

NELSON RODRIGUES, PARADA PRAÇA TIRADENTES

Frederico van Erven Cabala Oliveira¹

RESUMO: Propomo-nos, no presente artigo, apontar inusitadas similaridades entre a peça *Viúva, porém honesta* (1957), de autoria de Nelson Rodrigues, e algumas convenções estéticas do gênero teatro de revista, enfatizando que, entre esses dois pontos, há a mediação de aspectos relevantes do processo de modernização do teatro brasileiro. O percurso de análise busca retomar, em um primeiro movimento, a inserção de Nelson Rodrigues no teatro - fato que, segundo se encontra em relatos, teria sido motivado por ter ele presenciado o sucesso de um espetáculo teatral do gênero chanchada, que possuía semelhanças com a revista. Em seguida, são apresentadas avaliações críticas dessa peça feitas por Sábato Magaldi, que encara essa criação de Nelson Rodrigues como um ponto menor na dramaturgia do autor. Além disso, são arroladas algumas palavras de outros críticos teatrais as quais caracterizam a maneira como parte da classe intelectual considerava o gênero teatro de revista, em geral bastante mal-visto nos primeiros decênios do século XX. A partir de então, este estudo procura destacar elementos diversos da peça de Nelson Rodrigues que parecem ecoar, de alguma maneira, aspectos característicos das peças de revista, conforme prefiguram estudiosos do gênero, como Neyde Veneziano. Com auxílio desses estudos e de análises específicas que já vislumbraram positivamente *Viúva, porém honesta*, procura-se aqui entender o potente e singular espaço ocupado por essa obra no conjunto dramatúrgico de Nelson Rodrigues e também como um elemento sintonizado com seu tempo, antecipando, inclusive, tendências bem-sucedidas do teatro brasileiro do decênio de 1960.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Teatro de revista. Teatro brasileiro moderno.

1 Professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialização em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: fredericocabala@gmail.com.

“Essa chanchada está rendendo os tubos!”

O nome de Nelson Rodrigues é incontornável quando são abordadas as inovações formais e temáticas pelas quais passou o teatro no Brasil do século XX. O grau inegável de ruptura de suas obras dramáticas, contudo, não significa que o autor não se deixou impactar por elementos tradicionais dos palcos brasileiros. A trajetória artística do dramaturgo demonstra o quanto criações arrojadas suas dialogam com elementos ligados a espetáculos de cunho popular, os quais atraíam muitos espectadores entre fins do século XIX e os primeiros decênios do XX.

Essa história tem início com uma anedota sobre o próprio começo de investida do autor na escrita para o teatro. Quando Nelson Rodrigues resolveu fazer sua primeira peça, no início da década de 1940, conta-se que ele almejava realizar uma chanchada - gênero burlesco e bastante popular no período, com similaridades em relação ao teatro de revista. Ao menos, é o que nos relata Ruy Castro na biografia *O anjo pornográfico*:

O acaso o fez mexer-se. Estava passando pela porta do Teatro Rival, na Cinelândia, onde uma fila se atropelava para ver Jaime Costa em “A família Lero-lero”, de R. Magalhães Jr., Nelson ouviu alguém comentar: - Essa chanchada está rendendo os tubos!

Por que não escrever teatro? Não lhe parecia mais difícil do que escrever um romance. Pelo menos, era rápido. Com os dedos salivando, Nelson resolveu tentar. (CASTRO, 1992, p. 151)

Há, porém, ao menos, dois “poréns” nessa história. O primeiro deles é que, segundo consta tanto na mencionada biografia de Nelson Rodrigues quanto na organização de seu teatro completo realizada por Sábato Magaldi, *A mulher sem pecado* fora escrita em 1941, apesar de ter estreado apenas um ano depois, ao passo que *A família Lero-lero* estreou em 1942, segundo as consultadas

edições de jornais do período². Portanto, esta não poderia ser, exatamente, a motivação daquela. Parece que estamos diante de mais um discurso do constructo do personagem-escritor por parte de Nelson Rodrigues, algo com certa semelhança à informação que ele passou a fornecer, a partir de um determinado período de sua vida, de que não havia lido nada de teatro antes de escrever para o gênero, exceto a peça *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo³.

A segunda emenda a ser posta é que seu primeiro intento resultou em algo muito distante da chanchada ou dos gêneros teatrais do período tidos como populares. *A mulher sem pecado* é, na verdade, uma peça psicológica, segundo a classificação de Sábato Magaldi (embora isso não signifique um fim de conversa, como apontaremos adiante), e fora grafada no programa de sua estreia como “Drama em três atos” (RODRIGUES, 1994, p. 297).

