

## TEATRO NÃO TEM QUE SER BOMBOM COM LICOR: O RIO DE JANEIRO DA DÉCADA DE 50 NA DRAMATURGIA RODRIGUEANA

### THEATRE SHOULD NOT BE CHOCOLATE CANDY FILLED WITH LIQUEUR: 1950'S RIO DE JANEIRO IN NELSON RODRIGUES' PLAYS

Carolina Montebelo Barcelos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar a maneira pela qual a cidade e o imaginário do Rio de Janeiro da década de 50 são representados por Nelson Rodrigues em duas tragédias cariocas: *A falecida* (1953) e *Os sete gatinhos* (1958). Considerando a dramaturgia rodrigueana como um “fenômeno” ou “experiência” do trágico, conforme reflexão de Gerd Borheim a respeito da tragédia moderna, propõe-se investigar como o espaço urbano carioca - zona sul, zona norte, centro e subúrbio - não serve apenas como cenário, mas delinea situações e conflitos dos personagens. O linguajar carioca, assim como temas e personagens-caricaturas recorrentes nas tragédias cariocas, também são examinados.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues. Cidade. Tragédias cariocas. *A falecida*. *Os sete gatinhos*.

**Abstract:** This article aims at analysing the way in which the city and the imaginary of 1950's Rio de Janeiro are represented by Nelson Rodrigues in two *carioca* tragedies: *The deceased woman* (1953) and *The seven kittens* (1958). Considering Rodrigues' plays as a “phenomenon” or “experience” of the tragic, according to Gerd Borheim's reflection on modern tragedy, it is intended to investigate how the urban space of Rio de Janeiro – south and north of the city as well as downtown and outskirts – is not just the set of plays, but it also traces characters' situations and conflicts. Language spoken as well as recurring themes and caricature characters are also examined.

**Keywords:** Nelson Rodrigues. City. *Carioca* tragedies. The deceased woman. The seven kittens.

A peste deixara nos sobreviventes não o medo, não o espanto, não o ressentimento, mas o puro tédio da morte. Lembro-me de um vizinho perguntando: - “Quem não morreu na Espanhola?” E ninguém percebeu que uma cidade morria, que o Rio machadiano estava entre os finados. Uma outra cidade ia nascer. Logo depois explodiu o carnaval. E foi um desabamento de usos, costumes, valores, pudores. (RODRIGUES, 2009, p. 78)

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino assinala que a cidade é um símbolo que permite “expressar a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (CALVINO, 1990, p. 85). A partir de tais considerações,

<sup>1</sup> Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo programa de Pós-Graduação em Letras da PUC- Rio. E-mail: [carolinambarcelos@hotmail.com](mailto:carolinambarcelos@hotmail.com)

Esse artigo foi escrito a partir da minha dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura intitulada *Apoteose de sangue: representações do Rio de Janeiro em Nelson Rodrigues*, defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio.

Renato Cordeiro Gomes afirma que essa tensão é o “vetor que comanda a dramatização dos textos que constituem ‘o livro de registro da cidade’” (GOMES, 2008, p. 23). Dessa forma, a cidade inscreve-se como texto,

textos que falam a cidade, ou onde ela fala, com sua capacidade da fabulação que embaralha a tendência racionalizadora, geometrizar, dos poderes que, com os desejos, os sonhos, as experiências e as vivências dos homens, a querem ordenar e controlar (GOMES, 2008, p. 23).

Dentre esses textos que compõem o “livro de registros da cidade”, Renato Cordeiro Gomes cita as crônicas e a literatura, mas nos lembra da impossibilidade de realizarmos uma leitura totalizadora desse livro, composto de pedaços e fragmentos que não podem ser recompostos na íntegra. Nessa perspectiva, uma das interpretações possíveis da cidade, portanto, nos é dada por Nelson Rodrigues. As crônicas de *A vida como ela é...* e de *Pouco amor não é amor*, além das tragédias cariocas, são alguns desses textos que podem compor o “livro de registros da cidade” do Rio de Janeiro da década de 50.

Através da análise do percurso dos personagens rodrigueanos pelo espaço físico-geográfico carioca – a zona norte, centro, zona sul e subúrbio – o qual define, de certo modo, os costumes e tipos humanos que habitam a cidade inscrita nas crônicas e nas tragédias cariocas, é possível apreender a leitura do Rio de Janeiro realizada por Nelson Rodrigues. É importante, contudo, ver na representação rodrigueana do Rio de Janeiro não uma representação mimética da cidade, mas reconhecer que a subjetividade do autor faz parte de um processo de criação, experimentado nas crônicas e desenvolvidos nos textos dramaturgicos.

Assim como a “racionalidade geométrica” e o “emaranhado de existências humanas” apontados por Ítalo Calvino, para levar a cabo uma análise das tragédias cariocas, deve-se considerar, no estudo do “livro dos registros da cidade”, também, como nos lembra Renato Cordeiro Gomes, “a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória” (GOMES, 1997, p. 1). Nelson Rodrigues já vinha impondo nas escritas das crônicas de *A Vida como ela é... e de Pouco amor não é amor*, sua memória da cidade e os elementos que considerava constitutivos do imaginário carioca, o que vai ser continuamente desenvolvido nas tragédias cariocas. Como afirma Victor Hugo Adler Pereira: “A partir de *A Falecida*, o cotidiano urbano e os tipos humanos que correspondem a representações pelo senso

comum do que seria específico da vida ‘carioca’ predominam nas peças de Nelson Rodrigues...” (PEREIRA, 1995, p. 138).

Esse “específico da vida carioca” a que se refere Adler Pereira, diz respeito, por exemplo, ao futebol, jogo de sinuca, jogo de bicho, e às gírias faladas no Rio de Janeiro que Nelson colocou na boca de seus personagens. A imprensa carioca também exerce papel importante nas tragédias, uma vez que colabora na construção da mitologia urbana e na manipulação da opinião pública.

Outro fator que reside no imaginário carioca das crônicas e tragédias de Nelson diz respeito à divisão da cidade, operada como resultado das reformas e modernização urbana: ao subúrbio, e à zona norte, onde todas as pessoas se conhecem e onde persistem os valores morais tradicionais, contrapõe-se a zona sul, espaço de valores mais modernos e de comportamentos individualistas. No entanto, é importante salientar que esses contrastes não são estanques, não significam que na obra de Nelson Rodrigues os personagens da zona norte sejam sempre tradicionais e honrados e os da zona sul, liberais e modernos. Nelson também se dispunha a revelar a hipocrisia dos valores tradicionais.

