã, como se não houvesse nenhuma outra opção. Emprestando o marido, Guida fez a si mesma o papel da salvadora, como se a bondade da sua ação a eximisse milagrosamente do seu desprendimento, que se revela demasiado insuficiente.

A salvadora se torna a sacrificada, e não a única. Em cada nota sentimental dos acontecimentos da peça, que se passa no apartamento que o pai dá para as filhas, quando vão

³² Texto da fortuna crítica do Teatro completo, da edição Aguilar, intitulado “A serpente: a volta do primeiro pecado carnal”, de Ilka Marinho Moura, encontrado em (RODRIGUES, 1993, p. 236-238).

se casar, ouve-se a insistência de um triângulo elementar. A brutalidade de Décio. O desespero de Lígia. A bondade de Guida. A eficiência de Paulo. O gosto de Décio. A brincadeira da crioula. A mágoa de Décio. O socorro de Paulo a Lígia. A proibição de Guida a Lígia. O encontro secreto vigiado. O perder-se de Guida. As perguntas à janela. A queda de Guida. A culpabilidade de Paulo, partilhada com Lígia. A recusa de Lígia em ser culpada. O grito de Lígia pela janela: “assassino, foi o meu cunhado, assassino!”.

Guida não dá conta da transgressão de oferecer o marido para salvar sua irmã. Se salvar da morte é algo louvável, nem Paulo nem Lígia deixarão de querer se ver depois. E Guida não só se arrepende, tal o homem não virtuoso, como tenta controlar a situação que não pode realmente controlar. As proibições e ameaças não são senão afrodisíacos para a vontade de bis. Só poderia controlar a si mesma, mas ela é uma personagem trágica da culpa, que se penitencia, se enfraquece e se afasta. Quando diz ao marido que vão dormir em camas separadas, é justamente quando ele se dirige à janela:

GUIDA – Quero te dizer o que precisavas ouvir. De hoje em diante, não dormiremos mais na mesma cama.

(Paulo se encaminha para a janela.)

PAULO – O que é que você vai fazer?

GUIDA – Olha.

(Num movimento ágil e elástico, Paulo se senta no peitoril da janela.)

GUIDA – Não faça isso, Paulo!

PAULO – Vem cá. Fica atrás de mim.

(Guida obedece.)

PAULO – Assim. Eu estou solto, com as minhas mãos levantadas, sem nenhum apoio. Você disse que me mataria? Basta que me empurre com as duas mãos. Eu cairei e em três segundos estarei morto.

(Guida, falando alto para Lígia ouvir.)

GUIDA – Eu não mataria você, nunca! Lígia, sim, Lígia, eu mataria.

PAULO – Senta comigo.

(Ele ajuda Guida a sentar-se.)

PAULO – Eu te seguro. E agora? Tem medo?

GUIDA – Contigo, não tenho medo de nada.

PAULO *(abraçado à mulher)* – Hoje vou te amar como nunca. Quero ver você gritar como Lígia.

GUIDA – Outra vez ela, sempre ela. Será assim, sempre assim, até minha morte. Morrerei ouvindo você dizer o nome de Lígia.

PAULO – Se fosse ela, não você. Ela sentada aqui, abraçada por mim. Eu deveria empurrar?

GUIDA – Devia empurrar.

PAULO – E não te espantaria a morte da tua irmã?

GUIDA – Me tira daqui. Tenho medo.

(Paulo a solta e empurra. Grito de Guida. Lígia bate na porta. Ele vai abrir. Entra Lígia.) (RODRIGUES, 1993, p. 1.130-1.131).

A queda de Guida em *A serpente* remete à queda do homem segundo a versão bíblica da expulsão do paraíso e resolve a exigência da monogamia com a morte de uma das mulheres do triângulo amoroso, numa costura de palavras em que o que sai das bocas (os gritos que são ouvidos através das portas e despertam sensações e reconhecimentos, os beijos com cheiros e o beijo na testa) explicita estágios da trama e do movimento inicial para uma versão do seu avesso, na última virada. Esta se dá quando Lúcia grita, acusando o cunhado. O trecho bíblico é designado “A queda”:

A serpente era o mais astuto de todos [...] disse: “[...] Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal”. A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. (Gen 3, 1-7).

Do texto da tradição cristã, em comum com a última peça de Nelson Rodrigues, temos as claras evidências da mesma palavra “serpente” e o mesmo movimento de “queda”. A lógica da sedução, usufruto e punição, mistura conhecimento e sexualidade. Os olhos abertos e a vergonha do corpo nu, bem como todas as dificuldades apresentadas com a expulsão do paraíso, não deixam de sinalizar os perigos, tanto da sexualidade, quanto do saber. Nisso consiste uma forma de erotização da cultura ocidental, que explora justamente o usufruto do interdito e o prazer culpado.

2.6 Alaíde ou Anti-*phília*

And this is the wonder that keeping the stars apart.

E.E. CUMMINGS

A totalidade da peça *Vestido de noiva* (1943) se passa no fluxo mental de Alaíde. Ela está em coma, depois de um atropelamento. Como toda a peça se passa na sua cabeça, estamos condenados a sabê-la apenas nesse substrato, onde coisas que aconteceram, podem acontecer, acontecerão e foram imaginadas estão misturadas. Está buscando, desejando, tentando se lembrar, tentando saber. Sua confusão rompe a linha cronológica, alternando os planos da alucinação, da memória e da realidade. O leitor se inquieta com os níveis ficcionais dos acontecimentos, já que também se perde entre os filamentos do fluxo mental que projeta as cenas, principalmente quando não se esgota com a morte da personagem, pois “a realidade infiltra-se pelas brechas da memória e da alucinação, e inexoravelmente vai obedecendo à sua trajetória” (LINS, 1979, p. 62).

Os fatos em *Vestido de noiva* viram objetos oníricos; eles se mostram como sonhos, deixando-se depois excluir, como partes do que não faz sentido em confronto com outras que fazem mais sentido. Eles também se apresentam de maneira acentuadamente simbólica, oferecendo-se para a decifração. Como a morte do marido que não morreu, visto que depois se casa com Lúcia, mas, de alguma forma bastante enigmática, Alaíde o matou quando disse que matou com um ferro.

No teatro da cabeça de Alaíde, as duas irmãs que amam o mesmo homem desempenham um papel central no plano da realidade. Ao conquistar o namorado de Lúcia, sua irmã, casando-se com Pedro, Alaíde provoca o desejo de vingança da irmã, contrariada pela perda do *único homem que amou na vida*. Lúcia não vai ao casamento da irmã, mas diz a Alaíde que vai se vingar reconquistando Pedro, e ameaça Alaíde de morte, para poder casar-se ela mesma, Lúcia, com Pedro.

Primeiramente, Alaíde, com o vestido de noiva, conversa com a mulher do véu, que a acusa. Elas discutem e usam argumentações em que a relação entre o gostar e o pudor é tanto o motivo de uma tirar satisfação da outra, quanto faz parte da declaração de superioridade da outra.

ALAÍDE – Mamãe deve estar estranhando.

MULHER DE VÉU – Não faz mal. Deixa! (*noutro tom*) Se você não fosse o monstro que é.

ALAÍDE – E você presta, talvez?

MULHER DE VÉU (*patética*) – pelo menos, nunca me casei com os seus namorados! Nunca fiz o que você fez comigo: tirar o único homem que eu amei! (*com a possível dignidade dramática*) O único!

ALAÍDE – Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você – pronto!

MULHER DE VÉU – Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!

ALAÍDE (*sardônica*) – Por que você não fez a mesma coisa?

MULHER DE VÉU – Eu estava doente!

ALAÍDE – Por que não fez depois? Tenho nada que você não saiba conquistar ou... reconquistar um homem? Que não seja mais mulher que eu – tenho?

MULHER DE VÉU – O que me faltou foi seu impudor.

ALAÍDE – E quem é que tem pudor quando gosta? (RODRIGUES, 1993, p. 368).

Amizade ausente. A mulher do véu não vai ao casamento de Alaíde:

MÃE – Que foi isso de repente? Vocês, tão amigas!

MULHER DE VÉU (*com amargura*) – Amigas, nós? Oh! Meu Deus! Como se pode ser tão cega! (*noutro tom*) Eu ir a esse casamento quando eu é que devia ser a noiva!

MÃE (*em pânico*) – Você está doida?

MULHER DE VÉU (*violenta*) – Eu, sim senhora, eu!

MÃE (*suspensa*) – Você gosta de Pedro! Então é isso?

MULHER DE VÉU (*sardônica*) – Então a senhora pensava que era o quê? (RODRIGUES, 1993, p. 375-176).

Nessa passagem bastante lírica, Alaíde vê os dois se encontrando e confessa sua ação em relação à irmã:

VOZ DE LÚCIA (*microfone em crescendo*) – EU faço um escândalo. Se eu disser uma coisa que sei!... Não me desafie, Alaíde! EU é que devia ser a noiva! Você é um monstro! O único homem que eu amei! Nunca me casei com os seus namorados! O que eu não tive foi seu impudor!...

(*Ave-Maria atenuada. De repente surge Lúcia, vestida de noiva.*)

LÚCIA – Pedro!

ALAÍDE – Você?

PEDRO – Ah, você, Lúcia! Até que enfim!

(*Lúcia abraça-se a Pedro. Falam-se quase boca com boca.*)

LÚCIA – Demorei, meu filho, porque custei a encontrar a linha branca.

ALAÍDE – Onde é que você achou?

LÚCIA – Na cômoda. Estava na gaveta de baixo.

ALAÍDE – (*triumfante*) Eu não disse?! Eu tinha posto lá!

PEDRO – (*cínico*) Se você chegasse um pouquinho mais tarde, o casamento teria se realizado!

LÚCIA (*desprendendo-se de Pedro, gritando, com o punho erguido, como na saudação comunista*) – Eu é que devia ser a noiva!...

ALAÍDE (*excitadíssima, também com o punho erguido*) – Mentirosa! Sua mentirosa! Roubei seu namorado e agora ele é meu! Só meu!

LÚCIA (*com o punho erguido*) – Confessou. Até que enfim! Pelo menos, diga, berre: “Roubei o namorado de Lúcia!!!...” (RODRIGUES, 1993, p. 379).

O fio das lembranças revela os medos de uma guerra que não para nunca. No próximo trecho selecionado, Lúcia prova que aprendeu a lição segundo a qual o pudor é desnecessário quando se gosta. Usando o expediente da vingança, quando Alaíde está casada.

LÚCIA (*excitada*) – Viu, Pedro? Ela disse! Não teve vergonha de dizer!

ALAÍDE (*agressiva*) – Digo quantas vezes quisier.

PEDRO (*cínico*) – Briguem à vontade. Não faz mal!

ALAÍDE (*repreensiva*) – Você não devia dizer isso, Pedro. É cinismo.

LÚCIA (*sardônica*) – Mas oh! Só agora você soube que ele era cínico! Me admira muito!

ALAÍDE (*dolorosa*) – Sempre soube.

LÚCIA (*com desprezo*) – Então por que tirou Pedro de mim?

ALAÍDE – Você sempre com esse negócio de tirou – tirou! (*num transporte*) É tão bom tirar o namorado das outras. (*irônica*) Então de irmã...

LÚCIA (*vangloriando-se*) – Você continua pensando que ele é só seu?

ALAÍDE – Penso não. É.

LÚCIA – Já lhe disse que é de nós duas, minha filha! Não quer acreditar – melhor!

PEDRO (*para Lúcia*) – Você não devia dizer isso. Alaíde não precisava saber! (RODRIGUES, 1993, p. 382).

“Você continua pensando que ele é só seu?” Há casamento e velório. De vários modos, todo casamento já pressupõe mortes simbólicas. Primeiro, a morte simbólica dos solteiros. Além desta, a separação de duas famílias para o advento de uma nova. O que se mostra aqui com a sobreposição do casamento e do velório é a morte que existe no casamento e o casamento que existe na morte. Não obstante, a repetição de uma mesma cerimônia de casamento, com a mera troca de uma noiva por outra: Alaíde, que se casou com Pedro,

seguida de Lúcia, que se casa com Pedro mediante a viuvez do noivo, mostram a imutabilidade do ritual de casamento, com os mesmos gestos, as mesmas palavras e o mesmo adereço.

(Beijam-se)

ALAÍDE *(faceira, expondo-se)* – Que tal a sua nora? Muito feia?

D. LAURA – Linda. Um amor!

ALAÍDE – Olha, papai. Desculpe d. Laura.

D. LAURA – Ora, minha filha. (RODRIGUES, 1993, p. 363).

O gestual, o cerimonial, o ritual, uma repetição, uma marca, acenando do real, mais uma noiva.

D. LAURA – Pode-se ver a noiva?

LÚCIA – Ah! D. Laura!

(Beijam-se.)

D. LAURA *(para a mãe)* – A senhora deve estar muito atrapalhada!

MÃE – Nem faz idéia!

LÚCIA *(com dengue)* – Estou muito feia, D. Laura?

D. LAURA – Linda! Um amor!

LÚCIA *(estendendo os braços)* – O bouquet. (RODRIGUES, 1993, p. 394).

O casamento se configura como algo que não é alterado em si mesmo, apenas repetido e repetido. Repetição esta que pode envolver felicidade e tristeza profundas. Há, não obstante, uma estilística do amor mortal. E a metáfora das metáforas. O símbolo dos símbolos, a terrível ambiguidade da transformação e da transubstanciação: a morte. A morte de Alaíde que se aproxima. A morte de Lúcia, que havia “morrido” quando sua irmã se casou com “o único homem que amou de verdade”. A morte de Pedro, um troféu ambíguo. E, quem sabe, a possibilidade de liberdade, em uma nova existência.

Há o medo da morte iminente, mas há, sobretudo, no sentido mais amplo, o medo do esquecimento. Então, tudo ou quase tudo que faz no plano da alucinação e da memória é procurar Madame Clessi para ajudá-la a lembrar coisas que precisam ser lembradas. Nesse tempo que dura a peça, entre o acidente e a morte de Alaíde, há aflição, culpa e raiva, mas também há o desejo de ser livre e de seguir ideais libertários, que são associados a uma estilística do amor combativo e mortal, encarnados na maneira trágica como Madame Clessi morre e no amor das duas irmãs pelo mesmo homem. Nesse ponto, há uma amizade fictícia

entre Alaíde e Clessi, criada pelas impressões marcantes da leitura do diário da antiga moradora. Diferentemente da disputa com a irmã, Alaíde e Clessi também disputam, mas por algo diferente, precisamente a mais bela das infelicidades:

CLESSI (*doce*) – Irmãs se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – Mas acho!...

ALAÍDE – Você acha?

CLESSI (*a sério*) – Acho.

(*Som de derrapagem. Um grito de mulher. Ambulância. Personagens imóveis.*)

ALAÍDE – Mais bonito é ser assassinada por um menino. Um colegial! (*noutro tom*) Ele usava uniforme cáqui?

CLESSI (*doce e evocativa*) – De dia, sim. De noite, não.

ALAÍDE – Eu queria ter amado um menino. O seu tinha dezessete anos? (*a outra confirma*) Devia ser muito branco. (RODRIGUES, 1993, p. 378).

2.7 Aurora e solução

O modo como o triângulo amoroso vai se delineando em *Os sete gatinhos* é bastante diferente. Além de não se tratar do único grande acontecimento do drama, em nenhum momento há um confronto entre Aurora e Silene. Elas simplesmente se relacionam com o mesmo homem, a quem ambas amam, sem saber que é o mesmo, e mantêm-se amigas, exceto pela prioridade que Aurora confere à (falsa) descoberta do homem procurado pelo pai, na circunstância em que descobre tratar-se do mesmo homem. O homem que ama, com quem se encontra e que não a leva a sério, que disse a ela que se casará com outra, é o mesmo homem que engravidou sua irmã. Depois de interrogá-lo, descobre que ele tem intenção de se casar com a sua irmã, quando ficar viúvo. O círculo se fecha com a suspeita de que só pode ser ele o homem que chora por um olho só. Mas o forte ódio de Aurora por Bibelô oblitera qualquer amor que pudesse haver entre as irmãs, no sentido de salvá-lo. No momento seguinte às revelações de Bibelô, Aurora entrega Bibelô para ser morto pelo pai.

Aurora se alegra com a notícia da chegada da irmã:

ARLETE – Maninha vem!

AURORA – Mentira!

DÉBORA – Vem, sim!

AURORA – Quando?

AURORA – Agora!

AURORA – Mas que maravilha! (RODRIGUES, 1993, p. 845).

E é Aurora quem se oferece para subir com Dr. Bordalo, no lugar de Silene.

“SEU” NORONHA (*possesso, para ela*) – Ou tu vais com ele ou acabo com a tua gravidez a pontapés! (*para os outros*) Se foi de um, pode ser de todos!

AURORA (*histericamente*) – Eu vou no lugar de Maninha! (RODRIGUES, 1993, p. 858).

Aurora quer saber de Silene tudo que aconteceu e faz lembrar sua verdadeira amizade, como uma razão suficiente.

AURORA – Escuta: você confia em mim?

SILENE (*sempre crispada*) – Por quê?

AURORA (*mais incisiva*) – Confia ou não confia?

SILENE (*a medo*) – Confio.

AURORA – Então quero saber tudinho!

SILENE – Depende.

AURORA (*com exasperação*) – Depende, não senhora! Por que depende? Você vai contar tudo, faço questão! E se você começar a me esconder os troços, eu largo você na mão e olha: depois do que houve, quem é aqui tua amiga no duro e te defende? Sou eu, não sou? As outras estão por aqui com você e, se você duvidar, papai te dá uma surra de correia!

SILENE (*começando a chorar*) – Eu sei que você gosta de mim, eu sei, nunca neguei! (RODRIGUES, 1993, p. 867).

Silene conta toda a história do vizinho do colégio interno, de quem espera um filho. Só não conta o nome do rapaz porque, a essa altura, Aurora, subitamente se retira, dizendo que vai resolver tudo.

AURORA – Chega.

SILENE (*atônita*) – Por quê?

AURORA (*na sua cólera contida*) – Já sei de tudo! Não preciso saber mais nada!

SILENE – Mas eu não disse o nome dele. Vem cá!

AURORA – Não interessa o nome!

(*Aurora encaminha-se para a porta.*)

SILENE (*sem entender*) – Tem um apelido gozado!