2 Conferir, por exemplo, o que registra a coluna “Teatros”, da edição do *Jornal do Brasil*, de 7 de março de 1942, segundo a qual a estreia da peça ocorreu em 1942. Referência completa ao fim do trabalho.

3 Em entrevistas já ao fim da vida, principalmente a partir de 1970, Nelson Rodrigues falaria sobre esse seu alegado desconhecimento de obras teatrais clássicas. Uma entrevista de 1974, de título “Teatro não tem que ser bombom com licor”, feita pelo *Jornal da Tarde* e reproduzida em parte no volume *Nelson Rodrigues por ele mesmo* (organização de Sonia Rodrigues), trazia as seguintes palavras do dramaturgo: “Só a maturidade me permite confessar que, até fazer *Vestido de noiva*. Só tinha lido uma peça: *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Na infância, vi Alda Garrido em burletas de Freire Junior. E isso embora tivesse uma monstruosa leitura literária. Pouca gente no Brasil conhece romance como eu conheço. Como eu tinha problemas econômicos, pensei que se escrevesse uma chanchada ia ganhar dinheiro. Comecei *A Mulher Sem Pecado*. No meio da primeira página, já era uma peça tenebrosa e foi assim até o fim.” (RODRIGUES, 1974). Poucos anos depois, em entrevista à *Revista Manchete*, a informação seria repetida com ênfase na influência do mundo romanesco de Dostoiévski: “Em matéria de teatro, até *Vestido de noiva*, eu só tinha lido *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Isso de verdade. Mas um sujeito que Ize (sic) Dostoiévski - ouviu? - adquire uma teatralidade absoluta.” (GUIMARÃES e TEIXEIRA, 1977, p. 44). Sábato Magaldi reproduz essa informação fornecida por Nelson Rodrigues no importante estudo *Teatro da obsessão*: Nelson Rodrigues, ainda complementando que o criador de *Vestido de noiva* só teria assistido, na infância, a apresentações de burletas. Cito: “De dramaturgia, só havia lido, ao iniciar-se no palco, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. E, na infância, viu Alda Garrido em burletas de Freire Júnior” (MAGALDI, 2004, p. 11).

Com diversas camadas melodramáticas, encontramos, nessa peça de 1941, a história de um marido tão obcecado com a ideia de ser traído que finge sua própria paralisia para pôr à prova a fidelidade da esposa. De tanto insistir no assunto, ela realmente foge de casa com outro homem. Não apenas o assunto trabalhado mas também a forma escolhida tendem para a abordagem do drama em sua urdidura psicológica. Embora contenha momentos de humor, a presença desse elemento é trabalhada em tom bastante diverso do que se costumava encontrar no riso mais aberto de gêneros farsescos e burlescos, tal qual a chanchada que o autor ambicionava fazer – ou, ao menos, queria fazer parecer.

Após *A mulher sem pecado*, o veio psicológico do dramaturgo se aprofundou em sua segunda criação, *Vestido de noiva* (1943), peça que significou um grande acontecimento na história do teatro brasileiro e em produções seguintes, como *Álbum de família* (1945) e *Anjo negro* (1946). Na aurora dos anos 1950, a bem-sucedida coluna de contos *A vida como ela é...*, publicada no jornal *Última Hora*, reverbera em seu teatro (e vice-versa), que passa a ser frequentado por mais elementos em forte relação com itens de maior comunicação e hábitos populares, tal qual o futebol e o bilhar, conforme se nota-se em *A falecida* (1953), ou o universo do jogo do bicho que cerca *Boca de ouro* (1959). Ainda que seja notória, a partir de então, uma recorrência maior do efeito de gerar riso, essas peças ainda obedecem a um regime do grave (a maioria dos textos para o teatro foi classificada primeiramente como “tragédia” ou “tragédia carioca” pelo próprio autor nos programas de estreia dos espetáculos), razão pela qual o humor presente nelas aparece sempre adornado por uma aura desconcertante. Desse modo, por exemplo, analisa a pesquisadora Elen de Medeiros (2012), em seu estudo “O riso difícil, uma leitura de *A falecida*, de Nelson Rodrigues”.

Nesse percurso, contudo, parece haver ao menos uma realização do autor que aponta mais intensamente na direção de espetáculos tradicionais dos palcos brasileiros. *Viúva, porém honesta* (1957) fora classificada, em seu programa de estreia, como

“farsa irresponsável em três atos” (RODRIGUES, 1994, p. 431) e sucedeu cronologicamente uma peça do autor que rendeu controvérsia e um saldo crítico não favorável a Nelson, *Perdoa-me por me traíres*, também de 1957. Chama a atenção, a propósito, o curto intervalo entre as estreias das duas peças - foram menos de três meses para a escrita, produção, realização de ensaios e estreia de *Viúva, porém honesta* -, o que nos faz ecoar a pergunta de Ruy Castro (1992, p. 281): Por que essa pressa toda?