A modernização do Rio de Janeiro e suas transformações são, portanto, recebidas de modo diferente pelos habitantes da cidade do Rio de Janeiro das crônicas e das tragédias cariocas e tal oposição também é geradora de conflito entre os personagens. Foi no contexto dessas transformações e reformas urbanas no Rio de Janeiro que Nelson Rodrigues escreveu sua obra.

O geógrafo Maurício de Abreu identifica, a partir da década de 30, uma estratificação da sociedade carioca em relação à sua ocupação no espaço urbano: a “nova zona sul” – Copacabana e Ipanema - seria predominantemente ocupada pelas classes altas, a “velha zona sul” – Laranjeiras, Flamengo e Botafogo - e a zona norte, pelas classes médias; as classes pobres, no subúrbio (ABREU, 2006, p. 94). Na cartografia rodrigueana do Rio de Janeiro, a zona norte e o subúrbio eram os locais privilegiado do escritor, onde moravam os personagens de uma classe média e baixa que, em geral, trabalhavam no centro e prevaricavam na zona sul. No entanto, é importante salientar que esses contrastes não são estanques, não significam que na obra de Nelson Rodrigues os personagens da zona norte sejam sempre tradicionais e honrados e os da zona sul, liberais e modernos. Nelson também se dispunha a revelar a hipocrisia dos valores tradicionais.

No que diz respeito aos valores morais, o imaginário dicotômico da zona sul como espaço liberal e da zona norte e subúrbio como conservador, pode ser percebido em texto publicado na revista *O Cruzeiro*:

Nos dois mundos antagônicos do Rio se forjaram dois estilos de vida totalmente diversos. (...) A zona sul, que começa propriamente no Flamengo, é a civilização do apartamento, e das praias maliciosas, do traje e dos hábitos esportivos, da ‘boite’ e do pecado à meia-luz, dos enredos grã-finos, do ‘pif-paf’ de família, dos bonitões de músculos à mostra e dos suculentos brotinhos queimados de sol, dos conquistadores de alto coturno e de certas damas habitualmente conquistáveis, do ‘short’, do blusão e do ‘slack’, dos hotéis de luxo (e de outros de má reputação) e dos turistas ensolarados. (...) A zona norte é Brasil 100%. A gente mora largamente em casa (muitas vezes com quintal) e a casa impõe um sistema diferente de vida, patriarcal, conservador. Vizinhança tagarela e prestativa. Garotos brincando na calçada. Reuniões cordiais na sala de visitas. Solteironas ociosas e mocinhas sentimentais analisando a vida que passa debaixo das janelas. Namoro no portão, amor sob controle – para casar. Festinhas familiares, de fraca dosagem alcoólica. A permanente compostura no traje, ajustada com o do procedimento. Paletó e gravata. Mais ‘toilette’ que vestidos, mais área coberta nos corpos femininos. (...) Diversão pouca, nada de ‘boite’ e ‘night-clubs’. Noite vazia de pecados e de passos boêmios e sortilégios. (...) Para muitos, a zona sul não é o paraíso, mas o inferno da perdição, onde Copacabana dita a imoralidade, o aviltamento dos costumes, a frivolidade e a boemia. (GOMES, 1953, p. 45).

É, portanto, nessa perspectiva de um espaço urbano que, ao mesmo tempo em que mostra uma cidade estratificada, onde valores e significados são conferidos a áreas ocupadas pelos diferentes grupos sociais, permite também uma mobilidade e sociabilidade, que a obra rodrigueana que tematiza a cidade do Rio de Janeiro pode ser lida e analisada. Não se trata, aqui, da cidade partida a que se referia Zuenir Ventura, já que Nelson via todo o Rio de Janeiro como espaço de interação social de indivíduos de diferentes estratos sociais, profissões, religiões, costumes e preceitos morais. Também não se trata de um espaço de convivência harmoniosa, uma vez que os conflitos apresentados pelo dramaturgo nas peças fazem com que o Rio de Janeiro seja o espaço gerador da tragédia. Nelson não só compartilha de um imaginário sobre a cidade como também ajuda a criá-lo.

Segundo a classificação das peças rodrigueanas realizada por Sábato Magaldi<sup>2</sup>, o ciclo das tragédias cariocas se inicia em 1953, com *A falecida*, e segue com *Perdoa-me*

<sup>2</sup> Nelson Rodrigues escreveu 17 peças de 1941 a 1978 e os gêneros constantes por época das publicações não encontram correspondente na literatura dramática, pois variam entre drama, tragédia, peça, farsa trágica, farsa irresponsável, divina comédia e obsessão. Quando todas essas peças foram organizadas na edição de *Teatro Completo*, em 1981, Sábato Magaldi discutiu com o próprio dramaturgo o agrupamento de sua obra que foi então dividida em peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. O critério utilizado pelo crítico foi, em parte, cronológico, mas baseado, principalmente, em elementos que via em comum nas peças, embora reconhecesse um critério também didático nessa organização, já que as características presentes na dramaturgia rodrigueana não se mostram isoladas. Em linhas gerais, as peças psicológicas teriam em comum personagens que rompem a fronteira da consciência e se realizam como a projeção exterior do subconsciente. Já nas peças míticas, a presença constante da essência do mito grego leva ao gênero trágico, enquanto as tragédias cariocas assim se definem tanto pelo elemento trágico como por estarem situadas em um espaço definido, o Rio de Janeiro (MAGALDI, 1992, p. 61-63).

por *me traíres*<sup>3</sup>, *Os sete gatinhos*<sup>4</sup>, *Boca de ouro*, *O beijo no asfalto*, *Bonitinha*, *mas ordinária*, *Toda nudez será castigada*<sup>5</sup> e *A serpente*<sup>6</sup>.

As peças escolhidas para análise, *A falecida* e *Os sete gatinhos*, são, portanto, aquelas primeiras escritas na década de 50, quando o Rio de Janeiro, ainda capital da República, já havia passado por reformas que almejavam torná-la uma cidade cosmopolita, mas onde valores morais liberais contrastavam com princípios mais conservadores. É a circulação dos personagens rodrigueanos, de origens, universos e valores morais tão distintos, nesse espaço urbano carioca, que marca os conflitos e a tragédia.