AURORA – Não quero saber, nem de nome, nem de apelido!

SILENE (*atônita*) – Mas eu confio em ti!

AURORA – Deixa pra lá! Escuta: você não me sai do quarto, não fala, não diz nada. Resolvo tudo. Vou lá. Invento um troço, digo que o homem viajou...

SILENE (*humilde e súplice*) – Aurora, você é um anjo! E olha: você vai ser madrinha do meu filho, que eu faço questão! (RODRIGUES, 1993, p. 871).

Aurora já sabe que é Bibelô o pai do filho de Silene e que um dia Silene havia visto uma única lágrima em seus cílios. Essa segunda informação aponta para o desvendamento de quem seja o terrível homem que chora por um olho só, anunciado na sessão espírita, o responsável pela perda das filhas de “seu” Noronha. Agora ela, em conversa com Bibelô, pede que ele diga que a ama. Não ouvindo isso, mesmo insistindo em ouvir, Aurora faz outra pergunta: se ela daria uma boa esposa. Bibelô dirá que a quer mesmo na zona e pretende tirar ainda muito dinheiro dela. Aurora, mesmo ameaçada de perder os dentes, continua a perguntar, e dessa vez ouve de Bibelô que o Broto (Silene) é a mulher escolhida pelo galã como a próxima esposa. Isso será o bastante para fazê-lo dormir e, enquanto ele cochila, entrega-o ao pai para que este o mate com um punhal.

AURORA – Meu amor, perdoa o meu ódio! (RODRIGUES, 1993, p. 876).

O tão forte amor *philia*, demonstrado tantas vezes na peça pelo carinho e proteção que Aurora oferece a Silene, chamando-a de Maninha e alegrando-se com sua presença, é avassaladoramente esmagado nesse fatídico momento. Resta para seu desenlace, no horizonte do provável, o linchamento do pai e o nascimento de uma nova vida humana, a ser ainda partejada e criada, talvez com a ajuda da madrinha.

2.8 Irmandade, triangulação e atropelamentos

A principal característica do triângulo amoroso é a tendência à instabilidade, tão interessante ao desenvolvimento da trama dramática. Em geral, quando o padrão da dupla ou do casal é cultuado como o melhor arranjo possível, o triângulo não se sustenta por muito tempo. Ao triângulo se oporá o arranjo composto por apenas um casal e a exclusão de alguém. A dinâmica de oposições permite visualizar não só um campo de forças no qual todo triângulo se forma do arranjo de um casal e alguém fora da relação, como também significa que toda relação de um casal, com a inclusão de alguém de fora, acena com a possibilidade de uma triangulação. A amizade e a disputa não deixam de se relacionar como duas formas de um

mesmo fenômeno, com ênfase na irrupção da disputa, seja calcada no desejo do que é alheio, como acontece com Alaíde em *Vestido de noiva*, seja na vingança, como se dá com Lúcia, da mesma peça, ou ainda na necessidade brutal de um homem, como mostram Lígia e Guida em *A serpente*.

O triângulo amoroso é um expediente frequente nas peças de Nelson Rodrigues. “Em *A Serpente*, a última peça do dramaturgo, escrita em 1978 e estreada no teatro do BNH do Rio, no dia 6 de março de 1980, [...] o motivo salta do papel de coadjuvante para o de protagonista.” (MAGALDI, 1993, p. 124). Por meio da disputa de duas irmãs vinculadas ao mesmo homem, dispomos de uma via promissora de análise de *phília*. Nele, tal amor pode ser conhecido em sua *hybris*, como visto entre Guida e Lígia de *A serpente*, mas, também, em sua acentuada ausência, como veremos entre as irmãs Alaíde e Lúcia de *Vestido de noiva*. É parte imprescindível de *Os sete gatinhos* e mesmo de *Álbum de família*. A disputa de dois irmãos pela mesma mulher também ocorre frequentemente, como em *Perdoa-me por me traíres*, *Anjo Negro* e nas outras peças em que não se trata de irmãos, mas sim de triangulações amorosas as mais diversas.

Desse ponto de vista, *Vestido de noiva* e *A serpente* são duas variações sobre o mesmo tema. A ligação evidente entre os dois trabalhos é confirmada quando Nelson Rodrigues confessa que *A serpente* já estava em sua cabeça antes de escrever *Vestido de noiva*, mas optou por fazer primeiro *Vestido de Noiva*, deixando *A serpente* para 1979:

Um autor tem sempre mais de uma peça na cabeça. Fica adiando esta ou aquela, e a ordem cronológica acaba não sendo tão cronológica assim. É mais um arbítrio do autor. Quando eu ia fazer o *Vestido de noiva* já tinha *A serpente* na cabeça. Optei pelo *Vestido*, que foi decisivo na minha carreira teatral. Podia ter feito *A serpente* logo depois, mas fiz o *Álbum de família*. Depois saiu o *Anjo negro*. O interessante é que meu interesse pela *Serpente* sempre foi profundíssimo. (RODRIGUES, 1993, p. 124).³³

Concordamos com Sábato Magaldi quando este afirma que não é gratuito pensar que Nelson Rodrigues, por ter adiado a realização da peça tantas vezes, teria diluído a história em outros enredos, para finalmente explorá-la em toda a plenitude em *A Serpente*. Por outro lado, a rivalidade entre as irmãs que disputam o mesmo homem não pode ser plenamente entendida sem uma compreensão da complexidade de *phília*. Trata-se de um conceito bastante amplo, se

³³ Conforme texto de Sábato Magaldi, prefaciando a edição das obras completas do teatro Aguilar, ao reportar-se à matéria escrita por Nelson Rodrigues ao “Jornal da Tarde” em 20 de outubro de 1978, antes da estreia da última peça.

atentarmos para o fato de que, mesmo em Aristóteles, a *philia* pode ser estabelecida pela aliança, pela consanguinidade e pela livre, porém não irrestrita, associação entre pessoas que convivem há algum tempo.

A convivência é indispensável. Segundo Aristóteles, embora a amizade perfeita seja rara, porque os “homens bons” são raros, a amizade é um bem indispensável à vida, tanto na prosperidade quanto no infortúnio.³⁴ Ele elege as causas da amizade (o bom, o agradável e o útil), discute suas misturas e desdobramentos e os modos de estabelecer a igualdade entre desigualdades, até chegar a uma das expressões dos limites da amizade: “El amigo querrá para su amigo los mayores bienes. Y aun quizá no todos, pues cada uno desea los bienes principalmente para sí mismos.” (ARISTÓTELES, 1963, p. 1.279). Além da primazia do próprio bem, há também o limite da impermanência da utilidade ou do prazer, nas amizades baseadas exclusivamente no interesse e no prazer, nas quais o que é amado é o útil ou o agradável, e não o próprio amigo. Por outro lado, a pura benevolência não faz amizade, pois esta, segundo este referencial teórico, exige a convivência, a cooperação, bem como tratarem-se os amigos agradavelmente e terem coisas comuns a partilhar. Nos triângulos amorosos há a coisa comum a partilhar, mas somente com Guida a cooperação do usufruto entra em cena. Por isso ela encarna a *hybris* de *philia*, enquanto uma Alaíde ou mesmo uma Aurora passam pela rivalidade do triângulo com suas irmãs, mas não ultrapassam os limites, como faz Guida.

Guida quer o reconhecimento de seu ato heroico. Veja-se a disputa entre o reconhecimento da bondade e do prazer, segundo esta linha de *philia* contra *eros* e *eros* soberano. Guida foi muito boa, mas o que Paulo proporcionou a Lígia pertence a outro patamar de coisas boas:

LÍGIA – Você é tão melhor que eu. E Paulo, tão melhor do que nós duas.

GUIDA – Melhor do que eu?

LÍGIA – Eu disse que era melhor do que você? Ou você quer ser melhor do que ele? Não, Guida. Ninguém é melhor do que você. Nenhuma irmã faria isso por outra irmã. (RODRIGUES, 1993, p. 1.117).

Lígia havia dito antes que duas irmãs nunca se amaram tanto. Mas o que significa querer ser melhor que Paulo senão o confronto lúcido e racionalmente negociado entre *philia* e *eros*, fazendo com que as irmãs se desentendam quando experimentam a “felicidade” uma da outra?

³⁴ Cf. ARISTÓTELES, 1964, p. 1269 e seguintes.

LÍGIA (*selvagem*) – Quantas vezes você me disse: “Eu sou a mulher mais feliz do mundo?” Só você podia ser a mulher mais feliz do mundo. Eu, não. (RODRIGUES, 1993, p. 1.114).

Evidentemente, a felicidade a que Lígia se refere é algo muito diferente daquilo que Aristóteles compreendia por felicidade. Antes de entrarmos em *Vestido de noiva* abordaremos o papel do prazer na visão aristotélica de felicidade como integrante, por oposição, do que apoia e intensifica a tragédia das irmãs.

Vimos nos tópicos iniciais desta Seção que o conceito aristotélico de *philia* se desenvolve no interior de uma procura pela felicidade humana. Isso envolve uma visão própria do filósofo das condições e processos e do que constitui propriamente a felicidade para ele. Vimos também que a tragédia possui uma série de contatos por oposição com a filosofia da felicidade, dentre os quais a magnanimidade das paixões é um dos itens fundamentais. Eis, a seguir, um modo de enunciar a relação entre felicidade e prazer, na linha de Aristóteles:

A felicidade reside no sentimento de que eu estou avançando na direção certa, que obro para o bem, que desenvolvo meu ser em conformidade com sua essência. Às vezes o prazer vem juntar-se a isso, quando minha atividade rende algum sucesso, mas é apenas um acompanhamento, não é nem o objetivo da ação nem o componente essencial da felicidade. *A lógica corrente supõe que eu ajo sempre visando um prazer, que esse prazer é o único objetivo, a única motivação da minha ação e que é o elemento constituinte da minha felicidade.* Ora, isso é um erro profundo (igual ao que consiste em identificar a felicidade a um estado, quando ela é uma atividade). Se me comporto assim, malogro minha felicidade. Ao contrário, preciso agir, desenvolver meu espírito, porque é certo, porque é meu dever-ser, *a realização da minha essência.* Somente então experimentarei essa satisfação, *essa concordância íntima entre meu ser e minha ação, entre minha existência e minha essência,* que é a felicidade. E o prazer virá como complemento iluminar algumas de minhas horas com seu leve toque alado, como um gracioso suplemento. (BOSCH, 1998, p. 191).

Antes que o leitor venha a se indignar com a ausência de *eros* na noção de felicidade exposta, remeto à discussão pormenorizada de *eros* na Seção 3 e ratifico a pertinência da noção aristotélica de felicidade. Via de regra, o teatro de Nelson Rodrigues explora a sexualidade com um distanciamento considerável da abordagem dos estudos freudianos e tensiona a corda entre as convenções sociais familiares baseadas nos preceitos da Igreja em face da liberação sexual, com novas práticas de relacionamento e modos de família. Ele se posicionará de maneira cética em relação às mudanças e dirá em muitas versões diferentes, não sem paixão pelo efeito das frases, que dissociar amor e sexo é algo prejudicial à felicidade

humana. Mas Aristóteles, evidentemente, estava falando a partir de um outro lugar, e essa diferença precisa ser entendida, uma vez que o interesse pela felicidade não foi efetivamente superado, até o presente momento, pela humanidade que a busca.

Esse lugar é o do grego bem-nascido que goza de todas as condições para a felicidade, inclusive o gozo de sua sexualidade, considerada básica demais. Foucault, que analisou uma série de textos clássicos na obra *A história da sexualidade*, chegou a uma conclusão bastante interessante para os estudos teatrais. A originalidade dos gregos seria a produção de uma vida livre. O cidadão grego preocupa-se em organizar a sua cidade, produzindo as suas próprias leis e economia. Como ele poderia ter poder sobre a cidade e sobre sua casa, se ele não tem poder sobre si mesmo? Essas são as relações *agonísticas* de si para si mesmo, de que Aristóteles seria também um representante. O homem livre realiza a si mesmo como campo de batalha entre as forças para produzir uma vida livre. Quando as forças ativas dominarem as forças que tendem à submissão, o homem é livre para a sua casa, para a sua cidade. Portanto, a luta pela superação das paixões, e não sua extirpação, mas a sabedoria de temperá-las e não se deixar por elas engolfar é a atividade da felicidade, ou, ao menos, um caminho para ela.

M. Richard (2007), embora de uma tradição por demais diferente da de Aristóteles, partilha com este a mesma advertência quanto a se confundir prazer e felicidade, engano presente ainda hoje na lógica do consumo e nos diversos modos de alienação:

Na maioria das vezes o prazer, apesar de ser intrinsecamente diferente da felicidade, não é inimigo dela. Tudo depende da maneira como é vivido. Se o prazer está contaminado com um forte desejo e impede a liberdade interior, dando origem à avidez e à dependência, é um obstáculo à felicidade. Por outro lado, se é vivido no momento presente, num estado de paz interior e liberdade, o prazer adorna a felicidade sem obscurecê-la. Uma experiência sensorial agradável, seja ela visual, auditiva, tátil, olfativa, seja gustativa, não estará em oposição à felicidade (*sukka*) a menos que esteja maculada pelo apego e gere avidez ou dependência. O prazer torna-se suspeito quando, de fato, provoca uma necessidade insaciável de repetição. (RICHARD, 2007, p. 51).³⁵

A repetição é um assunto à parte em Nelson Rodrigues, e novamente tornamos à terceira Seção. Obsessão, avidez, inquietude e mesmo desencanto não raramente se seguem à busca pelo prazer, quando acionada de forma exacerbada e quase automática. Por agora,

³⁵ Nesta mesma página, Mattieu Richard inclui o poema “Tom O’Shanter” de Roberts Burns: *Mas os prazeres são como a papoula,/Nem bem colhida, já desfeita;/Ou como a neve caindo sobre o rio,/Clarões brancos para sempre desaparecidos.*

todavia, deixemos reservada a diferenciação entre felicidade e prazer e vejamos o que as peças nos proporcionam.

Em ambas as peças, *A serpente* e *Vestido de noiva*, a rivalidade entre as irmãs parece superar *philia*. Todavia, uma compreensão menos superficial de *philia* abarca a rivalidade dentro da amizade. No drama, *philia* e *eros* apresentam-se como forças opostas que combatem até a vitória de *Thánatos* (a morte). O triângulo amoroso, segundo a convenção da monogamia, é um estágio de instabilidade. Para o desenvolvimento do drama torna-se necessário que uma das partes seja suprimida, e esta é uma forma de atribuir significação à morte. A morte, dentre muitas outras formas de significação, é aquilo que, em um regime de exclusividade de casais, está presente em toda “estabilização” em pares: o fim do triângulo. A morte de alguém. Leia-se símbolo da morte, mas também exclusão, expulsão, desistência, fracasso e crime.

Nesse contexto, o casamento é criticado como instituição que não pode proteger os homens nem as mulheres de um princípio diferente da *philia* que é propriamente o *eros*. Pois a felicidade no casamento, em termos de satisfação sexual, seria algo tão difícil quanto uma loteria, e a rivalidade parece brotar de uma forma de operação da estrutura humana que se compara com outra, para ser informada sobre si mesma. A amizade, enquanto modo de operar cooperativamente com o outro, não é alheia à comparação nem ao julgamento; é na rivalidade que subsiste entre os amigos, e que vem à tona na ação dramática, que o desejo de alcançar um bem para si mesmo pode ser substituído pelo desejo de se sobrepor ao outro. O modo de valorar e significar, sobretudo para aquele que não dispõe do bem em questão, será decisivo para a amizade. Assim acontece com Alaíde em *Vestido de noiva*.

De modo amplo, a amizade é fundamental nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, pois é ela que será atropelada pelo desejo e pela morte. Na dinâmica das peças, temos: a) momentos de amizade ativa; b) momentos de atropelamento, obliteração ou invalidação da amizade; e c) momentos de morte ou reabilitação com sequelas. Em poucas palavras: *philia* é a estrutura de estabilização que é corroída pelas paixões, num movimento que vai da união familiar da convenção associativa ao golpe dilacerante dos desejos vorazes, finalizando na reintegração das partes que sobreviveram.

Se, por um lado, o amor *philia* não “faz” drama, por outro, sem *philia* o *eros* que com ele se choca não teria o mesmo efeito devastador. Não há acidente sem alguma perda. Sem

avaria ou acidentado ninguém considera o desastre do acontecimento. Assim, as avarias de *philia* são percebidas no tecido familiar, dos laços de sangue e de alianças e nas livres associações de companheirismo, com base na cordialidade e na empatia. As famílias, os parentes e os amigos têm suas relações encrespadas por um princípio diverso.

Daí que, no teatro de Nelson Rodrigues, o amor *philia* parece algo raro; um estranho contingente de exceções à regra de *eros, par excellence*, reduzindo-o a estilhaços cortantes que propagam a noção de que estamos em um mundo em que não há lugar nem para a amizade nem para relações familiares felizes. Essa visão não é exatamente falsa. Nos fatais *atropelamentos*,³⁶ as amizades e os laços de família se rompem, sendo atingido em cheio o conjunto de referentes formais de *philia*, ou seja, um modo de constituição familiar cuja insistência simbólica não pode evitar contradições e apresentar suas fragilidades no tocante à felicidade humana. O recurso humano do casamento é retratado com sarcasmo por insuficiência, e as relações entre marido e mulher, pais e filhos e dos irmãos entre si possuem seu grau próprio de problematização, comparadas às relações de amizade, por mais raras que sejam, estabelecidas, por assim dizer, fora da ilha. Ilha de aconchego e bolor, fechada sobre si mesma. Nos termos de Edmundo, em *Álbum de família*:

EDMUNDO (*mudando de tom, apaixonadamente*) – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. [...] Então o amor e o ódio teriam que nascer entre nós. [...] mas não, não! [...] Eu acho que o homem não deveria sair do útero materno. (RODRIGUES, 1993, p. 556-557).

Da ilha familiar, com a gênese dos afetos, Edmundo parte para o vazio de um mundo exterior, visão pela qual o mundo lá fora seria sempre intransponível. O ninho de cobras queridas é comparado ao útero. E a saída de casa para o mundo, ao nascimento. O deslocamento de um espaço para o outro é tão radical que Edmundo prefere recuar ao próprio nascimento, em movimento contrário à vida.