Ao que tudo indica, o dramaturgo escreveu *Viúva, porém honesta* como resposta à fatura negativa das avaliações críticas sobre *Perdoa-me por me traíres*⁴. Daí o tom de caricatura e sátira que invade essa realização, a qual pinta e borda com as imagens de jornalistas e críticos de teatro, além de outras personalidades da sociedade brasileira. Ainda que o alvo tenha sido um rebate à recepção da peça anterior, Nelson Rodrigues, a nosso ver, acabou por atingir também sua intenção inicial (ao menos a intenção que ele apregoava ter tido) de fazer teatro. *Viúva, porém honesta* parece ser a criação do autor mais prenhe de valores caros aos gêneros teatrais antes chamados de “ligeiros” e populares, como a chanchada, a burlata e, principalmente, o teatro de revista, este último de maior sucesso e que costumava lotar diversos teatros nas redondezas da Praça Tiradentes do Rio de Janeiro.

“Não era grande a ambição artística”?

A acolhida da crítica teatral brasileira do período áureo das revistas (fim do século XIX e primeiras décadas do XX) em geral

4 Sábato Magaldi (2010, p. 125-130) menciona algumas ressalvas das críticas no livro *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. Nelson Rodrigues, em um de seus escritos confessionais, afirma ter presenciado uma recepção das mais violentas por parte da plateia: “[...] ao abaixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavra. Quem dizia os palavrões era a plateia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E como um Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto.” (RODRIGUES, 1969, p. 3).

não foi elogiosa ao gênero. Não é raro encontrar avaliações como a que se segue, de 1919, na qual um crítico repreende o autor Erico Gracindo por ter se lançado à revista após ter escrito uma comédia e, no critério do avaliador, ter descendido na hierarquia da qualidade teatral.

Agora, apresenta-se ao público numa revista, gênero que, para nós, não dá margem alguma para a exibição de qualidades teatrais [...]. A conexão das cenas não existe; há na revista apenas a preocupação de explorar costumes e tipos, atirando-os à cena sem a menor lógica. O autor reuniu os elementos que julgou necessários para agradar o público e fazê-lo rir.⁵

Esse tipo de avaliação, que inclui a imputação da culpa ao gosto do público, é percebida, na verdade, até mesmo em julgamentos muito posteriores, já realizados em um nível de formação historiográfica do teatro brasileiro. Um nome incontornável como Décio de Almeida Prado, por exemplo, lançou afirmações que resvalam no mesmo tipo de juízo ao abordar o surgimento das revistas de ano em fins do século XX: “Após trinta anos de dramalhão, e dez anos de peças de tese, o povo queria descansar, rir, ver mulheres bonitas, ouvir canções maliciosas e ditos picantes, tudo envolto num enredo cuja principal exigência era não dar trabalho ao cérebro.” (PRADO, 1955, p. 263).

Embora existam estudos importantes que se dedicam ao resgate do lugar de importância do gênero revisteiro para o teatro brasileiro, essas pesquisas surgiram, principalmente, nas últimas décadas, destacando-se como ponto de virada, por exemplo, o trabalho *As revistas de ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, de Flora Sussekind (1986), que questiona argumentos como o de Décio de Almeida Prado, até então solidificados.

Escrita e encenada (em tempo recorde, como vimos) em 1957, *Viúva, porém honesta* é por vezes relegada a um lugar menor

5 *Revista Comédia*, Ano IV, n. 96, s/p, 1919.

na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Talvez isso se explique também pela resistência da crítica aos gêneros farsescos e populares, como a revista, cuja estética abastece em parte essa criação de Nelson Rodrigues, como espero demonstrar. Sábado Magaldi, a propósito dessa peça, disse tratar-se de uma obra na qual o dramaturgo não se investiu de grande “ambição artística”:

A brincadeira, a falta de cerimônia em apelar para uma ressurreição, a desfaçatez da farsa desabrida mostram que não era grande a ambição artística. Todo dramaturgo, sobretudo com uma obra densa e sólida, não perde nada em fazer um exercício de relaxamento, mesmo para descarga de motivos menores (MAGALDI, 2004, p. 35).