Deve-se ressaltar o que é entendido aqui por tragédia. A versão clássica do trágico pressupõe a *catharsis* (purgação dos sentimentos provocada pela exacerbação do terror e da piedade), a *hamartia* (falha trágica ou erro de julgamento do herói que o conduz à perda), a *hybris* (orgulho desmedido), o *pathos* (sofrimento do herói), a *mimesis* (imitação das ações humanas), o destino e o sacrifício. Embora alguns elementos da tragédia clássica como a vingança e a fatalidade, temas como o incesto e o infanticídio e elementos míticos como *tânatos* e *eros* estejam presentes em peças de Nelson Rodrigues, sua elaboração não se dá de maneira análoga à da tragédia grega. A essência trágica de suas peças é fruto tanto das transformações que o gênero trágico sofreu ao longo dos séculos, e, principalmente, na modernidade, quanto de sua leitura própria do comportamento humano.

Vários críticos, teóricos e pensadores refletiram acerca da possibilidade de uma tragédia moderna. Nesse sentido, Gerd Bornheim também examinou o estatuto do trágico e suas interpretações ao longo dos séculos no ensaio *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico*, escrito em 1964. Segundo o filósofo,

... a severidade de nossa análise não nos permite concluir que a experiência trágica tenha sido banida do mundo humano. Devemos dar razão a Duerrenmatt: se a tragédia em seu estado puro não é mais possível, a experiência trágica, inerente ao humano como é, ainda pode se verificar. O simples fato de que se continua colocando o problema do trágico o atesta.” (BORNHEIM, 2007, p. 91).

Embora Bornheim acredite que exista uma diferença entre o trágico antigo e o moderno e que essa diferença “nos permite compreender o quanto estamos longe da

<sup>3</sup> Denominada por Nelson uma “tragédia de costumes”.

<sup>4</sup> Denominada por Nelson “divina comédia”.

<sup>5</sup> Denominada por Nelson “obsessão”.

<sup>6</sup> Denominada por Nelson apenas “peça”.

tragédia em seu sentido próprio” (BORNHEIM, 2007, p. 91), ele também assinala que “a diferença não pode ser tão absoluta que impossibilite a compreensão e mesmo a experiência do trágico” (BORNHEIM, 2007, p. 91). Mesmo que o filósofo assegure que a situação trágica seja nostalgia e saudosismo do mito, ele acrescenta: “Mas toda cogitação do trágico, nostálgica ou não, inspira-se no próprio fenômeno do trágico” (BORNHEIM, 2007: 92). É nesse sentido, portanto, de fenômeno e experiência do trágico que podemos refletir acerca das tragédias cariocas rodrigueanas.

### 1 A falecida

Zulmira via a morte não como um fim, mas como a única possibilidade. Planejava seu funeral e enterro minuciosamente: um caixão forrado de cetim, de madeira pintada de branco, com alças de bronze; um altar com crucifixo; um jogo completo de combinação, vestido e sapato. Entretanto, o enterro planejado por Zulmira e encenado na sua imaginação acabou por não se concretizar.

Zulmira sabia que iria morrer porque era tuberculosa. A doença, assim como a morte, é um motivo recorrente na obra rodrigueana e uma das “obsessões” do escritor<sup>7</sup>. A tuberculose e a morte, no entanto, não determinam a tragicidade de Zulmira; elas são, ao contrário, o sopro de esperança da protagonista como compensação de uma vida de frustrações. O “móvel banal e mesquinho”<sup>8</sup>, conforme entendimento de Victor Hugo Adler Pereira acerca dos elementos que aproximam os personagens rodrigueanos à tragicidade, que leva Zulmira a ter repulsa do marido e a traí-lo, se deu na noite de núpcias, quando o marido saiu para lavar as mãos após o sexo. A protagonista é como uma das mulheres das crônicas cariocas cujas insatisfações são geradas no meio familiar, pois seu desprazer e o conseqüente adultério são decorrentes das atitudes do marido. Contrariando o protocolo familiar da década de 50, pois era esperado da mulher a função de preservar o matrimônio, Zulmira não procura se anular em função do marido ou agir

<sup>7</sup> Em *A falecida*, além da enfermidade de Zulmira, Glorinha, sua prima, tem câncer de mama.

<sup>8</sup> Ao examinar as crônicas publicadas no *Correio da Manhã* intituladas *As confissões de Nelson Rodrigues* e publicadas mais tarde no livro *A cabra vadia*, Victor Hugo Adler Pereira assinala que “A construção dos personagens nestes textos fundamenta-se nos mesmos recursos discursivos observados no conjunto da obra do autor. A saturação e o exagero surgem no enredo por ações dos personagens que se desencadeiam a partir de móveis freqüentemente banais e incapazes de justificar qualquer grandiosidade humana. E são esses móveis mesquinhos, fornecidos pela realidade cotidiana, que levam os personagens aos estados limites das possibilidades humanas, aproximando-os dos trágicos (PEREIRA, 1995, p.148).

somente de forma a manter seu casamento. Seu desejo por outro homem que não o marido e a consumação desse desejo, já apontam para o fenômeno do trágico<sup>9</sup>.

Quando se tornou amante de Pimentel, Zulmira foi flagrada pela prima Glorinha e, a partir daí, sua consciência começou a puni-la, já que Glorinha era tida como “a mulher mais séria do Rio de Janeiro” (RODRIGUES, 1990, p. 73). Como no imaginário urbano a zona norte era o espaço de grande sociabilidade e a casa e a rua se complementavam, o segredo de Zulmira podia ser revelado a qualquer momento pois, ali, qualquer assunto podia se tornar público, uma vez que a esfera privada dos assuntos íntimos era desconsiderada na zona norte<sup>10</sup>. A Aldeia Campista, onde morava, era o espaço dos valores tradicionais que Nelson identificava como próprios da zona norte e, mesmo tendo traído Tuninho como forma de vingança, Zulmira não consegue escapar de sua consciência moral, chegando a se exultar com o câncer no seio de Glorinha, uma forma de se vingar da prima que a flagrou.