³⁶ O atropelamento no teatro de Nelson Rodrigues exige uma explicação à parte, sobretudo ao leitor que não se lembre do, ou desconheça, o conjunto da obra. Uso o termo de modo metafórico para falar de um choque que pode levar à morte, com alusão ao uso desse acidente por parte do autor, em peças como *Vestido de Noiva* e *Um beijo no asfalto*, nas quais a brutalidade do trânsito, inicialmente restrito às grandes cidades, com o advento do automóvel particular, com velocidades cada vez mais ameaçadoras, desencadeia, no drama, uma série de acontecimentos tenebrosos que desnudam o homem em face de suas próprias fixações, na circunstância do susto e da proximidade da morte.

Suplicante, para ser acolhida na casa das tias, Doroteia se submeterá às mais severas exigências das tias, entendendo-se que há no habitar familiar um bem que valeria todos os sacrifícios:

DOROTÉIA – Deixa-me ficar ou me perco!...Por tudo peço... [...] (RODRIGUES, 1993, p. 634).

DOROTÉIA – A única família que eu tenho é a vossa [...] (*doce*) Acho lindo ter parente [...] dizer, por exemplo, “minha prima”, “minha tia” [...]. (RODRIGUES, 1993, p. 636).

De modo semelhante, o apelo gravitacional familiar impele outras personagens. Assim, temos em *Perdoa-me por me traíres* a passagem em que Raul se propõe a tirar Judite da casa do marido, que a está hostilizando, e sua recusa:

JUDITE – Sair para não voltar?

TIO RAUL – Mas evidente, para não voltar!

JUDITE (*recuando*) – Não quero.

TIO RAUL – Não vem comigo?

JUDITE – Eu fico!

TIO RAUL (*exasperado*) – Mas você mesmo não o chamou de canalha?

JUDITE – Meu lugar é aqui. (RODRIGUES, 1993, p. 805).

Há uma força gravitacional exercida pela família, que consiste num bem desejável e politicamente conquistado, em nosso tempo, por facções que estavam fora do modelo *pater familias*. Esse poder de promover estabilidade e segurança não pode ser mais um bem exclusivo dos casamentos heterossexuais, tampouco apenas para as crianças nascidas da união formalizada de um homem e de uma mulher. A inclusão do casamento entre pessoas do mesmo sexo, a adoção de crianças que não tinham pais, bem como as tecnologias reprodutivas da inseminação artificial, a barriga de aluguel, a doação de espermatozoides e óvulos atestam não apenas que a família é entendida como bem desejável, como que ela não está mais, necessariamente, circunscrita a um padrão que tem início no casamento entre um homem e uma mulher. Aprígio de *O beijo no asfalto*, Tereza de *Álbum de família*, Ivonete de *Viúva, porém honesta*, dentre outras personagens, não se adaptam a uma construção em que o casamento formal e a família são consequências naturalizadas de uma mesma teia de estruturação familiar, na qual *eros* seria considerado um truque da natureza para gerar filhos nas mulheres. Os textos dramáticos de Nelson Rodrigues abordam com uma linguagem muito límpida a bifurcação da função-mulher na óptica patriarcal: por um lado, mãe de família, por outro lado, prostituta. Esse binarismo bizarro aparece em muitos momentos do *corpus* e talvez

tenha sido mais exaustivamente definido em *Senhora dos afogados*, da qual trazemos esse trecho de diálogo entre Misael e D. Eduarda:

MISAEEL – Teu corpo ao longo do meu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto... (*vai apanhar, de novo, o copo, fala olhando para ele, como se o copo o fascinasse*) Sabes por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer.

[...]

D. EDUARDA – Tens os filhos em casa e amas na rua! (RODRIGUES, 1993, p. 693).

Contudo, quando a teia é esgarçada, quando *philia* é atropelada ou, se preferirmos, quando a estrutura estabilizadora é rompida, aquilo que é atacado e lançado para o outro lado da rua, aquilo contra o qual a crítica mais feroz se estabelece, não é tanto a família de meados do século XX no Brasil, patriarcal, colonial, cristão, mas sim a fixação humana, individual e coletiva em eleger um modo único e digno de pertencer a e gozar de uma vida familiar. Isso aparece ainda hoje, de modo chocante, nos casos de assassinato a homossexuais e prostitutas nas páginas policiais.

Nelson Rodrigues conhecia essa rigidez canônica, que em última instância não é mais que um modelo de felicidade único, tributário dos gregos, que limita, desde o campo simbólico até as práticas amorosas, a liberdade humana. Com o advento da *agonística*, também conhecida como o domínio de si mesmo, o princípio de autodeterminação exigia do homem que fosse livre a partir do uso de sua racionalidade. Mas também temia as mudanças sociais que levavam as mulheres a trabalhar fora e reivindicar o poder econômico. A família mudou, e continua mudando. A fragilidade explorada nos dramas provém, muitas vezes, da rigidez de um modo de valoração restrito do que vêm a ser a família e a prática erótica.

Nesta perspectiva, *philia* se propaga do amor da mãe pelo seu filho, célula mais básica da família, que atuou na transferência da propriedade na estrutura matrilinear, à oficialização social do amor, por meio do casamento, da família dentro do casamento (o que implica a existência pejorativa da família fora do casamento) e da associação entre amigos. Observados os princípios em que a família patriarcal se estabelece, a posse, a procriação e a sujeição da mulher ao homem fazem parte do padrão de felicidade amorosa atual, cujas fragilidades e apodrecimentos Nelson Rodrigues é perito em fotografar.

O que faz Nelson Rodrigues? Apresenta quadros em que tal paradigma patriarcal de família é bombardeado por situações vividas por personagens que são, de um modo ou de outro, perseguidos pelo modelo de normalidade oferecido pelo casamento tradicional. Não apenas lésbicas, *gays* e prostitutas, mas os próprios pais, mães e filhos das melhores famílias.

Ele expõe a falsidade de uma suposta harmonia entre *ágape*, *phília* e *eros* em face da dinâmica da vida, que atribuiu a personagens que não raramente refletem sobre como se assenhorear verdadeiramente de si mesmos, num aqui e agora cujos lampejos de lucidez não são suficientes para assegurar felicidade, pelo contrário, revelam-se trágica e diametralmente opostas a ela. Para usar palavras de Platão, as personagens são não mais que joguetes nas mãos dos deuses.

Nesse ponto, as transformações que a família vem sofrendo no decorrer do tempo, em busca da maior felicidade das pessoas que são sistematicamente banidas do modelo, têm contatos consideráveis com o TNR, uma vez que Nelson Rodrigues pintou os quadros horripilantes em que o sofrimento das personagens está diretamente relacionado à rigidez da estruturação de família, mostrando-as nela presas e enredadas, bem como também nas de classe e raça. São identidades, pertencimentos e territorializações da família que Nelson Rodrigues mostra e, por analogia, trata-se também de pensar na família que temos e na família que queremos, enquanto sujeitos que não desistiram da felicidade humana.

3 EROS DESATADO

Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.

ROLAND BARTHES

3.1 *Eros uma vez a sangria desatada* de Nelson Rodrigues servida com *O banquete* de Platão

Deslizamos a frase que inicia os contos de fada, “Era uma vez”, trocando a palavra “Era” por “Eros”, precisamente o tipo de amor que vamos investigar nesta Seção, e a associamos à expressão popular *sangria desatada*. Ora, o amor erótico nunca esteve afastado de uma qualidade de urgência, que pode se dedicar aos recém-acidentados, nem da imagem alarmante do sangue que corre, sobretudo no TNR. Seja por dentro do corpo de quem o experimenta (corrente), seja, e principalmente, na visão assustadora do sangue que escapa do corpo, incontido, transbordante, vermelho. A denominação sangria desatada contempla, assim, a proximidade de *eros* com vida e morte, acentuando o caráter central da urgência dramática, enquanto a convenção da fábula alude à imantação de *eros*, em contexto de contrastes, mas, sobretudo, de sublimações.³⁷

Se nos colocamos como pesquisador-narrador desta tese, não é por conceber o amor erótico no TNR como algo plenamente dado, muito embora o ritmo erótico e o tema erótico abundem tanto em seus textos dramáticos quanto alhures, mas por propor uma leitura-travessia em que vamos, no mínimo, preparar os ouvidos para um tom ainda enigmático que o compõe. Exploradas as imagens antitéticas que vão compondo o cenário por onde essa força, feliz ou infeliz, a todos atravessa, encontramos na obra platônica *O banquete* uma série de discursos sobre *eros* que redobram a pertinência com o TNR. Isso porque se o ritmar e o desaguar de *eros* ganharam na obra platônica uma série de discursos, cotejá-lo com o TNR, onde se delineia uma imagética própria aos poderes performáticos de Eros, tem se mostrado por demais promissor, ou, caso se prefira, fecundante. Daí nossas análises dos textos rodriguianos terem ganhado uma nova luz, algumas vezes colorida pela fortuna crítica, outras vezes concentrada no jogo das antíteses, da fluidez das imagens, em todo caso, atenta aos sabores do que nos é oferecido. E do que preparamos com tais ingredientes.

³⁷ Optamos pela grafia *eros* para designar o amor erótico ou a paixão erótica, ainda que a grafia *Eros* possa ser também usada, em segundo plano, para designar o deus grego ou o conceito psicanalítico.

O ponto central consiste em que, embora o amor erótico no TNR possa ser dito de muitos modos, um dos principais aspectos consiste em que a *sangria desatada* de Nelson Rodrigues imita o fluxo da vida, em sua ação de transbordamento e marcha incessante. Enquanto força primordial, ultrapassa todos os empecilhos que se insurgem à sua frente, inclusive a própria morte, tragada por essa força vital.

Provavelmente, o melhor símbolo desse movimento é a narrativa da gata em *Os sete gatinhos*, muito embora a inventividade de evoluções baseadas na dicotomia vida-morte participe praticamente de todas as peças. Trataremos disso mais profundamente no tópico 3 desta Seção. Por agora, faremos uma breve introdução ao texto platônico, cuja ação dramática é por demais semelhante ao teatro e, a partir da exposição desse universo, vamos abrir passagens, nem sempre pré-evidentes, para este e outros *eros* que habitam os textos dramáticos de Nelson Rodrigues.

A polifonia é uma das maiores características do diálogo platônico. Contatos e sabores satisfazem uma aproximação que apura, sobretudo, as semelhanças e os outros modos de dizer do antigo e do moderno, de tessitura dramática e plural. Na obra platônica *O banquete*, o mito de Eros é contado em diversas versões. Comumente, a abordagem desse diálogo é feita por meio de uma síntese daquilo que o pesquisador extrai do discurso de Sócrates. Ora, o discurso de Sócrates é o discurso dos discursos que, ao superar todos os outros, revela a verdade sobre o amor. Todavia, esse expediente não nos parece suficiente em uma Seção que investiga as diferentes formas de *eros*, por uma série de razões.

Fundamentalmente, cada discurso mostra *eros* segundo uma visão de mundo muito própria, o que faz com que mereça atenção. Por outro lado, a ação dramática dos diálogos fica completamente obliterada em todas as abordagens que insistem em “Platão diz”. Quem diz são as personagens dos diálogos! Se fosse da vontade de Platão escrever tratados sobre o amor, a justiça e a política, ele certamente o teria feito em primeira pessoa. A fórmula *segundo Platão* é uma redução interpretativa, pois o filósofo escreveu obras nas quais abundam personagens que falam e fazem coisas muito diferentes entre si e transitam em cenários diversificados, que modulam os significados. Tal forma, ainda que útil para o pesquisador que não queira se demorar nas sutilezas do diálogo, sempre exigirá o distanciamento mimético em um grau a mais de representação. Não obstante, ao deixar muito evidente para seu leitor que o que há em suas obras não é mais que pessoas falando e ouvindo umas às outras, Platão mostra que o conhecimento sobre algo provém da discussão entre

sujeitos diferentes, em um jogo muito específico. Nele, a hegemonia do melhor discurso dentre todos revela-se uma competição entre personagens-discursos. Na encenação do jogo do melhor discurso, muitos falam e alguém vence com argumentos. Vence, todavia, sempre em relação àqueles interlocutores que estavam ali e, sobretudo, em relação àquilo que antes disseram. Pois, quase sempre, o que se diz é superior a quem diz, e quem pergunta é mais esperto do que quem já sabe.

Por essas e outras, ao abordar o desvendamento de *eros* em *O banquete*, não podemos omitir a polifonia da *lexis* que incorpora a ação dramática. A rigor, não existe essa obra de Platão sem ação dramática. Tomar os diálogos de Platão sem olhar para o sensível da representação dramática e a polifonia dos discursos equivale a reduzi-los à representação da Igreja, que estava interessada, durante muitos séculos, em canalizar aquilo que é dito nas mais variadas circunstâncias, e por diversas *personas*, em uma única voz de Deus, em um processo de concentração de poder.

Antes de nos aproximarmos de cada discurso-contato, cumpre esclarecer outro recurso literário que dá volume à cadeia de representações perpetradas no diálogo: aquele que, em quase toda sua extensão, é um discurso indireto. Alguém encontra na rua outrem e pede que lhe relate o que foi dito na ocasião do banquete. A pessoa perguntada diz que não estava lá pessoalmente, mas soube do que foi dito por intermédio de uma terceira pessoa e se dispõe a dizer, de memória, aquilo que lembrar, desculpando-se por não se lembrar de tudo. Deste modo, o desejo de saber, a memória e a narrativa apresentam-se na moldura penetrante do banquete, ocorrido na noite em que Agathon havia ganhado o prêmio de melhor tragédia e seus amigos vão à sua casa comemorar a vitória. Alguém adverte para não beberem tanto quanto beberam na noite passada, para aproveitar a noite conversando. A sugestão de a atividade da noite ser cada conviva proferir um elogio a *eros* é acatada, e quem vai chegando em seguida é informado e vai tomando parte. Começam a falar os homens, sobre o tema proposto. As flautistas foram dispensadas. A *lexis*, neste caso, exigirá que a música se afaste e, com ela, as mulheres livres, as *heretai*, que não têm direito direto a fala.

3.2 *Os Sete Gatinhos* e Erixímaco enquanto farmácia de Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues é mestre em simbolizar a vida e a morte em perspectiva antitética. Vida, morte, sacrifício e renascimento foram novamente discutidos a partir de sua obra, predominantemente no universo psicológico, do simbólico e dos mitos. Nessa Seção, abordamos essa dinâmica vital/letal a partir do discurso do conviva médico em *O banquete*. Em seguida, relacionamos a tônica erótica empregada naquela concepção com a obra rodrigiana *Os sete gatinhos*.

O que chamamos de a farmácia não são senão os princípios ativos apresentados pela atuação de um *Eros* ordenado em detrimento de um *eros* desordenado, cuja síntese toca todas as artes e, de modo muito especial, a arte de construir peças *à la* Nelson Rodrigues. Farmácia sob o signo do remédio amargo, do *teatro desagradável*.

O primeiro discurso-contato consiste no feito por Erixímaco. Na ordem da interlocução, ele toma o lugar de Aristófanes, enquanto este tenta se livrar da crise de soluços com as receitas que aquele lhe passa. O médico critica a precariedade da conclusão do discurso precedente, que havia sido feito por Pausânias, e começa a falar de *eros* no âmbito da natureza. “Não é unicamente na alma dos homens, nas belas criaturas, que *eros* faz sentir o seu poder, mas que ele se ocupa de vários outros objetos e estende seu ímpeto sobre os corpos de todos os animais, sobre as plantas, numa palavra, sobre todos os seres.” (PLATÃO, 1990, p. 91).

A começar por seu louvável ofício, Erixímaco considera que a natureza dos corpos possui dois tipos de *eros*: um reina sobre o são, e outro sobre o que é doente, existindo uma atração entre tais dessemelhantes. De modo que toda a sabedoria do médico consiste em saber provocar o nascimento da amizade entre os maiores inimigos recíprocos, existentes no corpo do homem, e estabelecer um amor mútuo entre eles. “Por maiores inimigos quero dizer, (inclusive) os maiores contrários que no corpo habitam: o frio e o quente, o amargo e o doce, o seco e o molhado, e assim por diante.” (PLATÃO, 1990, p. 92).

Além da medicina, *eros* se encontra em outras áreas, tais como a agricultura, a ginástica, a música, sempre correspondendo a uma superação desejável entre opostos, capaz de restabelecer o equilíbrio. Por isso, quando cita Heráclito, *a unidade, que se opõe a si mesma, consigo concorda, como sucede à harmonia que do arco e da lira se evola, é*

justamente para aproveitar-lhe a noção de harmonia marcial/musical, que não se limita ao mero encontro de coisas opostas. É a síntese amorosa, buscada com cuidado e arte, cuja mais imediata e poderosa analogia é realmente a música, enquanto a maior referência de filósofo precedente é Heráclito de Éfeso:

[...] Heráclito quis dizer que a harmonia resulta de coisas que antes eram contrárias, como o agudo e o grave, e que depois, pela habilidade musical, se uniram. Pois a harmonia não provém do que é contrário, não provém do que ainda é agudo e do que ainda é grave; harmonia é concordância, é sinfonia, e a concordância, uma certa uniformidade. [...] a harmonia, por sua vez, resulta de elementos opostos entre os quais se estabelece acordo. (PLATÃO, 1990, p. 92-93).

Para Heráclito, a natureza da realidade não é exatamente mudança e contrários, como comumente lhe é atribuído. Afirma, sim, a unidade que sustenta a mudança e a harmonia que abarca os até então contrários. Enquanto a mudança e a oposição aparecem na percepção da realidade, a unidade e a harmonia subjazem nos fenômenos da aparência. Este é o desafio de Heráclito, seu modo de mostrar em que consiste o *logos*. Erixímaco toma-o emprestado para mostrar as duas faces de *eros* em várias atividades da vida, bem como nas estações climáticas, desde suas relações com as órbitas celestes e o modo como isso afeta o homem, até a missão do adivinho, de estabelecer o amor entre deuses e homens.

Para ele, em todo caso, os dois amores existem em toda a natureza, ultrapassando os beirais das esferas divinas. Portanto, devemos sempre respeitar os dois *eros*, que se encontram no âmago das coisas. (PLATÃO, 1990, p. 93).