Os “motivos menores” que rodeiam essa peça estariam ligados ao fato de Nelson Rodrigues tê-la criado, conforme mencionei, como resposta ácida à má recepção de *Perdoa-me por me traíres* pela crítica teatral do período. Contudo, a restrição de Sábado à *Viúva, porém honesta* não deixava passar de todo a carga inovadora dessa obra, principalmente quando comparada com o que Nelson vinha fazendo em termos de dramaturgia até então. O crítico ressalva, assim, que “[...] a despreensão dos propósitos não deve iludir quanto à utilidade da experiência e ao valor do resultado. O texto abre nova diretriz no teatro rodriguiano. Traz-lhe maior flexibilidade, estimula-o a caçoar de todas as convenções.” (MAGALDI, 2004, p. 35). Apesar da relativização do lado potente dessa criação, ela parece permanecer como uma das criações menos debatidas do autor. Na organização do volume de seu *Teatro Completo*, levada a cabo por Sábado, por exemplo, há um dossiê de críticas com textos a respeito de diversas peças. *Viúva, porém honesta* está entre uma minoria de peças que não possui uma análise própria no dossiê da edição.

Contudo, o indício maior da pouca valorização da peça em sua singularidade no conjunto da obra de Nelson, segundo vemos, está no fato de a obra ter sido classificada, pelo mesmo Sábado Magaldi,

entre as chamadas “peças psicológicas”, na mesma fileira de criações a ela tão avessas como *Vestido de noiva* e *Valsa nº 6*. Sabe-se que o próprio Nelson Rodrigues aprovou a tripartição estabelecida por Sábato Magaldi de suas criações para o teatro. Entretanto, nesta análise, propomo-nos voltar para a experiência de *Viúva, porém honesta* como algo mais próximo de uma “farsa irresponsável”, conforme anotou o próprio autor no programa de estreia da peça (*Doroteia*, de 1949, é a única peça classificada dessa mesma maneira por seu autor – na tripartição classificatória proposta por Sábato Magaldi, *Doroteia* é enquadrada como “peça mítica”).

Em um estudo que vislumbra repercussões da estética do gênero teatral *mágica* na fatura de *Viúva, porém honesta*, Walter Lima Torres inicia suas considerações relativizando justamente as classificações consolidadas da obra dramatúrgica de Nelson:

“Toda tentativa de classificação é parcial e relativa, pois obedece a critérios circunstanciais. *Viúva, porém honesta* não foge à regra, subintitulada pelo seu autor como ‘farsa irresponsável’ e classificada pelo organizador da obra de Nelson Rodrigues entre suas peças psicológicas.” (TORRES, 2000, p. 43).

O pesquisador, em seguida, defende que a peça, em vez de se apresentar com algum teor de psicologismo, parece vincular-se, ainda com base em um rearranjo moderno, à *mágica* enquanto gênero teatral.

A análise de Torres é bastante proveitosa. Aqui, propomos a leitura da peça em questão a partir de um caminho paralelo, vislumbrando os possíveis pontos de contato entre essa criação de Nelson e outro gênero de teatro de feitio semelhante à *mágica*, que também fez grande sucesso entre os decênios finais do século XIX e os primeiros do XX: o teatro de revista.

“Acho que já vi o Diabo nalguma revista da praça Tiradentes!”

Oriundo de gêneros de espetáculos ligados à arte popular e de apresentação em feiras na Europa, o teatro de revista remonta à *Commedia dell'Arte* e à sua adaptação à cultura da França no século XVIII: “Nem a Revolução Francesa deteve a escalada do gênero criado, que evoluía com uma mistura de *vaudeville* e *opéreta* para o que se denominaria *revue de fin'd'année*” (VENEZIANO, 2013, p. 28). Com a pretensão de relatar, por meio de sátiras, comicidade e músicas, os acontecimentos do ano, a revista chegou a diversos outros países, incluindo o Brasil, onde primeiro foi nomeada como Revista de Ano, gênero que teve em Artur Azevedo seu expoente no fim do século XIX. Apesar de ter vindo de fora, o gênero em terras nacionais ganhou caráter próprio – “No Brasil, a revista sofreu alterações, transformando-se num gênero autenticamente nacional, com regras e padrões de realização” (VENEZIANO, 2013, p. 29). Com desenvolvimento peculiar no país, principalmente em teatros localizados nas proximidades da Praça Tiradentes do Rio de Janeiro⁶, a Revista de Ano perdeu o caráter de ser um desfile de acontecimentos anuais para dar lugar a apresentações cada vez mais fragmentadas em pequenas cenas, mas sem perder a tendência a representar comicamente acontecimentos da sociedade, com apelo ao corpo, uso de música e um clima carnavalesco. De alta carga satírica, o gênero fez história como um dos mais populares da história do teatro brasileiro. Um levantamento de dados realizado por Tiago de Melo Gomes

6 Um estudo precioso para se entender a conformação geográfica dos espaços culturais do Rio de Janeiro, sobretudo em relação ao teatro, está no livro *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, de Evelyn Furquim Werneck Lima. Em um dos trechos dessa pesquisa, nota-se a transformação do espaço dessa praça enquanto centro do teatro de revista, o que foi ocasionado também pela percepção de empresários do meio cultural do Rio de Janeiro: “A empresa de Paschoal Segreto, arrendatária da Maison Moderne, do Carlos Gomes e do São José. Em pouco tempo, o sucesso desse gênero teatral colocou à frente do Teatro Recreio os empresários M. Pinto e Neves. Atraídos pelos espetáculos do teatro de revista, convergiam à Praça Tiradentes representantes dos mais diversos segmentos sociais. Aquele espaço público tornou-se a própria imagem do teatro de revista, cujos rumos alterar-se-iam na década de 1940” (LIMA, 2000, p. 125-126).