Seja por hipocrisia, seja por arrependimento e sentimento de culpa, Zulmira se filia à Igreja Teofilista, deixa de ir à praia e de usar maiô, algo considerado liberal demais na década de 50 e presente em vários textos rodrigueanos<sup>11</sup>. Seu puritanismo marca, de alguma forma, em sua consciência, uma crise moral. Como assinala Adriana Facina, Zulmira “é, portanto, punida duplamente: pela sua consciência moral despertada no encontro com a prima e, depois de morta, pelo enterro indigno que o marido lhe proporcionou” (FACINA, 2004, p. 143). A frustração que Zulmira viveu no amor e no casamento<sup>12</sup> não foi compensada com o enterro que havia planejado, pois Tuninho, seu marido, vinga-se da traição da esposa ao proporcionar-lhe um enterro humilde. Sua dupla punição foi sua experiência trágica<sup>13</sup>.

Ao lado do trágico de *A falecida*, há também diversos elementos cômicos na peça. Nomes esdrúxulos, largamente usados nas crônicas cariocas e que davam um tom de comicidade aos textos, aparecem em *A falecida*: Dr. Borborema, médico que atende Zulmira, e Madame Crisálida, cartomante que a protagonista consulta no início da peça. A troça que Nelson gostava de fazer com a psicanálise também aparece na peça. Quando

<sup>9</sup> Vale lembrar que Pimentel, amante de Zulmira também era casado, mas a traição masculina era compreendida socialmente e não levaria à desestruturação familiar como o adultério feminino.

<sup>10</sup> Há uma cena na peça em que Tuninho conversa com os sogros e cunhados a respeito das atitudes de Zulmira ao recusar-lhe contatos íntimos.

<sup>11</sup> Isso é mostrado na crônica de *Pouco amor não é amor*, onde o pai de Maria das Graças, morador da Tijuca, defensor do recato, proíbe as filhas adolescentes de irem à praia e usarem maiô.

<sup>12</sup> Daí Sábato Magaldi considerar Zulmira uma “provável Bovary suburbana” (MAGALDI, 1990: 14).

<sup>13</sup> Me remeto aqui à percepção de Gerd Bornheim do fenômeno do trágico na Literatura atual como uma experiência, e não como tragédia em sua essência.

Tuninho conta aos familiares de Zulmira que a esposa se recusava a beijá-lo na boca, o que lhe causaria vômito, o cunhado lhe recomenda: “- Caso de psicanálise!”, no que o outro rebate: “- Freud era um vigarista!” (RODRIGUES, 1990, p. 72).

O cômico também está presente pelo viés do grotesco na morbidez em que a morte da filha de um bicheiro é tratada. O funcionário da funerária conta: “Pois bem, a garota saiu do colégio, atravessou a rua e foi esmagada entre um bonde e um ônibus. Sanduíche autêntico! (...) Está feito uma papa! Sabes o que é papa? papinha? (RODRIGUES, 1990, p. 65). Esse modo vulgar de tratar a morte é visto também através do diálogo entre dois conhecidos de Tuninho:

OROMAR – Sabe quem acaba de morrer?  
FULANO – Quem?  
OROMAR – Agorinha mesmo!  
FULANO – Não.  
OROMAR – A mulher do Tuninho.  
FULANO – Morreu?  
OUTRO FULANO (lento e maravilhado) – Não brinca!  
OROMAR – Não faz nem meia hora.  
FULANO – De quê?  
OROMAR – Galopante.  
OUTRO FULANO (com pesar sincero) – Que coisa chata!  
OROMAR – Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco x Fluminense... O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir o jogo... Isso é o que eu chamo de tenebroso!... (RODRIGUES, 1990: 98).

O jogo tem papel importante na peça. Da mesma forma que a conversa acima sobre futebol<sup>14</sup> surge a partir do assunto da morte de Zulmira, enquanto os amigos estão jogando porrinha, lembram que o enterro está prestes a sair e ironizam Tuninho: “O cara me sai daqui ontem. Trata do enterro, que é o mais fuleiro que eu já vi na minha vida, e dá um pira monumental!” Ao analisar a invisibilidade dos jogos na dramaturgia rodrigueana, posto que a sinuca, a porrinha e a partida de futebol são descritas nas rubricas como imaginárias, Flora Sussekind argumenta que “tornando invisíveis tais jogos, o que faz Nelson Rodrigues é tornar mais visíveis as contradições neles presentes. Sem o envolvimento das partidas, vê-se o nonsense dos gestos, movimentos e regras socialmente codificados” (SUSSEKIND, 1977, p. 11). Desse modo, tirando os personagens do contexto e do envolvimento com o jogo, Nelson chama a atenção para o patético da conversa entre Oromar e os dois “Fulanos”.

<sup>14</sup> Enquanto Tuninho joga sinuca com os amigos, discutem também futebol.



No entanto, é no desfecho da peça que o jogo, a esperada partida de futebol entre Vasco, time de Tuninho, e Fluminense, exerce fundamental importância. Depois de se descobrir traído e ter conseguido o dinheiro para o suposto enterro de luxo de Zulmira, Tuninho ruma para o Maracanã e, no meio de uma multidão imaginária, diz que vai apostar com as duzentas mil pessoas e atira as cédulas para cima.

A peça encerra com a rubrica: “Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens” (RODRIGUES, 1990, p. 98). Tuninho não é o marido resignado pela traição que aparece em algumas crônicas rodrigueanas, mas ele também é caracterizado como fraco, pois está desempregado<sup>15</sup>, quer saber o que a cartomante teria a dizer para Zulmira sobre suas possibilidades futuras e só ganha forças para ameaçar Pimentel para, depois, cair de joelhos no Maracanã e fazer sua aposta com a multidão, forma com a qual conseguiu se vingar de Zulmira. O misto de desespero e euforia de um solitário Tuninho nesse momento contrasta com a multidão alegre e festiva que toma conta do Maracanã.

Assim como Tuninho é descrito como solitário no meio da multidão, Zulmira passou a vida sentindo-se solitária. Não lhe agradava a companhia do marido e seu prazer vinha da obstinação pelo enterro de luxo. Entretanto, Zulmira, frustrada na vida, também o foi na morte. Enquanto a maior parte das crônicas cariocas se encerra de modo irônico e algumas poucas, com mortes dramáticas, em *A falecida*, Nelson faz as duas coisas: o desfecho de Zulmira é mais dramático e o de Tuninho, mais irônico.