Na tradução de Donaldo Schüler, essa relação fica ainda mais incisiva, não apenas no tocante à célebre fórmula freudiana, mas, mais profundamente, naquilo que o TNR apresenta como uma das maiores forças de seus textos dramáticos: “Que o sadio e o mórbido sejam distintos e dessemelhantes, disso ninguém discorda. Ora, o dessemelhante deseja o seu oposto, por ele erotizado.” (PLATÃO, 2012, p. 55). E ainda, na mesma tradução, quando Erixímaco explica o motivo pelo qual os homens prestam homenagem aos deuses, seguido de uma exaltação do próprio *eros*: “Objetivo: cultivar *eros* e proporcionar cura. A falta de tributo e de honra devida ao *eros* ordenador costuma provocar impiedade generalizada em qualquer

atividade, e leva ao culto do outro, o *eros* desregrado. [...] Como se percebe, o *eros* universal (imenso, múltiplo) concentra em si todo o poder.” (PLATÃO, 2012, p. 59).³⁸

Na história do pensamento ocidental, evidencia-se a influência desse tipo de discurso naquilo que Freud chamou dos princípios de vida e morte, apresentados pelos nomes gregos de *Eros* e *Thánatos*, como forças antagônicas da psique. Cautelosamente, em um de seus textos da maturidade, *Além do princípio do prazer* (1920), numa revisão de sua teoria, Freud não deixa de fazer uma observação muito interessante: afirma que conjugar o instinto de vida e o instinto de morte é, desde o começo, trabalhar com uma equação de duas incógnitas (FREUD, 2010, p. 230). Tomemos, por agora, essas duas lacunas como sendo categorias vazias e transbordantes, imprescindíveis a certo tipo de produção artística.

Na literatura filosófica, o jovem Nietzsche também desenvolve uma famosa teoria dualista dos impulsos artísticos da natureza, apolínea e dionisíaca, na qual Dioniso é mais precisamente o Dioniso-*Thánatos*.³⁹ Nela, o deus da embriaguez e da música nunca se afastou daquilo que os medievais designaram por Uno primordial, em detrimento do Princípio de individuação. A dissolução das barreiras e diferenças descritas nas excitações narcóticas dionisíacas acompanha sempre essa referência ao lugar de onde todos os seres vieram e para onde retornarão, seja no registro psicológico, filosófico ou artístico. Aqui a sabedoria da morte é igualdade, enquanto *eros*, por ser desejo de fusão, torna possível um ápice de indiferenciação cuja essência é, ao mesmo tempo, anterior e posterior ao ser, compreendido individualmente. A beberagem não deixa de ser um modo de lembrar essa verdade do nada que subjaz ao ser singular, com a qual, mais cedo ou mais tarde, ele vai se encontrar.

Ademais, a dinâmica entre os princípios de vida e de morte atuantes no TNR é vasta e multicolorida, apresentada em praticamente todas as peças. Nesse quesito, concentraremos nosso olhar em *Os sete gatinhos*.

A peça rodriguiana de 1958 tem a vantagem de condensar em um símbolo a relação intrínseca entre vida e morte. Por isso, trazemos agora parte da cena que abre o primeiro ato, na qual Dr. Portela, funcionário do colégio, conversa com “Seu” Noronha, o pai de Silene,

³⁸ Já entre os homens, a sabedoria, a técnica e as artes requerem o amor de quem sabe mais (o professor, o mestre, o sábio) por quem sabe menos (o mais jovem e menos sábio, o aluno), bem como o amor deste para com aquele. Este aspecto do amor erótico em *O banquete* aponta para a relação clássica entre *erômenas* e *erastas*, e, por conseguinte, também aponta para a pedagogia.

³⁹ *A origem da tragédia ou Helenismo e pessimismo*, conforme referências bibliográficas.

que volta para casa, trazida pelo primeiro. Nesse contexto, desenvolve-se a primeira narrativa da gata e, nela, a imagem central que elegemos para discutir a duplicidade de *eros* no TNR.

DR. PORTELA – [...] Mas veja o senhor: havia, no colégio, uma gata. Aliás, não era nossa, era do vizinho. (*com certo calor*) Uma gata bonita, muito bonita.

“SEU” NORONHA (*impaciente*) – Sei, sei.

DR. PORTELA (*com certa voluptuosidade*) – Um pêlo macio, sedoso que parecia angorá, e digo mais, talvez fosse angorá. Ou por outra: angorá não, porque, ao que sei, angorá tem, no máximo, dois filhos. E a gata pulava do vizinho e muito mansa – era mansa – vinha para o nosso terreno. (*baixo, para o “Seu” Noronha*) E quem, no meio de oitocentas alunas, gostava mais do animal? (*com satisfação e uma crueldade triunfante*) Sua filha!

“SEU” NORONHA – Silene?

DR. PORTELA – [...] Perfeitamente. Silene punha a gata no colo, dava-lhe leite no pires e fez, por duas ou três vezes, uma coisa que não é permitida: dormiu com a gata! De manhã, era um rebuliço no dormitório, quando as outras alunas percebiam. Relevamos, porque, afinal, era uma transgressão leve. E, um dia, notou-se que a gata ia ter nenê. O senhor está prestando atenção, “seu” Noronha?

“SEU” NORONHA – Continue.

DR. PORTELA – Até que, ontem, no recreio e na presença de todas as alunas – mataram a gata a pauladas!⁴⁰

“SEU” NORONHA (*tomando um susto*) – E quem? Quem matou?

DR. PORTELA – A pauladas, “seu” Noronha! Aos olhos de meninas de sete, oito e nove anos! (*num desafio triunfal*) E o que é que o senhor me diz?

“SEU” NORONHA – Mas quem matou?

DR. PORTELA (*mudando de tom*) – “Seu” Noronha, o senhor já viu uma gata parir?

“SEU” NORONHA (*desconcertado*) – Nunca.

DR. PORTELA – Aliás, a pergunta não é essa. O senhor já viu uma morta dar à luz?

“SEU” NORONHA – Também não.

DR. PORTELA (*exultante*) – Pois eu vi, eu! E foi o que aconteceu com a gata. Sim, senhor! Estava morta, e preste atenção: os gatinhos, amontoados no ventre materno, iam nascendo, diante das meninas e das professoras. Quis-se tirar de perto as menorzinhas, mas foi impossível. Eram tantas! Imagine: a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos, ao todo.

“SEU” NORONHA – Vivos?

DR. PORTELA – Todos vivos!

“SEU” NORONHA – Mas afinal, quem matou?

⁴⁰ Uma exemplificação similar, de um acesso de raiva descarregado em um gato, que também não resiste, encontra-se em *Les Particules Élémentaires*, de 1998, escrito por Michel Houellebecq, que se converteu num filme de Oskar Roehler, *Elementarteilchen* (2006).

DR. PORTELA (*baixo e incisivo*) – Sua filha?!

“SEU” NORONHA (*baixo também e atônito*) – Repita!

DR. PORTELA – Sua filha Silene! (RODRIGUES, 2003, p. 848-849).

Aquela golfada de vida, provinda justamente de onde o apodrecimento não tardará a surgir, está, como vimos, vinculada à narrativa de um amor (de Silene pela gata) brutalmente transformado em ódio e destruição (matar a pauladas).

Esse é um exemplo que tomamos por símbolo. Tal símbolo mostra claramente, de modo sobremaneira ilustrativo, a duplicidade de *eros*. Talvez haja nele a plasticidade cênica do processo psíquico do matar por dentro alguma coisa. Quando aquilo que acontece sorrateiramente se torna altamente visualizado, converte-se imediatamente numa barbaridade. A personagem Silene passa do amor protetor à raiva destruidora. Sua fúria assassina, até então incompreendida, expressamente aciona para si mesma a expulsão do colégio, o castigo e o enquadramento de loucura. Mas o abominável do ato de Silene se vincula a um milagre: o admirável brotar da vida nova, mesmo em meio aos cataclismos da fúria exterminadora e de seus inúmeros efeitos, chocantes e perturbadores. E é provável que desse modo de conceber *eros*, das paixões destrutivas associadas às correntes de vida, derive uma considerável fração do *teatro desagradável*. E seu fascínio. Nesse sentido, a teoria dualista de *eros* havia sido historicamente reavivada pela teoria freudiana, sendo inegáveis o impacto e a penetração da psicanálise no imaginário e nas práticas sociais, em meados do século XX, também no Brasil de Nelson Rodrigues. Menos trivial que a influência do freudismo é, sem dúvida, o trabalho artístico que dele pode se servir sem ser, com isso, um devedor.

Ao mostrar o discurso de Erixímaco em *O banquete*, investimos em uma longevidade maior da teoria que discute o erótico na relação de harmonia entre princípios concorrentes, mas também componentes, que tendem à vitalidade e à mortificação, precisamente em suas ligações misteriosas. Mistério para o qual devemos observar a particularidade do caso, na obra. Pois, evidentemente, a saúde, o equilíbrio e a obra de arte não são a plenitude da vida absoluta. E há alguns tipos que não deixam debaixo do tapete o lodo de onde a obra brotou. Falaremos nisso quando discutirmos o *teatro desagradável*, ainda nesta Seção.

Os sete gatinhos pertence ao período de produção em que as peças míticas haviam sido esgotadas e a introdução do cotidiano suburbano já domina a coloração dos quadros rodriguianos. Embora a narrativa da gata tenha feito a coagulação semântica dos impulsos antitéticos de *eros* de modo a dela termos elegido um símbolo, o texto abriga uma série de

correntes e contracorrentes que estão em acordo com a mesma dualidade, expressas pela aglomeração antitética Odiar e Amar, Pureza e Podridão, Prostituição e Virgindade, Perdição e Salvação, Devoção e Humilhação, e, finalmente, Moribundo e Nascituro.

No campo simbólico, mesmo o repugnante mau cheiro e a podridão são também adubo facilitador de algo novo. Do confronto entre as forças vitais e letais, diversas formas podem ser lidas no sentido da flor que nasce em meio ao lodo e do lodo que se acumula na experiência condicionada da vida. Nesse sentido, o drama porta os símbolos de morte e, por meio dela, acena para a possibilidade de algo tão luminoso como a vida. Todavia, esse “tão luminoso quanto a vida” se expressa aqui tão simbolicamente quanto em crua literariedade. No mais, o jogo das paixões instaura uma brincadeira com a morte que, na mimese do que é temido, permite restabelecer uma continuidade nunca infalível. Apontaremos, no texto, outros modos de representar a ligação entre o *eros* sadio e o mórbido. Mais precisamente, nos jogos eróticos entre as personagens Aurora e Bibelô, nos próximos parágrafos.

Do ponto de ônibus em que Aurora e Bibelô já se conhecem de vista, a paquera cresce além dos olhares, chegando à troca de palavras e à mudança de trajeto para viabilizar, além do diálogo, o encontro amoroso, eventual e cada vez mais urgente. Aurora “eletriza-se de volúpia”. Bibelô, “na impaciência do desejo,” propõe subirem pela escada. Ele se nega a pagar. Ela insiste inutilmente e acaba por pagar até mesmo o táxi. Ele tira um revólver. Eles brincam de morte. *Eros* exige uma relação com ela.

AURORA (*desabotoando o sutiã*) – O que é isso?

BIBELÔ (*arquejando e rindo*) – Já disseram que uma mulher da zona ia me dar um tiro. (*feroz e triunfante*) E se você quiser me matar, atira, anda, atira com um revólver sem balas!

(*Bibelô ri bestialmente. Joga fora o revólver e põe as balas em cima de qualquer móvel. Para todos os efeitos arrancaram todas as roupas. Devem estar nus.*) (RODRIGUES, 1993, p. 837).

Repetindo os atos intensos de humilhação, ou não, *eros* também se diz:

AURORA – Me xinga! Dá na minha cara! (RODRIGUES, 1993, p. 837).

Atiçado como fogo ao vento, *eros* se consome em cálculos sobre as marcas repetidas da dor e do prazer. Lado a lado, amor e ódio, desejo e humilhação, medo e jogo substitutivo, *eros* e morte. No último encontro, muda um pouco a situação, mas eles fazem o jogo de matar mais intensamente. A proximidade da morte de sua mulher, com diagnóstico de câncer, esgota

Bibelô. Ele aceita a sugestão de Aurora de dormir um pouco antes de voltar para casa. Como de costume, tira as balas do revólver e o dá para ela brincar de atirar nele.

Dessa vez, Aurora acaba de ter obtido fortes revelações. Da conversa com Silene, infere que seu querido Bibelô e o pai do filho da irmã são a mesma pessoa. Da conversa com Bibelô, que se recusa a dizer que a ama, descobre que ele não tem planos de se casar com ela, mas com “o broto”; este, ao que tudo indica, é Silene. Não obstante, revela pretender usar Aurora para tirar dinheiro dela, na zona.

(Caminham para o quarto. Bibelô puxa o revólver. Tira as balas.)

AURORA – Com medo?

BIBELÔ – Teu amor virou ódio, você pode me fazer uma falseta... *(passa-lhe a arma depois de embolsar as balas)* Queres me matar? Mata!

(Aurora apanha o revólver)

BIBELÔ *(num riso forçado)* – Atira, anda, aqui! No coração!

(Abre a camisa, na altura do peito. Aurora puxa o gatilho muitas vezes. Bibelô arranca a camisa. Antes de se deitar beija o santinho.)

BIBELÔ – Daqui a uma hora me chama. E me beija.

(Aurora beija-o. Olha a fisionomia do amante. E, então, sem rumor, abandona o quarto. Vai encontrar-se, na sala, com o resto da família.)
(RODRIGUES, 1993, p. 875-876).

É então que incita o pai a matar o nem tão bem-amado assim.

Ora, em *Os sete gatinhos*, temos uma gata morta a pauladas, de onde brotam os filhinhos. Temos também um casal que brinca de matar e morrer, aliviando o ódio e iludindo o medo da morte. Agora veremos que o mesmo homem que cuida da mulher doente (definhando) promove a continuação da marcha da vida, pois desperta o amor em outras duas mulheres. Seguir-se-á uma série de trechos com os quais o mostramos.

Primeiro, Aurora se interessa rapidamente por Bibelô, mesmo este lhe causando prejuízo:

AURORA *(quase chorando)* – Escuta, gostei de ti e te digo mais: um terno branco fresquinho da tinturaria me põe maluca, doida! Mas eu preciso dos quinhentos cruzeiros. Preciso, ouviu? *(suplicante)* Tenho despesas fixas e prometi à mamãe. Palavra de honra: o dinheiro não é pra mim!

BIBELÔ – Minha filha, nunca dei um vintém a mulher alguma. Nem dou!

(Aurora, que estava agarrada a ele, se desprende em seu despeito de fêmea.)

AURORA – Já sei. Elas é que te dão!

BIBELÔ – Ou isso!

AURORA – Você tem toda a pinta de cafetão!

BIBELÔ – E daí?

(*Aurora tem uma pane de vontade. Agarra-se a Bibelô, novamente.*)

AURORA – O diabo é que eu gosto de ti assim mesmo!

BIBELÔ – Então vem. (RODRIGUES, 1993, p. 833).

Silene diz para a irmã como ficou grávida do homem que ama:

AURORA – E vocês se encontravam onde?

SILENE – O colégio lá é uma bagunça! A gente conversava no muro, que é meio baixo. O melhor você não sabe: ele era o dono da tal gata.

AURORA – Que gata?

SILENE – Que eu matei. E, um dia, eu pulei o muro e...

AURORA – Mas que perigo!

SILENE – Fomos para o quarto da empregada, que estava de folga. A mulher não sai da cama; fica em cima, com uma tia surda. Agora vou te contar uma coisa, você não vai acreditar!

AURORA – Conta tudo!

SILENE (*triumfante*) – Eu pedi um filho a ele, eu! Ele não queria; disse “não vale a pena”, mas eu sou teimosa e, finalmente... A culpada sou eu! (*grave e adulta*) E não me arrependo! (RODRIGUES, 1993, p. 870).

Bibelô fala para Aurora da proximidade da morte de sua esposa.

BIBELÔ – Desenganada!

AURORA (*transfigurada de esperança*) – Quer dizer que...

BIBELÔ – Talvez não passe desta noite. (*numa ternura mais sensível*) O rosto é uma caveirinha e... Vive de morfina. Tem uma chaga em cada nádega, de tanta injeção [...] (RODRIGUES, 1993, p. 873).

Nelson Rodrigues aborda as íntimas e profundas relações entre a vida e a morte como quem mostra cirúrgica e esteticamente as entranhas recém-tiradas do abismo do esquecimento e do não visto. Afinal, a visão que revela não é da ordem do agradável. É como ver que o coração é carne bombeando sangue e não outra coisa qualquer. E insistir nessa visão e em seus acidentes.

Considerando a fortuna crítica dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, na qual múltiplas ligações entre vida e morte já foram observadas, nossa leitura se articula com os textos de Amália Zeitel, *Nelson Rodrigues: autor vital*, e de Sílvia Simone Anspach, *Nelson Rodrigues: teatro vital/letal*.

“Nelson é um pensador que fala pela boca do inconsciente.” (ZEITEL, 1993, p. 243). Como boa estudiosa de Freud, na página 244 ela nos lembra que o processo psicológico pelo qual a energia libidinal é transformada em atividade cultural é o símbolo. E será justamente do símbolo e do mito que tece suas considerações sobre a obra de Nelson Rodrigues. Analisando o conflito das personagens e constatando que não há resolução simbólica do conflito, conclui que a atuação se dará no nível do próprio símbolo. Mais precisamente, em contribuição à representação intrínseca entre vida e morte, afirma: “a morte representa sempre a liberação para o acesso de uma vida nova.” (ZEITEL, 1993, p. 243).

“Se tudo está fadado a morrer, porque então não precipitar a “deterioração?” (ZEITEL, 1993, p. 243). Ainda que contextualizado na modernidade urbana, o mito a que se refere está muito próximo da segunda parte da sabedoria do Sileno,⁴¹ e oposto à de Silene.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, através da enunciação da sabedoria do Sileno, considera que a terrível revelação não seria senão uma condição por excelência da consciência artística do homem grego, sem a qual a grande arte não se realizaria. Nesse sentido, sem que o aniquilamento fosse bastante aprofundado, os ditirambos e a tragédia grega não teriam existido; as uvas não seriam pisadas em danças serpenteadas, nem fermentariam para fazer o saboroso vinho.