(2004, p. 92) em relação à Companhia do Teatro São José, da Empresa Pascoal Segreto, informa-nos que as três sessões diárias somadas da revista *O pé de anjo*, em 8 de maio 1920, chegaram a vender 2860 entradas. E, assegura o pesquisador,

[...] a data aqui analisada não pode ser vista como atípica, já que a publicidade da empresa afirmava, quando da comemoração das 150 apresentações de *O pé de anjo*, que 203 mil pessoas já haviam assistido à peça, uma cifra provavelmente exagerada, mas que serve para mostrar sua popularidade. (GOMES, 2004, p. 92)

Viúva, porém honesta já traz no título a presença de um tipo social de cujo caráter todos os outros personagens parecem duvidar, fazendo diversos testes possíveis para averiguar a real *honestidade* da viúva. Os personagens operam pela mesma chave da tipificação e condensam, com base em seus nomes, algum elemento da sociedade carioca de então. Temos o Dr. J.B., dono de jornal, indicado pela rubrica como “gângster da imprensa” (RODRIGUES, 1994, p. 433), cujo acrônimo explicita ainda a ligação com um dos maiores jornais do país naquele momento, o *Jornal do Brasil*. Além dele, aparecem um psicanalista, o Dr. Lupicínio, que diz cobrar seu silêncio nas consultas com um taxímetro, o otorrino Dr. Lambreta, que utiliza um travesseiro por baixo da camisa por defender que um volume na barriga sempre traz um ar respeitoso, e a *ex-cocotte* Madame Cricri, estrangeira que se diz “colega” de profissão do psicanalista: “Nós tratamos do sexo, eu, no meu casa, o doutor, no seu consultório!” (RODRIGUES, 1994, p. 436). Também apresentam esse regime da tipificação marcada na alcunha outros presentes, como o ginecologista, Dr. Lambreta, e a Tia Assembleia, solteirona. Além desses, claro, está o Diabo da Fonseca, “um demônio **de chanchada**, nada demoníaco, mas cínico e amoral” (CASTRO, 1992, p. 282, grifo nosso), com sua presença fantástica, contribuindo para o caráter também mágico da peça, como engenhosamente analisa Walter Lima Torres (2000) em artigo já referido.

Os nomes das personagens já são em si caricaturas dos tipos sociais que representam, e vários ainda são precedidos pelo título Dr., aplicado a diversas profissões no Brasil, o que lembra a maneira de operar do teatro de revista. Tomando como exemplo a revista de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, *O carioca*, do ano 1886, na qual há um personagem cujo nome na peça é Dr. Sabichão, uma caricatura de um gramático que costumava fiscalizar o uso da língua portuguesa a fim de combater estrangeirismos linguísticos. Como conta Flora Sussekind, o personagem se inspirava em Castro Lopes, gramático do Rio de Janeiro, então bastante conhecido pela defesa do purismo da língua: “[...] não era difícil para a plateia teatral reconhecer Castro Lopes no Dr. Sabichão e rir das obsessões deste gramático, tais como as figuravam comicamente Moreira Sampaio e Artur Azevedo” (SUSSEKIND, 1986, p. 103).

Os nomes de *Viúva, porém honesta*, assim, assemelham-se ao expediente revisteiro e, na verdade, a uma longa tradição dos espetáculos teatrais e da literatura farsesca em geral. Em análise sobre Rabelais, Bakhtin se detém por algum momento na relação entre nomes e personagens, em que as denominações muitas vezes passam a funcionar como alcunha:

Se um nome tem um valor etimológico *determinado e consciente* o qual, ainda por cima, *caracteriza a personagem* que o traz, já não é mais um nome, mas uma *alcunha*. Esse nome-alcunha não é jamais *neutro*, pois o seu sentido inclui sempre uma *ideia de apreciação* (positiva ou negativa), é na realidade um brasão. (BAKHTIN, 2008, p. 405)