Através da leitura das rubricas, vemos que embora uma ideia de realismo esteja presente na peça através do tratamento que Nelson dá ao cotidiano, retirando da realidade carioca fragmentos de vidas e situações para rearrumá-las, o dramaturgo optou por cenários e objetos de cena sugestionados pelos atores. Em *A falecida*, o prédio e a porta do apartamento de Madame Crisálida, a sinuca que Tuninho joga com os amigos, a cama e a cômoda do quarto de Zulmira, o táxi que Tuninho pega para a casa de Pimentel, o cofre deste, a multidão do Maracanã são todos descritos como imaginários. A economia desses cenários e objetos de cena dão agilidade à peça, posto que a troca de cenas é intensa, assim como a “viagem” dos personagens pela cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>15</sup> Lembrando-se, aqui, que o papel esperado de um homem na década de 50 era o de ser provedor da família, mesmo que a mulher também trabalhasse, o que seria até de se esperar em se tratando de uma família de classe média baixa de Aldeia Campista. Descrito como desempregado, Tuninho perde o *status* de chefe de família.

Enquanto as peças anteriores de Nelson remetiam a um espaço mítico, através das rubricas ou durante o desenvolvimento do enredo, a partir de *A falecida* o espaço é explicitamente o urbano carioca. Zulmira sai da Aldeia Campista, onde mora, para a Praça Saens Peña, onde fica a “Casa Funerária São Carlos”. O primeiro encontro da protagonista com Pimentel é no banheiro feminino de uma sorveteria no centro da cidade, na Cinelândia, perto do cinema Odeon, onde estava com Tuninho. Este, por sua vez, vai da Aldeia Campista ao bilhar, ao Maracanã e ao “palacete” onde Pimentel mora. Não há referência direta à zona sul aqui, mas sabemos, pelo diálogo entre Zulmira e Tuninho, que ele precisaria tomar um táxi até lá e de lá para a funerária. No entanto, assim como ocorre nas crônicas cariocas, em *A falecida* as relações sociais decorrentes da mobilidade no espaço urbano não são harmoniosas ou igualitárias. Embora no quesito traição Zulmira e Pimentel estivessem em situação de igualdade, o mesmo não se pode afirmar em relação aos aspectos morais, uma vez que somente o adultério feminino era combatido. No encontro no “palacete”, Tuninho se encontra moral e financeiramente inferior a Pimentel. Não apenas a referência a esses lugares, mas a linguagem coloquial utilizada pelos personagens também localiza os personagens na cidade do Rio de Janeiro. O coloquialismo é evidenciado através de um diálogo conciso, com falas permanentemente curtas que não só contribuem na representação de um falar cotidiano como também agilizam as cenas:

TUNINHO – Tem gente?  
ZULMIRA – Tem.  
TUNINHO – Espeto!  
TUNINHO – Vai demorar?  
ZULMIRA – Muito, não.  
TUNINHO – Vê se anda!  
ZULMIRA – Que pressa! (RODRIGUES, 1990, p.62).

Interrupções, uso de elipses e a vasta quantidade de expressões e gírias também trazem o coloquialismo para *A falecida*. Como Nelson não utilizava palavrões nas peças, colocava na boca de seus personagens insultos como “sua besta”, “cabeça de melão”, “cachorro”, “seu zebu”, “sem vergonha”, “vira casaca”, “angu de caroço”, “amigo da onça” e interjeições como “ora bolas”, ora pipocas” e “carambolas”. Expressões populares como “Agora Inês é morta”, “Até aí morreu o Neves”, “Será o Benedito?” e “Cafundó do Judas”, além de expressões relacionadas a futebol como “cabeça-de-bagre” e a mulher, como “loira oxigenada”, “mulher boa”, “jeitosa”, “biju” e “buchinho” atravessam toda a peça.

Distanciando-se da norma culta e aproximando-se do falar cotidiano, assim como ocorria nas crônicas cariocas, os personagens de *A falecida* trocam o verbo “haver” pelo “ter”, como em “Tinha outro na tua frente?” (RODRIGUES, 1990, p. 63), utilizam o advérbio na forma reduzida, tal como “Cadê a aliança?” (RODRIGUES, 1990, p. 84), além de misturar formas de tratamento, como “E tu achas que vou perder um jogão daqueles? (...) Você é besta”. e cometer erros de concordância, como em “te prepara”.

Ao refletir sobre *A falecida*, Mario Guidarini acredita que a peça seria a primeira a “operar dramaturgicamente a malandragem carioca suburbana” (GUIDARINI, 1990, p. 136) e esses conteúdos de malandragem se expressariam em linguagem coloquial. É importante ressaltar, contudo, que Guidarini entende por malandragem as negociatas, o dinheiro conseguido sem esforço através de jogo do bicho, da aposta na sinuca, a negociação do caixão para enterro em momentos de extremo sofrimento alheio. Nesse contexto, a figura que melhor representaria o que Guidarini se refere à “malandragem carioca suburbana” é Timbira, um dos funcionários da funerária. No entanto, Timbira guarda outras características que o aproximariam mais à caricatura do canalha.

Dos personagens-caricaturas criados por Nelson, decerto o canalha é um dos mais famosos. Em *A falecida*, ele começa a ser delineado na figura de Timbira, Na primeira conversa que teve com Zulmira, diz: “Não sei, mas acho que a virgem, pelo fato de ser virgem, é enfim outra coisa, mais interessante talvez que uma mãe de família, com oito filhos.” (RODRIGUES, 1990, p. 80).

Outro personagem que já começa a ser caricaturizado em *A falecida* é o bicheiro. Embora ele não apareça na peça, é mencionado pelos funcionários da funerária quando da morte de sua filha adolescente e a caracterização feita por Timbira, responsável pela negociação do caixão com o bicheiro, é a de um homem que gasta dinheiro sem se dar conta do valor real das coisas, além de ser afeito ao exagero, uma vez que, segundo Timbira, “ficou com água na boca” (RODRIGUES, 1990: 76) ao saber que o caixão da filha teria forro de cetim e alças de bronze e, o altar, cortinas e crucifixo de cristal. A euforia de Timbira foi tamanha que o levou a dizer “A solução do Brasil é o jogo do bicho!” (RODRIGUES, 1990, p. 76).