Freud, por sua vez, discutindo, em *Além do princípio do prazer*, estudos de diversas áreas que o pudessem ajudar a avançar no esclarecimento do instinto de morte e do instinto de vida, faz uma aproximação entre biologia e filosofia, como exposto abaixo:

De acordo com a teoria de E. Hering, na substância viva operam ininterruptamente dois tipos de processos, em direções opostas, uns construtivos, anabólicos, os outros destrutivos, catabólicos. Podemos ousar reconhecer, nessas duas direções dos processos vitais, a atividade de nossos dois movimentos instintuais, dos instintos de vida e dos instintos de morte? E há outra coisa que não podemos ignorar: que inadvertidamente adentramos o porto da filosofia de Schopenhauer, para quem a morte é “o autêntico resultado” e, portanto, o objetivo da vida, enquanto o instinto sexual é a encarnação da vontade de vida. (FREUD, 2010, p. 220).

⁴¹ “Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, por muito tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nessas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obriga a dizer-te o que para ti é mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti plenamente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.” (NIETZSCHE, 1999, p. 36).

Diferentemente de Freud, Schopenhauer em *O mundo como vontade de representação*⁴² busca superar a dualidade. Nesse sentido, a dialética entre o que impele ao crescimento e à criação e o que impele à morte e à desintegração estaria apenas num grau superficial do ser, o qual pode ser aprofundado mediante a estabilidade meditativa. Faz parte da investigação de Freud a séria consideração de uma tendência da vida psíquica entendida como o esforço de diminuir, manter constante ou mesmo abolir a tensão interna dos estímulos, na linha de *O princípio do Nirvana*, de Barbara Low;⁴³ isso o encorajaria a investir em sua teoria do instinto de morte. Em geral, os psicólogos modernos que a empregam concordam sobre fortalecer o ser humano, desenvolvendo-lhe a tolerância em relação ao conflito, que tem uma economia própria e pode se apresentar ao longo da vida não apenas em vivências extremas de vida e morte, mas das marcas ligadas à repetição; estas não são facilmente suprimidas. Isso se aplica aos estudos da seguidora Melanie Klein.

No teatro é diferente. A dualidade erótica impressa por Erixímaco em *O banquete* e reformulada por Freud em *Além do princípio do prazer* não é mais discutida, mas, sim, “atuada”, desde a leitura dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues. Esse também é o pensamento de Anspach⁴⁴, que iluminou alguns outros exemplos dessa “equação de duas incógnitas.” Ela investe na era transverbal inaugurada pelo TNR e comenta, entre outras coisas, a destruição causada por uma frase da obra *Bonitinha, mas ordinária*, a saber: “O mineiro só é solidário no câncer”. Vejamos o destaque que sua análise confere ao tipo de mobilidade inferida a partir da palavra rodriguiana:

Se Nelson comenta instantaneamente sobre a palavra, é justamente para revertê-la, dilacerá-la, gangrená-la, para resgatar, sobre seu lado esvaziado e morto, a palavra ritualística primeira, musicalidade, encantamento, festa dionisíaca, teatro em seus primórdios e inauguração da vida: o Verbo trans- e pré-verbal que produz o mundo, ao invés de falá-lo. (ANSPACH, 1993, p. 256).

A palavra nova rodriguiana é uma palavra cunhada para causar efeito. Em *Os sete gatinhos*, quando Nelson Rodrigues investe na palavra *contínuo* e nas aspas em “Seu” Noronha, a palavra corrosiva está novamente posta à apreciação. Essa palavra-apodrecimento tem uma ardida relação com todos os tapas na cara: dados, negados e pedidos. A prática da

⁴² SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. Tradução de Sá Correia, Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

⁴³ A referência ao texto de Barbara Low consta em nota na edição de *Além do Princípio do prazer* por nós utilizada, segundo referências.

⁴⁴ O título do artigo de Sílvia Simone Anspach é “Nelson Rodrigues: teatro letal/letal,” presente na fortuna crítica da edição Aguilar, p. 254-260, conforme referências.

humilhação do homem pelo homem avança nas relações eróticas, em uma construção literária cujo deboche nunca se ausentou, nem mesmo quando se trata do *eros* devorador. Ou, como se disse: “Encontro em *Os sete gatinhos* um vasto capinzal onde pastar a minha fome de verdade humana [...]: caio de quatro e pasto. A comida pode não ser saborosa, mas é necessária e me alimenta.” (CAMPOS, 1993, p. 153).

Para Paulo Mendes Campos, um dos méritos da obra é nos livrar do convencionalismo e da mentira, ainda que o crítico diga preferir o viés da sociedade humana ao da natureza humana (e dos naturalismos). Ora, o discurso do médico Erixímaco, um investigador do mundo físico, ocupado em restabelecer a saúde, evidencia o *ethos* erótico que se faz por aqui, muito próximo ao aspecto físico dos fenômenos humanos, dos biologismos e naturalismos, e na apropriação artística do que seja natureza humana, através do *teatro desagradável*.

Faremos um breve esclarecimento do projeto estético, que veio a se chamar “desagradável.” A gata, a brincadeira pesada e, enfim, os lugares de irrupção de vida e de morte estão no próprio cerne do teatro rodriguiano, também chamado “o-teatro-que-não-é-bombom-com-licor.”

Quem cunhou⁴⁵ a expressão “teatro desagradável” foi o próprio Nelson Rodrigues, ao redigir sob o título homônimo um depoimento para o primeiro número da revista *Dionysos*, publicada pelo Serviço Nacional do Teatro em outubro de 1949. Admitindo a perda do sucesso que fora alcançado em *Vestido de Noiva*, o autor fala diretamente sobre o reconhecimento e a aceitação deste fato:

Mas ai de mim! [...] a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável” [...] (RODRIGUES, 2007, p. 8).

Em “Quase enforcaram o autor como ladrão de cavalos”, texto incluído no livro confessional *O reacionário* (1977), Nelson Rodrigues comenta o *insight* que teve antes de escrever *Álbum de família*, quando da finalização de *Vestido de Noiva*:

As peças se dividem em “interessantes” e “vitais.” Giraudoux faz, justamente, peças interessantes. A melodia de sua prosa é um luminoso disfarce de sua impotência criadora. Ao passo que todas as peças “vitais” pertencem ao teatro desagradável. A partir de *Álbum de família* tornei-me

⁴⁵ O termo “desagradável” é também encontrado em artigos sobre *Álbum de família*, anteriores ao depoimento. Nesse caso, o autor se utilizou das críticas a seu favor.

um abominável autor, por toda parte só encontrava ex-admiradores. Para a crítica, autor e obra estavam justapostos e eram, ambos, “caso de polícia” [...]. (RODRIGUES, 1977, p. 16).

Segundo sua compreensão, as peças se dividem em dois grandes grupos possíveis: as impotentes, que seriam “interessantes”, e as “vitais,” que seriam potentes & desagradáveis. Neste movimento de deslocar “desagradável” para “potente” e para “vital”, Nelson Rodrigues ressalta a dinâmica simbólica de nascimentos, mortes e renascimentos que vão sendo engendrados no interior de uma obra própria, cuja violência e mau gosto insistem em aparecer na linha de frente e provocar efeitos da ordem do desagradável.

A despeito do acesso habilidoso em que propiciou o nascimento de alguma lucidez ao evento humano, Nelson Rodrigues declara o preço que foi pago por ousar levá-lo à cena. Precisamente: a execração pública.

Na realidade, Nelson Rodrigues imprimiu vívidos simbolismos mórbidos a uma ordem literária, de economia exata, contrastando a clareza da sua pintura ao caos dos acontecimentos cotidianos, que podem ser verificados nas páginas policiais.

Este caminho estético foi percorrido pela crítica e pelo público, de maneira enriquecedora; sem que as forças e as sensibilidades envolvidas da recepção estivessem empenhadas em produzir e divulgar comentários sobre o fenômeno cultural do teatro, da leitura e das discussões teóricas, este não teria a menor chance de ainda existir. Com isso quero dizer que, historicamente, as questões do *teatro desagradável* incluem, desde o início, o problema da assimilação do público, cujo desassossego assolou a compreensão e a própria digestão da obra. Este fato inaugural já indica a envergadura da literatura em questão, possível, sobretudo, porque o autor insistiu em continuar escrevendo, mesmo tendo suas peças tantas vezes interditas, enquanto os pareceres sobre sua literatura variavam bruscamente entre os extremos “gênio” e “demente”.

Neste tópico, abordamos a teoria dualista mórbida/vital de *eros* e a discutimos na criação artística dos textos que compõem o TNR. Com Freud e Nietzsche, reafirmamos a lógica dualista que Heráclito tão bem nos ensinou com inegável inventividade e força. Em todo caso, a predileção evidente pela morte no TNR deve ser vista na sua devida topografia, que é pulsional e também simbólica. Por mais terrível que seja, ele sempre opera na visibilidade de algo difícil e na preparação de algo novo, desnudando o medo e rindo para se

libertar. As ligações apresentadas entre o discurso de Erixímaco, Freud e Nelson Rodrigues, bem como aquilo que a crítica especializada iluminou, indicam a busca de uma cura através do conhecimento da natureza erótica, cujo remédio é tão amargo que comumente se buscam alternativas ao *teatro desagradável*. Todavia, a cura que a farmácia de Nelson Rodrigues persegue não é senão a possibilidade de se livrar dos condicionamentos artificialmente construídos, preferencialmente através do riso.

Note-se ainda que, embora exista a continuidade demonstrada entre Eurixímenes, Freud e Nelson Rodrigues, ao pensarem, diferentemente, as possibilidades e funcionamentos a partir do mistério vida-morte, isso está longe de aplanar o caminho que os liga. Nesse quesito deve-se ter em conta, primeiro, a diferença entre uma concepção de amor superior, visto que merece ser amado por si mesmo (Platão), e reparadora (Freud), visto que pressupõe um drama interno. Este é descrito em termos de estado narcísico, de conflito sexual, desejo de satisfação ilimitado no início da vida, que começa a ser negociado pela proteção dos pais na ocorrência do trauma, retomado pela atividade artística. Ora, não reconhecemos essa figura no TNR. Ademais, quando aparecem nas situações dramáticas, as práticas psicanalíticas são “motivo de *blague* ou sarcasmo pela pretensão desse saber de dar conta da complexidade humana (...) como uma panaceia, ou como um instrumento de poder manipulado com táticas de ilusionismo pelos psicanalistas” (PEREIRA, 2002, p. 62-63).

3.3 Diotima e Doroteia: a incompletude como chave da erótica

Em *O banquete*, o discurso de Sócrates surpreende por diversas razões. Em primeiro lugar, porque adota explicitamente o discurso de outro. Ora, o mais sábio aprendeu de outrem! Em segundo lugar, porque se trata de um estrangeiro, alguém que não é cidadão de Atenas. Em terceiro lugar, por se tratar do discurso feito por uma mulher, em plena misoginia grega da Antiguidade. Ainda assim, as palavras proferidas por ela tornam-se propriamente a fonte do que Sócrates sabe sobre o amor.

Nesse terceiro quesito, vale observar o jogo sutil da voz das mulheres no espaço de duração do discurso de Sócrates. Logo no início, Sócrates diz: “O que sei sobre o amor, ouvi-o da boca de uma mulher.” (PLATÃO 1990, p. 107). Ao findar o ensinamento de Diotima por meio do relato de Sócrates, os convivas aplaudem com entusiasmo, mas um rebuliço de bêbados é percebido na entrada da casa. Isso interrompe o que Aristófanes iria dizer sobre sua

teoria e dirige a atenção de todos para a voz da flautista. A voz da flautista não aparece, no diálogo, detalhada em palavras; há apenas menção à voz, “e se ouviu a voz da flautista” (PLATÃO, 1990, p. 117).

Diotima de Mantinea é apresentada como uma sábia mulher que, entre outros feitos e graças a seus conhecimentos, conseguiu retardar uma peste em Atenas por dez anos. Mas, em que Diotima tem a contribuir para o rol de elogios a *eros*? Precisamente na *demolição* de todas as compreensões baseadas na divindade plena e absoluta deste ser. De que modo golpear a plenitude de sua divindade? O primeiro passo para essa mudança de perspectiva é contar uma nova história/mito sobre a origem do deus Eros, a saber, o rebaixamento.

Nem princípio originário do universo, nem filho de Afrodite e Ares – os pais de Eros não são tão ilustres assim. O amor é filho de Póros (Caminho, expediente, meio) e Pênia (Pobreza, penúria, paupérie). A narrativa desse mito se reporta a uma grande festa de celebração ao nascimento de Afrodite. Póros, depois de muito se embriagar de néctar, resolveu tirar um cochilo no jardim. Pênia, que estava à porta, em busca de sobras, ao vê-lo assim adormecido, imediatamente desejou a ele se unir, o que realmente fez. Dessa união nasceu Eros, filho do Caminho e da Pobreza. Eros não é um deus, Eros é um *daimon*.⁴⁶ Graças a seres assim, diz Diotima, intermediários entre os homens e os deuses, que servem como mensageiros, as artes da magia e dos vaticínios se tornam possíveis.

Ao retirar o pedestal de Eros, Diotima associa a ocasião fortuita, o motivo da festa e a hibridez, enlaçando o caráter oscilante, mendicante e incansável do amor. Oscilante porque ora manifesta a herança paterna, ora a materna. Mendicante porque lhe falta aquilo de que necessita. Incansável porque sempre está a inventar modos de conquistar aquilo que ama. Transformando Eros em um mendigo inventivo que se dirige para o que há de bonito e gracioso, transforma-se também o amor e o amante em uma única coisa, que tende sofrivelmente ao que deseja. Ele metamorfoseia-se em pedinte e em caçador, enfim, numa personagem cheia de atributos:

É pobre, e muito longe está de ser delicado e belo, como todos vulgarmente pensam. Eros, na realidade, é rude e sujo, anda descalço, não tem lar, dorme no chão duro, junto aos umbrais das portas, ou nas ruas, sem leito nem

⁴⁶ A palavra grega *daimon* traduz-se por demônio, gênio ou espírito. Dada a acepção pejorativa de demônio, desviante de gênio e vaga de espírito na língua portuguesa do Brasil, optamos pela transliteração da palavra grega *daimon*, recorrente nos diálogos platônicos, sobretudo pela relação que Sócrates demonstra com o seu *daimon*, fonte de escuta, consulta e, portanto, peça-chave do discurso interior socrático.

conforto. Segue nisso a natureza da sua mãe, que vive na miséria. Por influência da natureza que recebeu do pai, Eros dirige a atenção para tudo que é belo e gracioso; é bravo, audaz, constante e grande caçador, está sempre a deliberar e a urdir maquinações, a desejar e adquirir conhecimentos, *filosofa durante toda a sua vida*; é grande feiticeiro, mago, sofista [...]. No mesmo dia, ora floresce e vive, ora morre e renasce [...] rapidamente passam por suas mãos os proveitos que lhe trazem a sua esperteza. Assim, nunca se encontra em perfeito estado de miséria, e tampouco na opulência. (PLATÃO, 1990, p. 109).

Diotima alia a força à fraqueza, mostrando alguns tons de cinza entre o bicolorido tão conhecido dos gregos. Nem sábios nem tolos, os filósofos são aqueles que estão entre um e outro, Eros dentre eles. Sim, pois se há uma filosofia da *sofrosine*, que busca um meio-termo entre opostos, o modo de pensamento grego é predominantemente dialético, na própria linguagem. Isso pressupõe oposições e tensões entre termos, constantemente. A expressão “por um lado, por outro” é um exemplo disso. Não há um terceiro lado, quiçá uma terceira margem. A balança de dois pesos e uma medida parece ser a ferramenta preferida para medir as coisas e, por extensão de sentido, para confrontá-las, compará-las, opô-las e acentuar a disputa entre as partes.

Mas, o belo texto de Platão transpõe suas formalidades na eclosão de um comportamento mágico para Eros, que em um mesmo dia floresce e vive, morre e renasce. Isso o aproxima de Dioniso, o deus da vinha e do renascimento, bem como de Deméter, a deusa da fertilidade da terra. Todavia, também o aproxima dos homens, cuja vida é breve e a arte, longa. Ao contrário dos deuses gregos, que possuem e mantêm o que é belo e bom, os homens experimentam a inconstância em relação a tais coisas. As próprias condições favoráveis de apreciá-las não se apresentam sempre. Assim como Eros, os homens podem sentir passar muito rapidamente por suas mãos os proveitos conquistados.

Neste discurso, Eros é definido propriamente por aquilo que nele não se encontra, mas pelo que deseja, ao passo que belo é o que ou quem é amado, pois quem ama nada tem de belo, já que é carente daquilo que ama. Eros, portanto, é reconhecimento daquilo que falta e impulso para fora de si mesmo, em busca de possuir, estabilizar, eternizar e tornar-se feliz. Desejoso do que é belo e reconhecendo na sabedoria algo muito belo, Eros é filósofo. Assim, Sócrates dirá para Diotima que não sabe responder com clareza o que possuirá quem possuir o belo, mas responde que quem adquire o que é bom se torna feliz.

A felicidade (*eudaimonía*) é, primeiramente, uma qualidade dos deuses imortais, plenos do que é belo e bom. Em um segundo sentido, é aquilo que acontece com quem adquire o que é belo e bom, e, mais adiante, quem nessas condições o mantém. Na evolução da fala de Diotima, há uma ascese da contemplação do belo em si mesmo, em que a felicidade ganha uma dimensão diferente, pois não se trata mais de conseguir coisas que podem ser arrancadas, mas encontrar, contemplar e dispor da própria fonte da beleza.

Quando distingue os sentidos amplo e restrito de amor, Diotima explica por que, embora todos os homens desejem a felicidade, não parece que todos amem. Isso antecede ao desenvolvimento da explicação sobre a causa do amor. Na verdade, puro desejo de imortalidade por meio da criação de coisas belas, seja com o corpo (com a geração de filhos), seja com a alma, em outros modos de criação. Mães e poetas são aqueles que, por excelência, desafiam a morte, e nisso consiste o motivo de seus amores.

Platão guarnece o discurso de Sócrates/Diotima fazendo menção aos lábios, boca e voz das mulheres ausentes, ao passo que propõe uma ascese do amor orientada. Do amor a um belo corpo, passa-se ao amor à beleza de outro corpo; reconhece que há uma beleza comum, a beleza das almas, que dura um pouco mais, até chegar à beleza em si. A contemplação da ideia de beleza pressupõe que se veja a beleza da alma amável, bem como a transitoriedade dos belos corpos e se reconheça que existe uma beleza que é sempre igual a si mesma, capaz de tornar os jovens melhores e auxiliar na busca do bem.