No caso da peça de Nelson Rodrigues, o recurso permite aproximar sua criação da tipificação tão comum ao teatro de revista, tanto em sua fase revista de ano quanto em seu desdobramento posterior sem caráter de resenha anual. “Os tipos começaram a se definir no teatro de revista desde o seu início. No Brasil, evidentemente, como resultado de nossa comédia de costumes e do panorama político-social do país” (VENEZIANO, 2013, p. 172),

afirma Neyde Veneziano (2013, p. 172), em consonância com Flora Sussekind, ao analisar a obra do maior autor de revistas de ano do Brasil: “É, pois, fundamentalmente com personagens-tipos (o português, o carioca, o sábio, a mulher-fatal, o cidadão da Capital, o homem do interior) que trabalha Artur Azevedo nas revistas de ano” (SUSSEKIND, 1986, p. 95). Se, nas revistas, costumavam-se ver como tipos, além desses elencados por Sussekind, elementos da vida carioca, como o malandro, o caipira e a mulata (com uma recorrente conotação sensual, apelando-se para o estereótipo preconceituoso até hoje não raro), em Nelson Rodrigues, as personagens se ligam à vida da alta sociedade carioca. O magnata da imprensa, capaz de demitir e nomear ministros, o psicanalista, pintado como um profissional incapaz de curar até brotoejas, o otorrino inculto, a prostituta estrangeira já aposentada, o crítico teatral supostamente homossexual (cuja abordagem na peça não é destituída de preconceito sexual): todos eles caracteres sem dimensão individual forte, mas funcionando mesmo como brasões de suas classes, como elementos que o autor parece ter almejado sintetizar como típicos, ainda que talhados na verve da caricatura.

Há, portanto, a presença de personagens nessa “farsa irresponsável” de Nelson que a abastecem de ligações com referências exteriores diretas. No entanto, há também um lado fantasioso que se entrelaça a esse pendor pelo real: *Viúva, porém honesta* é talvez a peça de Nelson Rodrigues mais distante de qualquer sombra de naturalismo, embora sejam notáveis as ligações críticas entre o discurso da peça e a sociedade. As revistas de ano também funcionavam com base nessa “trilha dupla”, sendo um apanhado de acontecimentos políticos, sanitários, esportivos, enfim, de tudo, e sendo também suas alegorias, seus personagens supramundanos, suas apoteoses. “É com tributos simultâneos à estética do visível do naturalismo e à fantasia romântica, ao documento explícito e à mágica, que a revista de ano se solidifica como um dos gêneros mais populares no fim do século no Rio de Janeiro” (SUSSEKIND, 1986, p. 75), sendo elas “mistos de *féerie* e

documento, comédia de costumes e opereta, panorama e ‘praça pública’ [...]” (SUSSEKIND, 1986, p. 80).

Se considerarmos esse aspecto fantasioso da peça, de pronto aparece para nós, a partir de “uma explosão que lembra o magnésio dos antigos fotógrafos” (RODRIGUES, 1994, p. 435), o Diabo da Fonseca com seus dois esparadrapos na testa e o afinco em descobrir se Ivonete, a filha do Dr. J.B., recém-enviuçada do crítico teatral Dorothy Dalton, é mesmo honesta. Como ele diz para a Madame Cricri, “aquela que eu espero, há milhões de anos, não é uma qualquer. É viúva, porém honesta. Só serve assim.” (RODRIGUES, 1994, p. 441). Contudo, o âmbito fantasioso dessa criação de Nelson não para aí. Está também banhado em estratégias metateatrais e anti-ilusionistas, como a montagem que o otorrino Dr. Sanatório faz do próprio volume da barriga com um travesseiro, a fim de angariar prestígio social: “Com licença. Vou recolocar a barriga para maior dignidade do meu pronunciamento.” (RODRIGUES, 1994, p. 438). Ou ainda as sugestivas referências ao teatro de revista, como a frase do Dr. Lupicínio, “Acho que já vi o Diabo nalguma revista da praça Tiradentes!” (RODRIGUES, 1994, p. 438), e a expressão de Pardal, jornalista capacho do Dr. J.B., ao comentar a encenação do episódio da falsa gravidez de Ivonete, “Uma calamidade em 25 atos e 32 apoteoses!” (RODRIGUES, 1994, p. 457).