Embora a figura do jornalista, caricaturizado por Nelson como sensacionalista em muitas crônicas e peças posteriores não apareça em *A falecida*, a imprensa carioca já aparece sinalizando com as notícias bem chamativas. Na peça, Zulmira sabe do enterro de luxo da filha do bicheiro porque sua morte terrível foi publicada no jornal e Tuninho, ao ouvir o nome de Pimentel pela primeira vez, comenta: “Esse não é o que *O Radical*

publicou um retrato descascando a lenha, chamando de gatuno pra baixo?” (RODRIGUES, 1990: 97). Ao encontrá-lo para pegar o dinheiro que Zulmira havia pedido para o enterro, mas ouvindo do próprio Pimentel que sua esposa o traía com ele, Tuninho ameaça: “(...) eu saio daqui, direto, sabe pra onde? Pra o *Radical*, que está de pinimba contigo. Chego lá e conto tudinho, dou o serviço completo e vai ser a maior escrachação de todos os tempos! (RODRIGUES, 1990, p. 113).

O logro dos personagens nas peças de Nelson até *A falecida* se dava no espaço mítico. A partir de Zulmira e Tuninho, a cidade, com suas sorveterias, Maracanã, sinucas e valores morais contrastantes, se revela, ao mesmo tempo, espaço de sociabilidade e de armadilha. A cidade que Zulmira imaginou desfilando em um caixão luxuoso nem soube do seu enterro.

### ***Os sete gatinhos***

Na segunda tragédia carioca, o número de personagens femininos frustrados se amplia para todas as mulheres da família. D. Aracy faz desenhos e escreve nomes obscenos no banheiro como forma de compensação pela frustração sexual. Seu marido a despreza, a chama de “Gorda” e ela se lamenta por ele não procurá-la para sexo. Suas três filhas, também frustradas, transferem para a virgindade e para o casamento de Silene a expiação de seu comportamento desvirtuado, uma vez que são estimuladas pelos pais a se prostituírem para que a família garantisse o casamento de Silene, a única que ainda se mantinha virgem.

Assim como Zulmira sonhava com um enterro de luxo, as irmãs de Silene planejavam para a caçula um casamento nos moldes tradicionais, com igreja, véu e grinalda. Segundo Aurora, “o casamento de Maninha vai ser um estouro. Nem filha de Mattarazzo...” (RODRIGUES, 1990, p. 195). Mais uma vez o dramaturgo mostra uma parcela da classe média com anseios espelhados na classe alta. No entanto, é na caracterização e em alguns diálogos de Seu Noronha que o sentimento de inferioridade fica mais evidente. Em uma rubrica, ele é descrito como “chefe de família, com seu uniforme de contínuo da Câmara dos Deputados” (RODRIGUES, 1990: 200). Mais adiante, durante a discussão da família sobre o autor dos desenhos obscenos no banheiro, Seu Noronha bate no rosto da filha e dá-se o diálogo:

ARLETE (como se cuspsse): Contínuo!  
“SEU” NORONHA (atônito) – Repete!  
ARLETE (fremente) – Contínuo!

(“Seu” Noronha dá-lhe nova bofetada.)  
 ARLETE – Contínuo, sim, contínuo! (RODRIGUES, 1990, p. 205).

Antes do final da discussão, Arlete ainda dispara: “Já chamei meu pai de contínuo e vou ao cinema” (RODRIGUES, 1990a: 205). Ser contínuo era, portanto uma humilhação para Seu Noronha. Ao conversar com Dr. Portela, que trazia Silene, e ouvir dele a acusação que a filha caçula teria matado uma gata prenhe, Seu Noronha confessa que quando matriculou a filha no colégio se apresentou como funcionário da Câmara, omitindo seu real ofício. Desconfiando que sua filha estivesse sendo vítima de preconceito pelo seu trabalho, ordena algumas vezes que o diretor lhe chame de contínuo.

O sentimento de inferioridade de Seu Noronha, morador do Grajaú, ou mais especificamente, de uma rua que faz esquina com o Boulevard 28 de Setembro, não encontra uma oposição clara na zona sul, como era o caso do humilde Tuninho de Aldeia Campista e o rico Pimentel da zona sul. No entanto, em *Os sete gatinhos*, Copacabana é representada como o espaço do pecado, seguindo o imaginário social da época da zona sul como espaço de preceitos e comportamentos morais mais liberais. É no apartamento de um amigo, localizado na rua Barata Ribeiro, que Bibelot leva Aurora e Silene.

Embora as três irmãs se prostituíssem com a anuência e estímulo da mãe, procuravam, através do trabalho, manter a imagem da família tradicional. Silene, por seu turno, transfere para a gata prenhe sua crise moral de consciência. Assim como ela justifica ter matado a gata pauladas por nojo, sua aversão se assemelha àquela de Zulmira com a prima Glorinha. A culpa moral das duas foi transmutada em aversão e dissimulação de uma pretensa pureza e moralidade.

A princípio, Seu Noronha parece desconhecer o comportamento das filhas e mostra-se como o chefe de família da zona norte que procura defendê-las e resguardá-las com os valores morais conservadores. Quando ouve de Dr. Portela que a filha teria sido expulsa do colégio interno por ter matado uma gata prenhe, ameaça o diretor: “Vou aos jornais<sup>16</sup>! Faço um escândalo!” (RODRIGUES, 1990, p. 216). Ele também se enfurece quando vê os nomes e desenho obscenos no banheiro, repreende a filha Arlete quando essa aparece na sala com roupas íntimas e pede desculpas a todas da família por ter ameaçado bater na mulher, se valendo de uma pretensa religiosidade: “Acho que quem dá na cara de alguém ofende a Deus. Portanto, eu, na presença de todas vocês, eu peço

<sup>16</sup> Mais uma vez a imprensa aparece em um texto de Nelson como referência ao espaço do escândalo, mesmo que de forma um pouco sutil aqui.

desculpas à Gorda (vira-se para a mulher) Gorda, você me desculpe!” (RODRIGUES, 1990, p. 203).