Em *O banquete*, essa educação para o amor ganha novos e contrastados contornos com a chegada de Alcebíades. O jogo entre *Philosofia* e *Erosfia* só começa agora. Até então, tínhamos que Eros era amigo da filosofia, um verdadeiro filósofo. Mas a entrada de Alcebíades embriagado, falando as coisas que não diria caso estivesse sóbrio, descortina uma nova face das muitas verdades sobre o amor. Ela é diferente do discurso sobre ele. Por agora, uma vez que o discurso de Diotima é de todos conhecido, vamos associar essa concepção erótica da falta e do desejo do que falta a um fio da tessitura empreendida no TNR, mais precisamente, em *Doroteia*.

A peça *Doroteia: farsa irresponsável em três atos* pertence à série de tragédias cariocas, apresentada pela primeira vez em 7 de março de 1950, no teatro Fênix, Rio de Janeiro, e escrita um ano antes da estreia. Nela, temos uma exposição do universo feminino segundo uma moral sexual demasiadamente restritiva e punitiva.

Diferentemente de *O banquete*, nela apenas as personagens femininas falam, sendo a existência das masculinas dependente do conteúdo das falas das mulheres. Ora, este fato já traz algo sobre a incompletude, ou seja, a perspectiva, construída por autores homens, de sujeitos de um único sexo em cada uma das obras.

Em *Doroteia*, a ausência total da voz masculina, no decorrer da peça, não impede que haja menção a personagens masculinos que intensificam o mecanismo da negação da sexualidade nas mulheres e, diferentemente, nos homens. Veja-se, primeiramente, que a relação de personagens (D. Flávia, Doroteia, Carmelita, Maura, D. Assunta da Abadia e Das Dores) não contém personagem masculino. Além disso, no diálogo, o masculino sofre mais que uma antonomásia.⁴⁷ Fica tão somente simbolizado em cena, precisamente como um par de botinas desabotoadas. Não obstante, certas personagens masculinas, não tão próximas, ganham existência a partir da voz das mulheres. Isso ocorre, principalmente, com Nepomuceno, indivíduo que teria ficado doente desde pequeno, de quem se ouvem gritos noturnos e que conhece poções que provocam feridas. O filho de D. Assunta da Abadia (e noivo de Das Dores) é embrulhado e desembulhado pela mãe e por ela carregado, na qualidade de objeto inanimado. Ainda mais distante, são apenas mencionados o pai do filho de Doroteia, o médico, o primeiro marido dela, e os finados maridos invisíveis. Nesse quesito, a ausência-presença é bastante significativa, pois, mesmo na ausência completa dos homens, as mulheres ali representadas obedecem à lógica dualista que nega uma existência plena do feminino, obliterada pela participação “incompatível” nos arquétipos de Afrodite e Hera.⁴⁸ Eis aqui outra marca da incompletude erótica, que o TNR ressalta na diferença da moral sexual entre homens e mulheres, a partir da dependência dos papéis antagonizados pela lógica patriarcal.

Contudo, não se trata, tão somente, de opressão às mulheres, mas a ambos os sexos. Certamente temos em *Doroteia* personagens femininas que são como que prisioneiras do próprio corpo. Elas providenciam defeitos, mutilações e doenças para caber em um papel de respeitabilidade social que nada tem a ver com a plenitude de seus seres verdadeiros. Assim temos, no plano literário das antíteses, uma cartografia do interdito. Por um lado, a náusea do sexo, a sala iluminada, o assoalho frio, a vigília e a cegueira seletiva para todos os homens;

⁴⁷ Ver o trabalho de Flora Süssekind, intitulado *Frases e seu fundo falso*, em que a autora exemplifica esta figura de linguagem no TNR, conforme *Fortuna Crítica* da Edição Aguilar de 1993, p. 265 e seguintes.

⁴⁸ Sobre arquétipos femininos baseados nas deusas gregas, indicamos o trabalho de J. Bolen: *As deusas e a mulher*, conforme referência.

por outro lado, o prazer, que entusiasma e relaxa, o quarto, inexistente na casa, o sono, evitado para que ninguém sonhe, assim como a cama que não existe na casa. Tanto a personagem quanto a sua habitação são necessariamente incompletas, por força de condicionamentos forjados pelo medo e pela dor de não existir. A própria existência dos tipos humanos é sempre colocada em xeque nesta peça. Eles existem e se movimentam a partir dos pedaços que sobraram. Sujeitos e casas mutilados nos falam mais sobre a incompletude de *eros*.

D. FLÁVIA – [...] O sono cingiu minha fronte... E eu estou em vigília... Minha fronte vive em claro, minha fronte jamais adormeceu... Porque em sonho eu me queimaria em adoração. (*desesperada*) Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham! E por que um destino nega a náusea da minha filha?...Os meus dez dedos magros! Ó protetores dessa casa... desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem! (RODRIGUES, 1993, p. 658).

Doroteia é lembrada como aquela que guarda maiores vínculos com o Teatro do Absurdo, o teatro europeu de Beckett e Ionesco. Outro aspecto, de natureza histórica, é o fracasso que reduziu a temporada da primeira montagem, em 1950. O gênero indicado no subtítulo “farsa irresponsável” não foi captado pelo público; a linguagem cênica empregada, que contava com personagens reduzidos a enigmáticos objetos, tampouco.

Mas há outro ponto a esclarecer no contato entre o discurso de Diotima em *O banquete* e o texto dramático, nesta Seção temática sobre o amor *eros*. Trata-se de uma fagulha lançada por Ângela Leite Lopes, em “As mulheres de Nelson Rodrigues”. Seu texto tem o mérito de trazer à luz uma interpretação do feminino por dizer, por fazer e por inventar, sempre inacabado, a partir de alguns aspectos discutidos nos textos dramáticos do autor.

Lopes investe na incompletude do amor, que vimos no discurso de Diotima, considerando-a a *imagem marcante do amor em Nelson Rodrigues*. Daí conclui a raridade do amor feliz das personagens e também dos finais felizes. Lopes enxerga na incompletude uma figura de linguagem bastante utilizada.

Dentre as considerações sobre *Doroteia*, o foco recai sobre os noivos. Ambas as personagens que compõem o casal carregam as marcas da incompletude. Das Dores é uma menina que nasceu de cinco meses, ou seja, que não completou seu período de gestação; já seu noivo é um rapaz que necessita que lhe pinguem gotas de remédio no ouvido. Lopes viu na cena idílica deles uma das poucas, na obra de Nelson Rodrigues, em que os personagens se

entregam a um puro e franco amor. Daí propõe que seja exatamente porque “Das Dores e Eusébio, na sua incompletude estrutural, carregam a possibilidade plena, ao completar-se, da descoberta, do conquistar, do conhecer.” (LOPES, 1993, p. 264). “Bonito como um nome de barco” é o que das Dores diz sobre o noivo, depois da noite de núpcias. Essa frase é repetida pelas mulheres da casa. Ela as faz começar a sonhar. A frase as modifica.

Isso tudo encarnado, claro, na linguagem: “Bonito como um nome de barco” (segundo ato). É essa frase que diz do estado em que se encontra Das Dores – longe da náusea, na descoberta de um nomear próprio do amor. “Bonito como um nome de barco, nome de confronto com o mar, de conquista. [...] A conquista (do amor) é essa relação com a morte. Ou o amor é o ato de falar dentro da plenitude de sua possibilidade. [...] a impossibilidade do amor levou (também) Clessi e Alaíde à morte. [Então] [...] a experiência do amor propõe: a experiência do ser no por-fazer da linguagem. (LOPES, 1993, p. 263-265).

Não é que os noivos em *Doroteia* sejam os únicos personagens em que a incompletude no amor se mostre acentuadamente, mas sim que, no caso particular deles, é a incompletude que os une e lhes permite viver o amor em plenitude. Ademais, o lugar da fala e da palavra é, assim como o amor, o inesgotável campo da produção do ser, seja na perspectiva da subjetividade e da identidade, seja ainda naquele impulso para criar e destruir. Isso que certa vez Nietzsche descreveu como uma criança fazendo-jogando com seu brinquedo, para falar daquilo que a impele a criar.⁴⁹

Na trama, as mulheres respeitáveis não enxergam os homens e sentem uma terrível náusea na noite de núpcias. Das Dores, como manda a tradição familiar originada por uma bisavó que teria se casado com um homem que não era o que ela amava, deve casar-se e ter a náusea do homem. Contudo, não é isso que lhe acontece, para horror de D. Flávia, sua mãe.

D. FLÁVIA (*num apelo*) – Das Dores, minha filha... não sentes como se estivesse se formando em ti, nas tuas profundezas, uma espécie de golfada?

DAS DORES – Eu tive um aviso, mãe... e sei que não vou ter a náusea... nem quero...

[...]

DAS DORES (*com absoluto fervor*) – Não quero, agora não quero... Meu noivo contou coisas que eu não conhecia... Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores de ouvido... Dessas que atravessam de uma frente à outra frente... E conheceu uma menina que morreu assim... E gritando... gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com o seu martírio... (*veementemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não

⁴⁹ Discutimos o texto nietzschiano citado em “Dioniso e Apolo: uma reflexão sobre a dança a partir das *Leis de Platão*”, Dissertação (Mestrado em Filosofia) – IFCH-UNICAMP, 2005, p. 97-100, conforme referências.

pingaram o remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre! (RODRIGUES, 1993, p. 659).

Mas, a plenitude do amor verdadeiramente possível se desloca da relação dos noivos para a relação (anterior) mãe e filha (e também posterior):

DAS DORES – ... quantas vezes quiseres... [amaldiçoar]. Só não podes tirar o amor que já é meu...

D. FLÁVIA (*virando-se, lenta*) – Posso!

DAS DORES (*fremente*) – Nunca!

D. FLÁVIA – Quem sabe (*para Dorotéia*) ela diz que não posso, mas... (*rápida, na direção da filha, embora com o leque na frente*) E se eu disser que vou matar seu amor. Não acreditarías?

DAS DORES (*feroz*) – Não!

D. FLÁVIA – E se eu disser que deixarás de amar e de odiar... Se eu disser que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte dos teus sentimentos?...

DAS DORES (*erguendo-se*) – Mentira!

[...]

D. FLÁVIA – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta... (RODRIGUES, 1993, p. 660).

No diálogo, a relação entre mãe e filha se apresenta na própria criação da vida e da morte. Gerar e criar a vida pressupõe o poder também de destruí-la. Jogo de derivação no qual as expectativas de vida e de amor se perfazem e desfazem, na carne, na palavra e no gesto.

D. FLÁVIA – Tu não existes!

DAS DORES (*atônita*) – Não existo?

D. FLÁVIA – Tu não podias ser enterrada sem a náusea, sem teres tido a náusea...

[...]

DAS DORES – Nasci morta... Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...

D. FLÁVIA (*apavorada*) – Nunca!

DAS DORES – Em ti... serei, de novo, tua carne e teu sangue... e nascerei de teu ventre...

D. FLÁVIA (*recuando*) – Não quero!

DAS DORES – [...] Escuta: serei, de novo, filha da minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...

[...]

(*Num gesto brusco e selvagem, [Das Dores] tira a máscara e a coloca no peito de D. Flávia.*)

D. FLÁVIA – Não! Não!

(A própria D. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade.)

D. FLÁVIA – Não quero na minha carne! Não quero no meu sangue!
(RODRIGUES, 1993, p. 661-662).

[...]

D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) – Tu me salvarias se destruísse minha filha!

DOROTÉIA – [...] Ninguém melhor que uma mãe, com mais autoridade, para sufocar aquilo que ela mesma gerou... [...] (RODRIGUES, 1993, p. 663).

A dinâmica entre gerar e matar, e, em segundo lugar, entre maternidade e criminalidade, organiza o espaço das mortes simbólicas, dos abortos e das repreensões. A luta empreendida pela filha para se tornar mulher encontra-se vinculada ao poder aniquilador da mãe, mas também ao empreendimento de ambas, um trabalho simbólico já apontado como sem fim. Os esforços da mãe são ameaçados pela vitalidade da filha – primeiramente – ao conhecer, fascinada, o amor, e – como mostraremos a seguir – ao entrar novamente na barriga da mãe.

D. FLÁVIA – Minha filha é de novo em mim. Quer que eu tenha pensamentos e que tudo sonhe. (RODRIGUES, 1993, p. 663).

O tempo de ser uma mesma carne, explorado em *Doroteia* na relação entre o nascimento do amor e da vida propriamente, remete, de imediato, ao mais marcante de todos os discursos de *O banquete*, o discurso de Aristófanes. Sua fala, por se referir a um mito de completude originária entre seres que se amam e que já foram um só (um duplo), guarda profunda ligação com as grávidas. Nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, inclusive nas obras já trabalhadas nesta tese, as grávidas são bastante decisivas. É do que trataremos no tópico seguinte.

A título de remate desta Seção, cumpre ainda dizer algo. Primeiramente, que a visão segundo a qual a miséria e a inventividade do amor são propriamente o que faz os homens criarem, em sentido amplo e diverso (discurso de Diotima), resolve a questão do amor e do desejo do belo pela produção. Esse aspecto, fazendo deslizamentos e deslocamentos entre os produtos do desejo e do amor, designados como *falta*, explica a existência de filhos, discursos, poemas, filosofias, e mesmo a própria contemplação do bem.

Doroteia, por sua vez, enfatiza a incompletude de *eros* ao mutilar, reduzir, abreviar e exterminar mulheres, homens e moradas, comprometendo, assim, a plena fruição do amor e

do desenvolvimento da produção erótica. Intensa, desagradável e fascinante, *Doroteia* surpreende pelo modo com que a desestruturação condicionada dos seres promove a ligação entre os que foram deformados e, como sobreviventes, efetivam um jogo de terríveis aniquilações. Em tempo: as privações e dicotomias são tão absurdas que não raramente desembocam no riso. Seja riso, seja náusea, trata-se de mostrar sempre o absurdo de base cotidiana, transposto para o literário dramático.

3.4 Fedro, Aristófanes e o romantismo rodriguiano por gravidezes

Fedro, o primeiro a fazer o elogio de Eros, diz que a anterioridade garantida pela *Teogonia* de Hesíodo é um dos grandes motivos de honrar e elogiar o deus do amor. Segundo ela, devemos honrá-lo e louvá-lo como a um dos mais velhos deuses, e a prova disso é que Eros não teve nem pai nem mãe, e que nenhum prosador ou inspirado dentre os poetas lhe atribui progenitores. Hesíodo afirma: “Primeiro foi o Caos, depois a Terra larga e residência eterna dos imortais, e depois Eros. Isso quer dizer que, segundo Hesíodo e Fedro, tanto Geia quanto Eros tiveram nascimento imediatamente depois do Caos.” (PLATÃO, 1990, p. 83).

O jovem poeta insiste na força originária do amor, a potência luminosa e criadora do universo. Em um desdobramento, sua abordagem aponta para todos os estados de criatividade, principalmente da criatividade dos poetas, fazedores de artifícios, cujos expedientes não se afastam de ordenações da natureza (*phísis*). Isso, de certo modo, liga os discursos de Fedro e de Aristófanes, como vamos demonstrar.

O discurso de Aristófanes sobre o amor é sem dúvida o mais marcante de todo o diálogo. Isso se deve, em parte, à grande força imagética do mito dos andróginos por ele narrada. Ele considera que se é para falar de amor, voltemos nossa atenção para um tempo em que os humanos tinham o corpo esférico, eram duplos e muito poderosos. Moviam-se girando, sendo duplamente homens, duplamente mulheres, ou constituídos de uma parte feminina e outra masculina. Um dia, tais criaturas, julgando-se bastante capazes, ambicionaram igualar-se aos deuses. Tola ambição! Não demorou muito para que o castigo divino se abatesse sobre eles na forma de implacáveis raios que fracionaram cada um dos orgulhosos andróginos em duas metades isoladas, fracas e carentes. Dessa ficção originária de uma punição, Aristófanes extrai sua definição de amor: o amor é a vontade incontável de unir-se à parte perdida.

Essa trágica fratura do ser originariamente completo e a sua busca, nos liames e entrecruzamentos dos destinos, possuem um contraponto ilusionista na ideia de uma completude possível, através do encontro amoroso. Daí um filósofo francês ter dito que “Aristófanes nos diz exatamente sobre o amor o que todos gostaríamos de acreditar (é o amor como sonhamos, o amor saciado e saciante: a paixão feliz)” (COMPTE-SPONVILLE, 2004, p. 247).

Isso ocorre porque Aristófanes nos fala do amor tal qual o idealizamos e não do amor vivido pelos homens. Seu outro mérito consiste em incluir no amor toda a sorte de combinação entre os corpos femininos e masculinos, e não somente a relação entre homem e mulher, mas também o amor entre mulheres e o amor entre homens. O mito do duplo tem tal força que nem o matemático Russell escapou de Aristófanes: “Teimo que as relações sexuais que possuem autêntico valor são aquelas em que não há reticências, em que as personalidades de ambas as pessoas se fundem em uma única e nova personalidade.” (RUSSELL, 2003, p. 155). “E o amor é o desejo e a ânsia dessa complementação, dessa unidade.” (PLATÃO, 1990, p. 98).

Ora, o amor é a obsessão do romantismo. Não há em qualquer das concepções filosóficas do amor maior impacto sobre o teatro de Nelson Rodrigues que as concepções românticas. Essa declaração soa, sem dúvida, estranha. Em primeiro lugar, porque não estamos habituados a pensar no dramaturgo como um leitor de filosofia. Em segundo lugar, porque o uso que o autor faz do romantismo não combina com o sentido habitual do termo. Todavia, basta que se procure analisar a literatura filosófica sobre o tema, que a herança do pensamento romântico resta evidente.

A noção romântica do amor é encontrada na tradição literária do Romantismo, sobretudo na narrativa, onde o amor é a totalidade da vida e do universo, na forma dum “sentimento infinito” que é um fim para si mesmo, muito decisivamente a partir do culto ao sentimento da natureza e à poesia de Schiller (*Os bandidos*) e Schlegel (*Diálogo sobre a poesia*).