Entre os elementos que aproximam *Viúva, porém honesta* de uma estética revisteira, vemos, como ponto de maior força, o funcionamento do personagem Dr. J.B., que assume, na verdade, poderes de um superpersonagem à medida que as peripécias da história se desenrolam. O Dr. J.B. assume funções de direcionar a narrativa, dirigir outros personagens e de realizar as junturas da peça de modo aparentado ao que fazia o *compère* no teatro de revista. Presente como uma convenção do gênero, principalmente na fase das revistas de ano, também era chamado simplesmente de compadre, podia formar dupla com a *comère* (ou comadre) e tinha a atribuição de comentar e ligar os quadros da revista, dando unidade à trama. “O compadre costumava ser uma importante

personagem do fio condutor, isto é, entrava na ‘trama revisteira’ ao mesmo tempo em que desempenhava a função de aglutinador e apresentador” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 99), lê-se no *Dicionário do teatro brasileiro*. À medida que a revista no Brasil perde sua temática de retrospectiva anual, contudo, essa convenção dilui-se: “Apareceriam, daí para a frente, vez por outra, submetidos às eventuais necessidades ou inspirações dos autores. A forma *revista brasileira* estava instalada” (VENEZIANO, 2013, p. 68). Essa figura de poderes fantasiosos, que parece localizar-se em um plano além em relação aos demais personagens, encontra em Artur Azevedo uso desembaraçado. Vemos em sua revista de ano *Mercúrio*, de 1887, a presença de Frivolina, que se intitula a “musa das revistas de ano” e possui poderes fantásticos, como o de fazer uma avenida surgir com um toque de magia, em um contexto, lembremos, em que a cidade Rio de Janeiro iniciava uma transmutação visual (com diversos impactos sociais) a partir da abertura de ruas e demolições diversas:

FRIVOLINA - Com o poder maravilhoso de que disponho, e só com o auxílio desta varinha de condão, vou mostrar-vos a projetada rua, tal qual há de ficar no futuro.

MERCÚRIO - Que esse futuro não seja muito remoto, é o que todos desejamos.

FRIVOLINA - Um! Dois! Três! Mutaçãõ! (O teatro representa a futura Avenida da Imprensa. A orquestra executa um trecho majestoso. Cai o pano.) (AZEVEDO [1887] *apud* SUSSEKIND, 1986, p. 143).

Não é tão diferente a posição do Dr. J.B. quando dita os caminhos da narrativa com toques de fantasia. Ilustra isso a cena das núpcias de Ivonete e Dorothy Dalton. Nesse momento, o dono do jornal se transforma em um verdadeiro diretor de cena, ordenando que fosse trazida uma cama para o casal a fim de que todos constatassem o comportamento de Ivonete. Assume ares inclusive circenses a contagem que Dr. J.B. realiza a fim de dar início a essa representação, com direito a tiro ao alto para dar partida:

“Então podemos começar? (*puxa o revólver, ergue-o como quem vai dar uma partida de natação*) Minha filha, quando eu der o tiro, começa, oficialmente, tua noite de núpcias. Atenção! Um, dois...” (RODRIGUES, 1994, p. 459).

A função de controle da narrativa por parte do Dr. J.B. também se apresenta como uma espécie de poder encantador sobre os demais personagens. É um dos momentos da peça que, inclusive, pode provocar riso por conta de a situação resvalar em um *nonsense*. O psicanalista e o otorrino estão em discussão acalorada, prestes a chegar às vias de fato, pois o psicanalista foi chamado de bode. Acompanhemos:

PSICANALISTA - Repete, se é homem!

OTORRINO (*num berro*) - Bode!

PSICANALISTA - (*num berro maior*) - Cabra!

DR. J.B. (*intervém como pacificador*) - Agora cumprimentem-se!

(*Psicanalista e otorrino apertam-se as mãos, com a maior dignidade.*)

PSICANALISTA - Muito prazer!

OTORRINO - Da mesma forma! (RODRIGUES, 1994, p. 460)

Mais desenvolta ainda é a atitude desse personagem em controlar a própria dimensão temporal da peça. O Dr. J.B., como se possuidor de uma varinha mágica, dita diversas transições de tempo. A matéria do segundo ato é assim anunciada por ele, ainda no fim do primeiro:

DR. J.B. - Primeiro, ouçam mais esta - um fato que alterou, mudou toda a minha vida. Um dia, minha filha amanheceu febril. Nada de importante. Um resfriado bobo. Apenas uma coriza à-toa, só. Mas pelo sim, pelo não, mandei a menina ao médico da família, de toda a confiança. Uma tia solteirona foi levá-la. Vamos abrir um espaço para o passado. (*Dr. J.B. e os outros vão saindo*). (RODRIGUES, 1994, p. 445)

E então assistimos ao falso diagnóstico da gravidez de Ivonete fornecido pelo Dr. Lambreta e a necessidade urgente de lhe arranjar um marido, a fim de não ser criado um escândalo social. Ao final do ato, o quiproquó é revelado: o Dr. Lambreta não estava são e dava a todo mundo o tal diagnóstico de gravidez. O terceiro e último ato se inicia com o Dr. J.B. comentando com os demais, “Vocês viram o miserável episódio do consultório!” (RODRIGUES, 1994, p. 457), tal qual um *compère* de revista costumava comentar sobre os quadros com a plateia.