A religiosidade que em determinado momento passa a fazer parte da vida de Zulmira, também se estende a Seu Noronha. Tal como em *A falecida*, ele se filia à Igreja Teofilista. Através dessa conversão religiosa, Nelson parecia querer denunciar a hipocrisia de um personagem que procura, sob a máscara da religião, camuflar questões morais. No final do primeiro ato, Seu Noronha conta para a esposa e para as filhas que, em um momento mediúnic, ouviu do espírito do Dr. Barbosa Coutinho, médico de D. Pedro II que teria, inclusive, escrito os versos que o monarca assinava (RODRIGUES, 1990, 207), que haveria um homem responsável por desvirtuar suas filhas e que poderia fazer o mesmo com Silene. Esse homem, segundo o espírito, choraria por um olho só. Todo o discurso aparentemente moralista de Seu Noronha o leva a mobilizar toda a família, posteriormente, a descobrir quem desvirginou e engravidou Silene. No entanto, após matarem Bibelot sob a desconfiança de que ele era o tal homem que chorava por um olho só, pois descobre-se que além de se relacionar com Aurora, ele também era o homem que havia engravidado a irmã caçula, a tal lágrima esperada de um olho não corre. Contudo, no final do último ato, momento da revelação que o pai havia prostituído as filhas, que Seu Noronha deixa cair uma lágrima de um único olho e é, então, esfaqueado pelas mulheres.

Embora Seu Noronha fosse o responsável por sua morte e pela destruição moral da sua família, há, em *Os sete gatinhos*, uma espécie de destino à que os personagens não conseguem escapar, de modo similar às peças míticas de Nelson. Isso pode ser evidenciado através de uma análise feita por Dr. Bordalo após sugerir que as mulheres fugissem, quando da ideia de Seu Noronha de fazer um bordel na casa com as filhas. Diz Dr. Bordalo:

E vocês? Não dizem nada? Não reagem? Nem a senhora que é mãe? (*gritando*)  
Por que não fogem? Fugam! Abandonem esta casa! (*apontando “seu”*  
*Noronha*) Este homem é um louco! (*para as mais velhas*) Eu recebo vocês na  
minha casa! Fiquem lá até que... (RODRIGUES, 1990, p. 229).

Seu Noronha reage de modo exultante, afirmando que, ali, um não consegue se livrar do outro e ainda diz: “A porta está aberta e ficam!” (RODRIGUES, 1990, p. 229). Furioso, Dr. Bordalo se questiona se as mulheres daquela família têm alma e conclui: “Mas se não fogem é porque são escravos, uns dos outros...” (RODRIGUES, 1990, p. 229).

Unindo o aspecto trágico do destino reservado a essas mulheres e da aniquilação de toda uma família, Nelson mostra, mais uma vez, como a zona sul é o espaço onde prevaricam personagens de uma zona norte moralista e virtuosa, na aparência, mas de desejos reprimidos, de frustrações sexuais e amorosas e de hipocrisias.

Como nos mostra Adriana Facina, os papéis tradicionais de pai e marido estão, nas peças rodrigueanas, “associados à capacidade englobante da família, que é permanentemente colocada em xeque pelos personagens femininos, sejam eles esposas ou filhas” (FACINA, 2004, p.117). Esses personagens femininos, geralmente através de transgressões de natureza sexual, trazem, segundo Facina, um outro padrão de relação entre os gêneros. Nesse sentido, a transgressão que as filhas de Seu Noronha trazem para a família, foi capitaneada pelos próprios pais.

Ainda, segundo Facina, “as pessoas das famílias rodriguianas praticamente não fazem nada em conjunto, nenhuma atividade cotidiana, a não ser despejar amor e ódio entre si” (FACINA, 2004, p.116). Em *Os sete gatinhos* vemos mais ódio entre D. Aracy e Seu Noronha e entre esse e as filhas. A única personagem que, a princípio, ainda é tratada com amor é Silene, pois sua virgindade é o baluarte que a família carrega como a moralidade que residiria ali. No entanto, após a descoberta que Silene teria tido encontros sexuais, só o ódio permaneceria.

Como fizera nas crônicas cariocas e em *A falecida*, o uso de linguagem concisa, sincopada, e repletas de expressões e gírias que sublinham o falar cotidiano também aparece em *Os sete gatinhos*. Os diálogos dos personagens estão repletos de palavras como “cadê”, “cachorra”, “ora bolas”, “batata”, “gostosa”, “dar pelota”, “broto”, “pra burro” e “bicho-de-sete-cabeças”, além das incorreções gramaticais comuns na linguagem cotidiana. Aqui, acrescenta-se o modo de falar do estrangeiro que habita a cidade, nesse caso, Seu Saul, não concordando o verbo com o pronome pessoal e o pronome possessivo com o substantivo: “Oh não poder demorar. Vim só trazer recado do colégio de seu filha” (RODRIGUES, 1990, p. 209) e “Oh, não ficar assustada... Eu não abusar de você...” (RODRIGUES, 1990, p.231).

Essa linguagem cotidiana utilizada por personagens locais e estrangeiros também contribui para uma tônica cômica da peça. Além disso, Nelson volta a se valer, em *Os sete gatinhos*, de outros recursos que remetem ao cômico e que aparecem em *A falecida*. Mais uma vez, um nome insólito é dado ao médico Dr Bordalo e a referência à psicologia é feita por Dr. Portela de modo um pouco irônico, como se ela tivesse se popularizado e qualquer situação pudesse ser psicologizada sob os olhos de um leigo:

DR. PORTELA (*peremptório e cruel*) – (...) Tem modos, sentimentos, ideias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é aparência, “seu” Noronha, é uma aparência!  
“SEU” NORONHA (*fora de si*) – O senhor sabe o que está dizendo?  
DR. PORTELA (*com pouco caso e troça*) – Eu entendo um pouco de psicologia! (RODRIGUES, 1990, p. 215).

Elementos prosaicos, retirados do dia-a-dia, do cotidiano de pessoas comuns, são também trabalhados por Nelson em *Os sete gatinhos*. Isso acontece, por exemplo, em cenas com a personagem Arlete, que ao ser perguntada por Seu Noronha sobre o que fora fazer no banheiro recém pichado com nomes e desenhos eróticos, responde que foi “fazer xixi” e ao ser convocada à sala para discutir a pichação, surge raspando as axilas.