Segundo Abagnano, a penetração dessa concepção se mostra no uso do adjetivo “romântico” para definir a natureza de um sentimento exaltado e tendente a infinitizar-se, no qual o aspecto *espiritual* e o aspecto *sensual* se limitam reciprocamente. Nesse sentido, todas as teorias que reduzem o amor a uma forma única e total ou, de alguma maneira, o fazem

derivar de semelhante força, participam de algum modo da noção romântica do amor, como unidade e identidade. “Deve-se reconhecer um fundo romântico até na doutrina de Freud, segundo a qual o amor é a especificação e a sublimação de uma força instintiva originária que é a libido.” (ABAGNANO, 1974, p. 43). Em Freud, entre o primitivismo sexual e as formas elevadas de amor há possibilidades variadas de vazão. Nelas, os procedimentos de substituição e sublimação constituem-se em procedimentos alquímicos pelos quais a libido originária encontra seus meios de manifestação no mundo nem tão civilizado assim. O mesmo paradigma é utilizado para a interpretação de comportamentos patológicos graves, sendo a eles que melhor se aplica.

Na teia dramática de Nelson Rodrigues, o amor romântico aparece de diversas maneiras. Se é que nos cabe estabelecer sua regra válida, nós o faremos a partir de uma exceção do quadro geral já mencionado da condição humana que depreendemos na leitura das obras. Nela, o homem está jogado em um mundo contraditório e hostil, entre outros que não o respeitam e sem perspectivas de superar suas dificuldades e condicionamentos, dentre as quais uma sexualidade extrema e antissocial que perfaz boa parte das personagens e seus destinos. Como regra, o erotismo no TNR brota como força primordial inelutável. Daí as mais variadas formas de irrupção do expediente natureza x repressão influenciarem os acontecimentos que, na verdade, não estão limitados a ele, mas em grave dependência. O desejo obsessivo da plenitude amorosa, em graus religiosos de indefectibilidade, fatalmente revela a inerente miséria do ser em busca, precisamente pela distância intransponível entre o que aspira (completude) e o que vivencia (solidão). Tudo se passa como se tal aspirante ao amor enquanto valor supremo, inventado, reinventado, acreditado e intensamente sentido, atuasse nas obras, evidenciando a herança condensada de um incorrigível romantismo. Isso ganha bastante relevo em certas frases, tais como: “Se não é eterno, não é amor”, “Pouco amor não é amor”, “As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos”, “Não é possível amar e ser feliz ao mesmo tempo”, “Ninguém deveria sair do útero materno”, “A própria intensidade do amor é trágica”, dentre muitas outras.

A esse aspecto de centralizar o amor em uma perspectiva infinita de origem e de volta à completude, tentada pelas personagens mutiladas, incompletas ou traumatizadas, podemos acrescentar aquelas exceções. Sobre este ramo romântico, dentre outros possíveis, consideramos, mais seriamente, um modo de contemplar incisivamente o aspecto originário de *eros*, na produção dramatúrgica de Nelson Rodrigues, isto é, por gravidezes.

O tempo de ser uma mesma carne é apresentado abundantemente como origem e finalidade do amor. “Aristófanes descreve o amor tal qual o sonhamos, tal como talvez o tenhamos vivido com nossa mãe; é, em todo caso, o que Freud sugere.” (COMTE-SPONVILLE, 2004, p. 249-250). Ele não sabe ao certo, mas veja-se o peso que a gravidez exerce nas histórias rodriguianas.

Totinha (*Álbum de família*) intensifica o terror por acumulação à medida que seus gritos de dor cruzam os diálogos travados na sala da fazenda. Eles, acompanhados ou não de algumas palavras, só cessam com a morte de mãe e do filho (final do segundo ato). A parturiente marca presença no espaço sonoro. Logo no primeiro ato, seus gemidos de dor, medo e raiva se cruzam com o grito animalesco de Nonô, conforme visto na Seção 1:

[...] *Primeiro a sala está deserta; alguém chega à janela, por fora, e solta um grito pavoroso, não-humano, um grito de besta ferida [...] Depois de algum tempo, ouve-se o gemido constante de uma mulher que está com as dores do parto numa dependência próxima da casa.* (RODRIGUES, 1993, p. 523).

Os gemidos da jovem são recorrentes ao longo da peça, até o terceiro ato. Embora não apareça na relação das personagens da peça, ganha fala em duas ocasiões. Primeiro, como “TOTINHA”: ela chama Jonas, com dispneia, diz que vai morrer, o culpa e diz que Deus o castigará. Na segunda, aparece como “MULHER GRÁVIDA”, ocasião em que joga praga em Jonas e na família e tem início a eclampsia. Assim sabemos da sua morte:

TIA RUTE (*fúnebre e lacônica*) – Morreu. (*pausa*) Nem coroou. (RODRIGUES, 1993, p. 561).

A dramaticidade dos gemidos, que evoluem para gritos e pragas, está associada ao novo que não encontra passagem para a vida no mundo. Assim como o bebê não consegue nascer por conta das cadeiras estreitas da menina e da falta de interesse em um novo herdeiro de Jonas, o amor das personagens de *Álbum de família* não ultrapassa as cercas da propriedade (fazenda). A criança não nasce, o novo (amor) inexistente.

EDMUNDO – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (*numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam que nascer entre nós. (*caindo em si*) Mas não, não! [...] (RODRIGUES, 1993, p. 556-577).

Selminha (*O beijo no asfalto*), aquela que exclamava ser a mais feliz das mulheres, como vimos na Seção 1, tem sua sorte despedaçada pelo beijo no asfalto, dado por seu marido (Arandir) em um atropelado moribundo, cujos desdobramentos propiciam o aparecimento de paixões até então secretas, ostracismo e morte. No plano menos evidente, Arandir estava providenciando dinheiro para o aborto da mulher, com o que pretendia alongar a lua de mel. Observe-se que, com a morte de Arandir, o nascimento desse filho se torna uma possibilidade mais forte que no começo da peça.

Na circunstância do inquérito irregular em que o policial e o jornalista levam Selminha para uma casa e a obrigam a ouvir o testemunho falso da viúva, no intuito de insistir na versão da homossexualidade de Arandir, é que sabemos da gravidez de Selminha. Essa notícia, todavia, é obliterada pela insistência na versão espúria da história levada aos jornais e pela truculência de Cunha e Amado:

(Selminha vira-se com súbita agressividade.)

SELMINHA – Eu estou grávida!

AMADO – Quem?

SELMINHA (*feroz*) – Eu! É homem! Eu estou grávida! (*para um e outro*) E outra coisa. Agora vocês vão me ouvir. Vão me ouvir. O meu marido foi à Caixa Econômica. Um momento! Foi lá pôr uma jóia no prego!

CUNHA – Escuta.

AMADO (*para o delegado*) – Deixa ela falar.

SELMINHA – E falo, sim. Foi pôr a jóia, sabe pra quê? Por que ele me pediu pra tirar. Tirar o filho. Meu marido acha que a gravidez prejudica a lua de mel! Prejudica! E como eu. Eu nunca tive barriga. Seria uma pena que a gravidez. Ele então preferia que mais tarde e já não. Foi na Caixa Econômica apanhar o dinheiro do aborto.

AMADO – Mas e daí?

SELMINHA – (*desesperada com a ironia ou incompreensão*) Ou o senhor não entende que. Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas, e até de quinze em quinze dias. Mas meu marido é todo dia! Todo dia! Todo dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!

(Selminha está numa histeria medonha. Soluça. Cunha a segura pelos dois braços e a domina, solidamente.)

CUNHA (*com um riso sórdido*) – Você nunca ouviu falar em gilete? Em barca da Cantareira?

SELMINHA (*subitamente hirta*) – O quê?

CUNHA (*num total achincalhe*) – Gilete! Barca da Cantareira!

(Selminha desprende-se com violência. Desfigurada pela cólera, esganiça a voz.)

SELMINHA – Seus indecentes! Indecentes! E você! (*marcando o delegado*)
 Você que é pai! Sua filha é noiva e olha! Tomara que o noivo de sua filha
 seja tão homem como o meu marido!

(*Cunha atira-se contra Selminha.*)

CUNHA – Oh, sua. Lhe quebro os cornos!

AMADO – (*interpondo-se*) Espera! Calma! (*para Selminha, feroz*) Tira a
 roupa! Fica nua! Tira tudo! (RODRIGUES, 1993, p. 977).

A gravidez de Silene (*Os sete gatinhos*) muda radicalmente o regime familiar. Inicialmente, suas irmãs se prostituíam a mando do pai para que a caçula, protegida em um colégio interno, tivesse um enxoval de casamento. Quando a notícia da gravidez de Silene é de todos conhecida, o pai não tarda a prostituí-la também, pedindo demissão de seu emprego e transformando sua casa em um bordel com as filhas. Contudo, Silene não se deixa abater, pois tem orgulho de estar esperando um filho do homem que ama.

SILENE – Aurora, quem te fala não é mais aquela menina. Deixei de ser
 menina, sou mulher igual a vocês e até mais, porque estou grávida, graças a
 Deus! (RODRIGUES, 1993, p. 868).

Nesse sentido, as grávidas Totinha, Selminha e Silene – como também acontece com D. Flávia – demonstram de modos diferentes que a produção erótica também se liga à geração que se tece sob o coração das mulheres. Trata-se sempre de um resultado material de graves consequências, quando uma nova criatura (filho, obra) perfaz a continuidade em uma nova mistura de amantes.

Por fim, em relação à convergência dos aspectos românticos no prisma do TNR, nossa análise verificou que *eros* tende ao romantismo, em diversos sentidos deste termo. Evidentemente, trata-se de um romantismo próprio, com a sua originalidade. Ainda que em cada peça, de um contingente de 17 obras, o aspecto romântico apareça de modo diferente e mais ou menos acentuadamente, há um modelo trágico para *eros* que se desdobra com certa constância, e que resumimos da seguinte maneira.

Primeiramente, o amor é implacável, infinito, eterno. Este aspecto, como vimos anteriormente, reside na influência da componente sexual na constituição dos dramas, apresentando amor e sexualidade com dilacerante tensão. Exceção aos raros *happy ends*, cujos casais se fundem em complementação aristofânica, se não unindo o útil ao agradável, superando as dificuldades atroz.

Em segundo lugar, temos que o amor é *isso* (sexo, sexo, sexo), equação da lavra do autor, conforme texto que será citado. Precisamente quando iguala “sexual” e “amoroso” e aprofunda a gênese dos nascimentos, mortes e formações familiares, decorrentes e anteriores, enquanto fios da vida.

Afinal de contas, porque o assunto amoroso produz essa náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, porque investem contra mim como se eu fosse o inventor do sexo e ele não tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que eu formulo e desisto de responder. (RODRIGUES, 2000, p. 12).

Assim, o “sexo, sexo, sexo”, em torno do qual sua obra gravita, encadeia o próprio surgimento das personagens e de algumas de suas condições. Isso deixa o conflito clássico entre o eternizar romântico do amor e a sua relação com a morte em outra perspectiva. Ora, o sexo não é eterno, muito pelo contrário, é efêmero, sendo seu ápice sensorial comparado a uma pequena morte (*petite mort*). Contudo, é implacável. Um dos motivos é porque carrega em si a possibilidade de gerar continuidade e de eternizar. Sua parte “divina” está gravemente associada à reprodução humana, que na linha da mitologia grega refere-se aos mistérios eleusinos de Deméter e Coré. Na verdade, a busca por *eros* pela “completude”, na união com a parte de onde fomos arrancados (Aristófanes), não se esgota na prática da gestação humana, incluindo a fusão dos amantes que Afrodite e Eros inspiram e protegem, segundo o aspecto positivamente divino da fruição do prazer e do gozo, bem como de tudo que é agradável e bonito sensorialmente.

A formação da criança que na mulher se torna apta a nascer é bastante especial. Certa vez, o produto da carne tecido pelas mulheres foi associado, por analogia, ao conhecimento. Para Sócrates, o conhecimento já existe em nós, como a criança na barriga da sua mãe, mas, para vir ao mundo, precisa ser parida, e isso pode demandar a ajuda de uma parteira. Assim, o filósofo designou *maiêutica* o seu método de, por meio de perguntas e respostas, fazer o interlocutor descobrir aquilo que já estava nele (veja-se, sobre este ponto, o escravo de Ménon). Nesse caso, para representar o produto do pensamento, Sócrates buscou um modelo no produto da carne das mulheres, matrizes da humanidade. Daí o Sócrates platônico ser apresentado como o sábio benevolente que ajuda na passagem entre o gerar e o parir, o conter em si e o trazer ao mundo.

Assim, *eros* continua a enredar sexualidade, amor e desejo primordial, seja este a força geratriz (Fedro), o poderoso duplo (Aristófanes) ou o incansável desejo que impele à criação

de muitas e variadas coisas (Diotima). Portanto, neste quesito, a criação do amor e a prática do sexo estão intimamente associadas e não perfeitamente identificadas. Apesar de perseguidas como uma unidade, paradoxalmente são diferentes e levam a diferentes modos de continuidade e descontinuidade que conferem a tônica à tragicidade do amor na obra teatral de Nelson Rodrigues.

Algumas vezes também se disse que a tessitura da carne abriga um saber próprio, mistério descrito da seguinte forma por uma mulher da nobreza da Abissínia:

Algo brota em sua vida que jamais a deixará. Ela é mãe. Ela é e permanecerá mãe mesmo que seu filho morra, mesmo que todos os seus filhos morram. Pois em um momento ela carregou um filho sob seu coração. E ele jamais volta a deixar o seu coração. Nem mesmo quando está morto. Nada disso um homem conhece; ele nada conhece. (WOOGLER, 1997, p. 226).

Nelson denuncia o teatro do amor e da convenção. As individualidades não cabem nas convenções. As subjetividades ultrapassam as regras. O romantismo renasce: o amor se torna novamente inacessível, assim como o artista é gênio e se nega a falsear a sua criação. Como artista romântico, está à espreita da tessitura da vida e nela adivinha também a sua morte.

A concepção artística do Romantismo explora a noção de criação, inspiração fecunda e genialidade de uma subjetividade excepcional. O autor é aquele que gera a obra de arte. Arte como fruto da subjetividade: “[...] pela atividade livre do artista, isto é, sua fantasia criadora, os homens se igualam à ação criadora de Deus” (CHAUÍ, 2005, p. 284). Certa vez, respondendo à crítica de que teria condenado o número de incestos em alguma de suas obras, escreveu o autor: “[...] esta exclusividade, esta exceção, não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível. Por outras palavras: para minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três” (RODRIGUES, 2000, p. 10). Nessa mesma linha, para J. Starobinski, que escreveu um importante livro sobre Rousseau,⁵⁰ a sinceridade (transparência) e a autenticidade dela decorrente são as contribuições desse filósofo francês ao romantismo. A título de remate, o teor romântico de Nelson Rodrigues pode ser ainda degustado neste depoimento:

Eu procuro dizer o que sinto e o que penso. Isso é muito duro. Para o sujeito ter um mínimo de autenticidade é preciso todo um esforço, toda uma disciplina, todo um ascetismo, toda uma paciência beneditina, porque nós somos os falsários. O homem falsifica valores, falsifica gestos, falsifica

⁵⁰ STAROBINSKY, JEAN, *Jean Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

sentimentos, o homem se falsifica para os outros, o homem se falsifica para si próprio, de modo que se o sujeito consegue um mínimo de autenticidade, esse é o herói. E eu me sinto, de vez em quando, um pouco herói, porque acho que conquistei esse mínimo de autenticidade.⁵¹

3.5 *Eros eterno, pois infinito*

[Nelson] – [...] *Se me perguntarem o sinônimo do amor, direi simplesmente: eternidade.*

STELLA RODRIGUES

Em primeiro lugar, a componente erótica no teatro de Nelson Rodrigues pressupõe mecanismos de alquimia literária que não podem ser esgotadas por nenhuma crítica definitivamente. Existe alguma verdade em dizer que tal componente privilegia o pré-consciente em relação ao consciente e que esse caráter pulsional do texto tem o poder pungente de inquirir o leitor sobre o que este realmente sabe sobre seus próprios desejos. A reflexão sobre *eros* leva também àquilo que aceitamos e ao que não podemos nem queremos aceitar, ainda que provoque o riso e o gozo. “O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível.” (PAZ, 1994, p. 12). Nesse sentido, aquilo que chamamos aqui de componente erótica suscita efeitos da leitura da ordem do desagradável, do risível, do excitante e do repugnante. Todavia, renasce, junto com *eros*, a curiosidade de saber como isso funciona. Como isso se dá? Nossa leitura diz que o amor erótico não se afasta de um encadeamento por impulsos que se acumulam. A componente erótica não pode ser pescada como uma palavra ou citação. Ela se dá por meio da acumulação, mas não é totalmente mecânica. É também sujeita a variações sobre as repetições processadas na estratificação das falas, na ausência de partes de frases e, em alguns casos, como nas tragédias míticas, na exibição de graus de consciência alternados que geram uma espécie de esquizofrenia do discurso, também capaz que intensificar *eros* e drama.

Desse modo, os contatos estabelecidos entre a obra dramática de Nelson Rodrigues e *O banquete* de Platão satisfazem a exposição de referências, nuances e relações que promovem a fecundação da linguagem literária que a figura de Eros tão belamente convoca.

⁵¹ Trechos do filme “Fragmentos de dois escritores”, com Nelson Rodrigues. Este filme foi feito pelo dramaturgo João Bethencourt em 1969, patrocinado pelo Consulado dos EUA. João entrevistou Nelson e o dramaturgo norte-americano Edward Albee. Nele há depoimento e cenas de Nelson Rodrigues, tomando o famoso mingau contra a úlcera, escrevendo, assistindo a Pelé no Maracanã e gravando a mesa-redonda sobre futebol na TV, “A Grande Revista Esportiva Facit”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TIOBVe6yE80>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

Dentre outras coisas, o aprofundamento desses contatos viabilizou o acesso a veredas em que os elogios ao amor, diretos e indiretos, desmascaram um bruto desejo de continuidade, recorrente e passível de sutileza, iluminado por meio da opacidade de seus obstáculos.

No mais, a sangria desatada de Nelson Rodrigues mostra que “amor e linguagem continuam jorrando sem ponto final, água viva.” (PESSANHA, 1987, p. 102).

CONCLUSÃO

E os fios brilhantes e retorcidos da visualização, da imaginação e do pensamento simbólicos – memória e memória construída, crença além da experiência, sonho, fantasia, hipótese, filosofia – todo o processo criativo da ideação, metáfora e abstração (...) fazem da vida humana uma aventura do entendimento.