Essa proximidade com uma linguagem mais trivial, assim como os temas recorrentes da doença e da morte podem ser percebidos quando Seu Noronha fala de uma saúde fragilizada de Silene como resultante dos problemas dela com verminoses e no modo mórbido no qual Bibelot se refere à suposta esposa enferma, muito abatida pelo câncer, por “caveirinha”. Mais uma vez, aqui, Nelson retoma a questão da doença que perpassa toda a obra pois, além das referências ao câncer e aos vermes, há um temor de Seu Noronha que a filha caçula estivesse com leucemia.

O adjetivo pejorativo que Bibelot dá à esposa doente reforça sua caracterização como um dos possíveis canalhas da obra rodrigueana. Essa forma de se referir à esposa é feita perante Aurora, uma de suas amantes, para quem ele também havia dito que, pelo fato de a esposa ter feito uma operação, tirando o útero e ovários, havia deixado de ser mulher, algo, para ele “chato pra burro!” (RODRIGUES, 1990, p. 190). Bibelot também não se furtava em dizer a Aurora que gostava de mulher “esculachada” como ela (RODRIGUES, 1990, p. 194) e que precisava manter sempre uma mulher em casa e outra na zona, chegando, inclusive, a sugerir que com Aurora ele ganharia muito dinheiro, além de tê-la feito pagar inteiramente toda a corrida do táxi quando foram para Copacabana, a despeito da assertiva dela de que precisava de dinheiro.

Foram, portanto, determinadas “canalhices” de Bibelot que o levaram à destruição. Ao sugerir que, com a eminente morte da esposa, ele se casaria com o “broto” com quem mantinha relação – e nesse momento Aurora já sabia que se tratava da irmã Silene – e manteria Aurora como amante, além de poder explorá-la na “zona”, que esta urde a vingança de deixá-lo dormir em seu quarto para então chamar os membros da família e cravar-lhe um punhal no coração, sob a suposição que seria ele o homem que chorava por um olho só. O amor de Aurora por um homem que não a amava igualmente



foi transmutado em ódio. Ao assassinar Bibelot, ela suplica, “com fundo gemido”, segundo a rubrica, “Meu amor, perdoa meu ódio!” (RODRIGUES, 1990, p. 251).

Por outro lado, Dr. Bordalo que, após pedir que Aurora o cuspsisse na cara, foi ter relações sexuais com Silene, a quem haveria dito que tinha idade para ser sua filha, poderia ser, a princípio, enquadrado na categoria de canalha. Entretanto, ele acaba por ter uma crise de consciência e se mata, enforcando-se no fio de ferro elétrico, não sem antes deixar um bilhete pedindo que a filha não o beijasse no caixão.

A referência ao termo canalha é frequente em *Os sete gatinhos*. Quando Dr. Bordalo se recusa, inicialmente, a ter relações sexuais com Silene, conforme sugerido por Seu Noronha, chama este de canalha, que retruca, “Canalha, eu? Eu só, não! Todos nós somos canalhas!” (RODRIGUES, 1990, p. 230). Quem, no entanto, foge às impressões de todos ali é Seu Saul. Embora seja o primeiro a se voluntariar para ir até o quarto de Silene, mostra que sua intenção não é sexual, posto que tivera um ferimento de guerra e um estilhaço de granada matara seu desejo (RODRIGUES, 1990, p. 231). O intuito de Seu Saul era ajudar Silene a sair dali.

Na trilha de *A falecida*, segue *Os sete gatinhos*, no qual a cidade é, ao mesmo tempo, espaço de mobilidade, de liberdade e de armadilha onde os homens que nela habitam, pais, filhas, maridos, esposas, vizinhos e canalhas, conhecem também sua destruição.

Flora Sussekind percebe, na dramaturgia rodrigueana,

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

A observação da ensaísta pode, portanto, ser estendida às tragédias cariocas cotejadas nesse artigo. Ao pôr em xeque o imaginário social de família e matrimônio, através de histórias de desejos sexuais reprimidos ou extravasados e de traição, Nelson mostra como a modernização do Rio de Janeiro, da vida urbana, e sua conseqüente mudança nos padrões de comportamento, acenaram com o abalo das estruturas da família patriarcal. Desse modo, a experiência do trágico aparece na morte de Zulmira, na implícita loucura de Tuninho no Maracanã, na morte de Bibelot e de Seu Noronha, na ruína moral das mulheres de *Os sete gatinhos*, que as levam a matar o chefe de família.

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

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

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

No espaço urbano, Silene e Aurora conhecem Bibelot, em um apartamento de Copacabana, têm encontros sexuais com ele. Em uma sorveteria na Cinelândia Zulmira conhece e tem sua primeira relação sexual com Pimentel e, em Copacabana, sua traição é vista pela prima Glorinha. Como se vê, sair do espaço repressor da casa e livrar-se das paredes que comprimiam e aprisionavam os personagens das peças míticas e psicológicas,

como examinado por Flora Sussekind, não permitiu aos personagens das tragédias cariocas escaparem do logro.

No espaço da cidade, a liberação da pulsão sexual incorre, também, em aniquilamento, dado que, nela, habitam seres de morais e princípios distintos. Da mesma forma que a casa impede o segredo, a discrição, pois os familiares estão atentos a tudo o que se passa nela, a cidade também não é garantia de anonimato e, embora permita mais liberdade de ações, não pode evitar a crise de consciência moral. Dessa forma, na ótica rodrigueana, a experiência do trágico está sempre presente, o que o levou a definir seu teatro como “dilacerante, um abscesso. Teatro não tem que ser bombom com licor” (RODRIGUES, 1981, p. 21).

### Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2006.
- BORHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras: 1990.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GOMES, Pedro. Dois mundos opostos do Rio. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 3 jan, p. 45, 1953.
- GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Revista Semear*. Rio de Janeiro, n. 1, 1997. Disponível em: <[http://www.letras.pucRio.com.br/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.letras.pucRio.com.br/catedra/revista/1Sem_12.html)>
- \_\_\_\_\_. *Todas as cidades: a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GUIDARINI, Mario. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis, Ed. UFSC, 1990.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 12, 5 jan, 1952.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues – dramático cronista. In: RESENDE, Beatriz (org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo: tragédias cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SUSSEKIND, Flora. Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: *I Concurso Nacional de Monografias – 1976*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977

Artigo recebido em: 18/09/18

Artigo aceito em: 29/10/18