SUSANNE LANGER

À luz dos conceitos clássicos de amor *ágape*, *phília* e *eros*, nos debruçamos sobre os textos dramáticos de Nelson Rodrigues. Comentaremos alguns dos resultados, mediante uma recapitulação na qual privilegiaremos *ágape*, em razão da ligação que queremos finalmente esclarecer entre o amor rodriguiano e as concepções judaico-cristãs. Ao percurso da recapitulação, seguem-se as considerações finais.

Na Seção 1, “As eclosões de *ágape*,” partimos da visão dramática da condição humana, via personagens, para investigar, mais a fundo, certas ocorrências do amor espiritual no TNR. Nesse sentido, um dos pontos levantados consistiu na paradoxal força e aviltamento de *eros* nos textos, alocado no casamento (*phília*) e deslocado na distância entre a mundanidade e os transportes extáticos que os santos descrevem (*ágape*). Assim, a pesquisa bíblica mostrou que a concepção sagrada do amor sofre uma drástica mudança. *Eros*, que está no Antigo Testamento, é propriamente o amor erótico, por meio do qual se atribuiu um símbolo da união de Deus e dos homens. *Ágape*, por sua vez, na soleira dos ensinamentos de Jesus, foi introduzido por São Paulo, no Novo Testamento. Poderíamos ainda mencionar que o termo hebraico *hesed* também tem o sentido de aliança entre os noivos, que o aproxima de *phília*. Cumpre dizer aqui é que as diferenças de significados e referentes para “amor” já estão na coletânea de textos bíblicos, o que confere uma ambiguidade basilar ao amor enquanto valor espiritual cristão.

Essa ambiguidade confere à erótica rodriguiana uma dinâmica intensa, ora de devoção, ora de rebaixamento do sexo, e sua alternância resulta numa esquizofrenia do discurso que encontramos, sobretudo, em *Álbum de família*. Historicamente, este efeito é precedido por todos aqueles que utilizaram o rebaixamento da sexualidade como um recurso de incitação do desejo (como vimos em Agostinho de Hipona), sem os quais a transgressão da sexualidade nos moldes cristãos, mesmo com Bataille e Foucault, não teria o mesmo teor. Assim, o desejo do proibido e as lógicas do pecado, da culpa e do sacrifício que atuam no TNR são

expedientes assentados nessa base de representação sagrada do amor, cuja síntese é: o amor *ágape* não deixa de ser *eros*. Assim, em *Álbum de família*, *ágape* nascerá da devoção de Nonô à natureza erótica da vida (terra e mãe). Sem dúvida, trata-se de uma acepção particular – um ôntico – na qual o que o faz religioso é a espiritualidade imanente, devotada ao *eros*, que já fermenta na clausura (fazenda, colégio interno) entre os mais próximos. Em *Perdoa-me por me traíres*, Gilberto e tio Raul não suportam os poderes de Afrodite exercidos pela mãe de Glorinha (Judite), sendo a loucura (Gilberto) e o crime (tio Raul) os modos com que reagem à frustração da posse exclusiva e vigiada, respectivamente, por marido e cunhado. Na óptica de Gilberto, *ágape* é recurso de ampliação do amor restrito a marido-mulher (*eros-philía*). Entretanto, por decisões mais sórdidas e alheias à sua vontade, Gilberto é levado ao ostracismo, e Judite à morte por envenenamento, enquanto Glorinha e tia Odete passam a viver o trauma e a opressão, com medo de Raul. Para Arandir, *eros* também mostra sua face mais medonha, em *O beijo no asfalto*, enredando a decisão de uma lua de mel mais longa (sem o filho), a paixão por um ser que morria (*ágape*) e os desejos alheios de que não tem consciência (Cunha, Amado, Dália, Aprígio). Assim verificamos que, desde a Seção 1, a teia é esgarçada por *eros* (conforme reafirmado na Seção 2), contudo, há um *eros* que tece a teia e outro que a esgarça, o que se confirma com o discurso de Erixímaco (conforme Seção 3). Voltando à primeira Seção, a lógica do sacrifício por Girard, além da sensualidade devocional de Santa Teresa d'Ávila, que também brilha em Nonô, nos ajudaram a expor as irrupções do amor espiritual no TNR, geralmente localizadas nos espaços abertos pela impetuosidade de *eros*, denotando ora uma espessura de intensificação (Nonô), ora uma flexibilidade de desvio (Gilberto e Arandir).

Já na Seção 2, “*Philía: a teia esgarçada*”, investimos na dualidade entre a felicidade e a tragédia, aprofundando a rivalidade em processos nos quais nada resta da temperança, ultrajada pela paixão. Assim, como visto nesta Seção, também a filosofia e a tragédia rivalizam no campo das produções culturais gregas, de modo que os dramas rodriguianos nos permitiram recontar uma antiga história entre estes grandes gêneros culturais. Nesta empreitada, a *Ética* de Aristóteles nos forneceu a base necessária para organizar os preceitos clássicos que orientam a busca da felicidade e do bom conviver, e indicá-los em sua relação com o *pathos* dramático em *A serpente*, *Vestido de noiva* e *Os sete gatinhos*. Mostramos, nessas obras, que a concorrência das irmãs se estabelece através da impetuosidade de *eros* em detrimento de *philía*. Note-se, todavia, que *eros*, aqui, raramente é tão somente *eros*, sendo associado, por exemplo, à carência, ao orgulho, à inveja e à raiva. Nessa investigação

mostramos que *eros x philía* não destrói as teias de sustentação interpessoais ou familiares, apenas as fere, duramente, com o advento do trágico e com o uso abundante das triangulações amorosas, de mortos e feridos.

Na Seção 3, “*Eros desatado*,” apresentamos a sangria desatada de Nelson Rodrigues, em *Os sete gatinhos*, *Doroteia* e *Álbum de família*, servida com *O banquete* de Platão. Dentre os discursos analisados, o proferido por Erixímaco se refere ao que há de mais marcante no TNR, o jogo entre o *eros* vital e o mórbido no advento da harmonia, enquanto a incompletude erótica, segundo a fala de Diotima, ganhou em *Doroteia* uma radical continuidade, um eterno por fazer do amor, do feminino e da criação/produção. Procuramos aproveitar a teatralidade de *O banquete* e fazê-lo iluminar aspectos das obras que mais comumente são ligadas a referenciais teóricos modernos, mostrando que, além do naturalismo, há no teatro de Nelson Rodrigues um incorrigível romantismo e que esse romantismo é por demais *sui generis*. Aparece no modo de infinitizar-se o *eros* trágico, ao identificar amor e sexo, sem abandonar amor e morte. Na finalização desta Seção, as três grávidas – Totinha, Selminha e Silene –, se não mostraram o romantismo *à la* Nelson Rodrigues, certamente revelaram a importância que a produção carnal de *eros* exerce na constituição dos seres, no entretecimento dos destinos e, sobretudo, na maiêutica matricial do TNR.

Provavelmente, a principal contribuição desta tese está nos diálogos que nela estabelecemos entre a Filosofia Clássica e a Literatura Dramática, e nas análises decorrentes desta interação. Com tal intuito, pensamos em tornar a leitura a mais vantajosa possível para o setor de Estudos Literários. Neste quesito, intentamos promover a face luminosa de Platão, isto é, a estilística do autor dos diálogos, cuja trama dramática e teatralidade não combinam com a fama monofocal mais comumente divulgada do filósofo. Além disso, nunca é demais lembrar, como vimos na Seção 2, que a orientação para uma vida feliz é propriamente o escopo de uma ética que merece esse nome. Assim, discutimos a ambiguidade do amor cristão enquanto uma matéria-prima da erótica, ao mostrar como *ágape* se oculta e se desnuda em *eros* (Seção 1).

No mais, os referenciais teóricos vinculados a *eros*, *ágape* e *philía* nos possibilitaram a apresentação de uma das faces da tragicidade vivida pelos personagens das tramas rodriguianas. Nelas, *ágape* e *philía* não são senão desvios de *eros* primordial, estando isso longe de um culto ao aspecto animal do homem. Por outro lado, conforme visto no depoimento da Seção 3, a criação do amor e a prática do sexo estão intimamente associadas,

mas não perfeitamente identificadas. Apesar de perseguidas como uma unidade, paradoxalmente, são diferentes e levam a diferentes modos de continuidade (e descontinuidade), que participam como núcleo dessa tragicidade do amor.

Merece também menção o discurso de Erixímaco na análise dos símbolos de vida e de morte em *Os sete gatinhos*, o que revelou um precursor de uma das mais preciosas ideias da poética rodriguiana, que reverberaram as raízes do mito, além do princípio do prazer.

O amor nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues viabiliza uma rica e multifacetada ontologia do desejo que, muito além de justificar o empréstimo de *A vida como ela é*, refere-se a um conjunto de criações artísticas altamente comprometido com o efeito de verdade, em decorrência, em grande parte, da nervura da irrupção da palavra viva no lapidar coloquialismo dos enunciados, seguido da repetição (ou fixação), por meio da sobreposição (ou acumulação).

Da ontologia do desejo predominantemente naturalista com lampejos de romantismo para a ôntica das obras reabertas a cada leitura, e tendendo sempre para estas, o amor se instaura como valor conflituoso que vai do determinismo pulsional ao social (localização), da crítica de costumes ao mitológico (representação), do desejo ao medo (sentimento), do campesino ao suburbano (territorialização), passando por todas as mortes entre o amor e a humanidade. *Álbum de família* e *Os sete gatinhos* o ilustram admiravelmente. Da primeira, temos o estilhaçar da faculdade deliberativa das personagens, que oscilam freneticamente, nas palavras e nas ações, enquanto da última o que se parte em mil pedaços cortantes é o elo de sustentação da teia.

Em todo caso, a predominância de *eros* é soberana. Ao menos, considerada enquanto força de irrupção e destruição. Vimos, também, que Nelson Rodrigues desnuda os sentidos do amor além-*eros* até reduzi-los a formações concorrentes da paixão erótica. Tal disputa, todavia, brota do não-lugar de *eros*, que se acha na própria base dissimulada de *ágape* e de *philia*. Desse modo, os amores *ágape* e *philia*, relacionados, respectivamente, à espiritualidade e à família/amizade, que geralmente protegem os indivíduos (não apenas dos destemperos de *eros*) e apontam para a superação dos condicionamentos (no sentido de uma ascese), são apresentados como deslocamentos do amor erótico. Se as eclosões de *ágape* e a teia esgarçada de *philia* perfazem, respectivamente, uma porta de saída para a transcendência (*ágape*) e um princípio imanente de coagulação interpessoal (*philia*), a análise dos textos

mostrou que, embora *philia* se vincule intimamente à coabitação, aponta também para um conjunto de movimentos que leva da proteção à clausura, do conforto ao confronto. Assim também, a loucura e outros modos de evasão se seguem aos surgimentos de *ágape*. Ao mostrar os nefastos condicionantes da experiência amorosa, nosso demiurgo, compassivo com a condição humana, abre um espaço claro de articulação do sentimento. Nesse lugar, amplia-se não apenas a tessitura erótica da literatura, mas também as bases do teatro e da vida.

Nelson Rodrigues é um herdeiro da tradição, ao considerar o amor um valor supremo. Contudo, segundo nossa leitura, sua contribuição consiste em denunciar a falibilidade das bases culturais do amor. Os conceitos *eros*, *philia* e *ágape* não estão apenas enredados nos seus textos, mas constituem peças importantes na produção da tragicidade do amor, sendo o amor aqui compreendido não apenas genericamente como um valor, mas, mais propriamente, como um ideal de eternidade. Nelson Rodrigues aponta para amores que nascem, vivem e morrem no coração de homens e mulheres que desejam ardentemente um segundo de eternidade. A apresentação de tal busca e de tal conquista é feita em meio a conjunturas extremas, limítrofes, muito difíceis. Ele mostra os nós e as complicações no curso que a experiência do amor proporciona. Mas vai além disso quando, em vez de apresentar os condicionamentos muitas vezes nefastos da experiência amorosa como realidades em si mesmas, inexoráveis e aprisionadoras, toma-as em sua artificialidade de coisa criada, montada e desmontada, segundo ordenações interiores, com o máximo rigor artístico que todo grande artista habilmente revela e desvela, a partir do tecido da realidade. As dificuldades são criadas, embora as personagens e os leitores possam sofrer com isso. O próprio desejo é criado por meio das fixações e manipulado por fórmulas magnéticas. Nisso reside sua pedagogia através do teatro, sua generosidade e seu aspecto mais iluminado.

Se tomarmos o jogo dialético a partir das oposições dos modos tradicionais de amor, teremos que o amor espiritual se opõe ao egoísmo, a amizade se opõe à indiferença e à guerra, e que o amor erótico se opõe menos à castidade que ao prévio esgotamento de energia vital. Quando Nelson Rodrigues coloca o amor no centro do seu teatro, na agonia de sua tragicidade e como motivação recorrente das ações de suas personagens, ele, de fato, denuncia que o altruísmo subsiste de muitos modos, mesmo na ocorrência da ação egoísta; que a amizade é desejada, ainda que, quase automaticamente, as pessoas se lancem em disputas; e que, sobretudo, estamos na idade da pedra do encontro amoroso, quando não vemos simplesmente aquilo que está diante dos nossos olhos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1975.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução J. de Oliveira dos Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- ANSPRACH, Sílvia Simone. Nelson Rodrigues: teatro vital/letal In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Organização e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.
- ARENDT, Hannah. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Tradução Alberto Pereira Dinis. Lisboa: I. Piaget, 1997.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. *Obras*. Tradução para o castelhano e notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1964.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: LPM, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1973.
- BASTOS, Carolina Leopardi Gonçalves Barreto. *Dioniso e Apolo: uma reflexão sobre a dança a partir das leis de Platão*. 2005. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2005.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELEZA americana. Direção de Sam Mendes. Produtores Bruce Cohen e Dan Jinks. Produção Dream Works SKG. Intérpretes: Kevin Spacey, Mena Suvari, Thora Birch, Annette Bening, Wes Bentley e outros. Roteiro Alan Ball. Música Thomas Newman. [S.l.], 1999. Distribuição Paramount, 2001. 1 bobina cinematográfica (122 min.) son, color.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BOSH, Philippe van den. *A filosofia e a felicidade*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BUARQUE, Chico. *Letra e música I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Paulo, Os sete gatinhos. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2009.

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*. Tradução Maria Lydía Remédio. São Paulo: Paulinas, 1990.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COMPTE-SPONDVILLE, André. O amor. In: _____. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CUMMINGS, E. E. *Complete Poems 1964-1962*. New York: Liveright, 1994.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

DRUCKER, Claudia. *A palavra nova: diálogo entre Nelson Rodrigues e Dostoiévski*. Brasília: Editora UNB, 2010.

FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade*. Tradução Maria Teresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. v. 1.

FRAGMENTOS de Dois Escritores: documentário. Direção João Bethencourt. Empresa Produtora Dino Promoções. Produção Chris Rodrigues. Fotografia Leonardo Bartucci. Montagem Carlos Alberto de Souza Barros, 1969, (9 min.). color. Relata o dia-a-dia do escritor e teatrólogo Nelson Rodrigues e do dramaturgo norte-americano Edward Albee.

FREUD, Sigmundo. *História de uma neurose infantil: ("O homem do lobo")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas v. 14).

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução Martha Conceição Bambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GAARDNER, Jostein et al. *O livro das religiões*. Tradução Isa Maria Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura grega*. Tradução de Joaquim Xirau e Wenceslau Rocés. México: Fundo de Cultura Econômica, 1957.

- LANGER, Susanne. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo, da razão e da arte*. Tradução Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LINS, Ronaldo Leite. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979. Segunda edição.
- LOPES, Ângela Leite. As mulheres de Nelson Rodrigues In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- MAGALDI, Sábato. As peças que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- MAGALHÃES, Raimundo Júnior. *Antologia de humorismo e sátira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. (Coleção Resumos).
- MOSTAÇO, Edélcio. Costuras de um vestido. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PARTÍCULAS elementares. Direção Oskar Roehler. Escritor Michel Houellebecq. Intérpretes Moritz Bleibtreu, Christian Ulmen, Martina Gedeck, Franka Potente, Nina Hoss e outros. Berlin, 2006. 1 bobina cinematográfica (133 min.) son, color. Baseado no romance original alemão *Elementareichen* de Michel Houellebecq, publicado em 1998.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunon, 1996.
- PELLEGRINO, Hélio. Uma confissão de amor ao ser humano. *Jornal da Tarde*, 12 fev. 1983.
- PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- PELLEGRINO, Hélio. Nelson Rodrigues. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- PEREIRA, Victor H. A. *Nelson Rodrigues e o carnaval nos teatros modernos*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002.
- PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: CARDOSO, Sérgio et al. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

- PLATÃO. *O banquete*. Tradução Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.
- PLATÃO. *Simposium*. Traduzione e note di Franco Ferrari. Milano: Bur Classici Greci e Latini, 1994. Texto bilíngue.
- PRADO, Décio. A personagem no Teatro. In: CÂNDIDO, Antônio et al. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RICHARD, Matthieu. *Felicidade: prática do bem-estar*. Tradução Arnaldo Bassoli. São Paulo: Palas Atenas, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. Entrevista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de abr. de 1948.
- RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Recorde, 1977.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 13, 2000.
- RODRIGUES, Sonia. *Amor em segredo: as histórias infiéis que aprendi com meu pai, Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues: meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- RUSSELL, Bertrand. *A conquista da felicidade*. Tradução Luis Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- SAMTEN, L. Padma. *Meditando a vida*. São Paulo: Petrópolis, 2007.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei/ Antígona*. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, 2007.
- SOUZA, Cláudio Mello et al. (Org.). *Arquivinho Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2008.
- STAROBINSKY, Jean. *Jean Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. Frases e seu fundo falso. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TERESA, D'Ávila, Santa. *Livro da vida*. Tradução e notas Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VAUGENAGUES, Luc de Clapier. *Reflexões e máximas*. Tradução Hély de Bruchard e Fluvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: UNESP, 2007.

WOOLGLER, Jennifer Baker; ROGER J. *A deusa interior*. Tradução Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1997.

ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues: autor vital. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ZANOTTO, Ilka Marinho. A volta ao primeiro pecado carnal. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.