A intromissão do “gângster da imprensa” no andamento cronológico da peça prossegue até o fim, com expressões, como “Vamos recuar no tempo: estamos na noite de 27 de setembro do ano passado” (RODRIGUES, 1994, p. 458), “Vou apagar a luz para uma transição de tempo! Quando eu acender, estaremos no dia seguinte!” (RODRIGUES, 1994, p. 465) e “Agora, vamos fazer uma nova transição de tempo. Passaram-se seis meses de viuvez” (RODRIGUES, 1994, p. 466). Palavras como essas alçam esse personagem a uma dimensão própria, executando um papel também de aglutinador, direcionador e comentarista da história encenada, ou seja, o Dr. J.B. também poderia ter sido visto nas redondezas da Praça Tiradentes. Ainda que, nas mãos de Nelson Rodrigues, essa espécie de *compère* tenha ganhado traços do estilo do dramaturgo que, se por um lado costumava encarar os mesmos temas em suas criações, também era capaz de se reinventar e inventar caminhos novos para o teatro brasileiro moderno em diversas de suas peças.

“Oh! Que saudades que eu tenho!”

Não foi em sua primeira tentativa de fazer teatro que Nelson Rodrigues tirou partido da estética de gêneros teatrais ligados à preferência popular, como as chanchadas, revistas, operetas, mágicas e congêneres em fins do século XIX e início do XX. Em 1957, contudo, quando o formigueiro humano já não superlotava as

casas de espetáculo da Praça Tiradentes⁷, Nelson criou uma peça com elementos que podemos relacionar às mágicas e revistas. O momento do teatro nacional já era outro, muito embora algumas revistas ainda continuassem a ser feitas.

Em uma delas, que estreou poucos anos após *Viúva, porém honesta*, a figura de Nelson Rodrigues inclusive seria satirizada. Como é apresentado por Veneziano (2013, p. 250), um dos quadros da revista *Escândalos cubanos*⁸ traz as recriações do poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, por algumas personalidades da cultura brasileira. Quando chega a vez de Nelson, a revista colocava em cena um grupo de carpideiras vestidas de roxo exclamando “Oh! Que saudades que eu tenho!” enquanto carregam um caixão com a palavra “infância” estampada. Lá pelas tantas, aparece uma mãe exagerada, armas e mortes. Um tom fúnebre bem ao feitio de Nelson Rodrigues toma conta da cena, revelando um pouco como podiam ser ricas as trocas entre o que se fazia de teatro considerado “sério” e aquele que fora por tanto tempo chamado – muitas vezes como maneira de desqualificá-lo – de teatro “para rir”.

À época de *Viúva, porém honesta*, os tempos já eram outros. Se o teatro de Nelson Rodrigues aparece como personagem em uma revista, logo mais seria a hora da estética da revista entrar em cena em movimentos teatrais fundamentais para a história de nosso teatro. *Revolução na América do Sul*, de 1960, e o espetáculo *Opinião*, de 1964, são exemplos de criações de Augusto Boal em que elementos do teatro de revista são trazidos ao palco, principalmente no primeiro caso. Claro, não podemos deixar de

7 A partir dos anos de 1940, conforme se lê no estudo de Evelyn Furquim Werneck Lima (2000, p. 126), a afluência de público teatral na Praça Tiradentes entra em declínio, que coincide com a diminuição das peças de revista em cartaz, bem como de companhias e casas teatrais nos arredores da localidade.

8 Autoria de Mario Meira Guimarães, Joaquim Maia, Max Nunes e Fernando D’Ávila. De acordo com Neyde Veneziano (2013, p. 249), essa revista é de 1959. Ao consultar jornais do período, encontramos informações de que esse espetáculo apenas foi à cena em 1963.

mencionar a montagem de *O rei da vela*, em 1967, pelo Oficina, que também carregou as cores do teatro de revista em um texto publicado décadas antes por Oswald de Andrade, que já apresentava essas potencialidades. Tal reaparição da revista nos anos 1960 foi, na verdade, a inserção de alguns elementos de sua convenção em obras teatrais modernas. A respeito de *Revolução na América do Sul*, um importante nome para o teatro brasileiro, Delmiro Gonçalves, vislumbrou um pioneirismo no tratamento estético de gêneros ligados às tradições dos palcos brasileiros:

[...] pela primeira vez, em nosso teatro, todas as formas foram usadas descaradamente e sem medo (digamos assim) para atingir um efeito desejado: circo, revista, canções, chanchada, farsa, com um despudor, uma entrega total que nos faz vislumbrar caminhos até agora impensados e que ansiávamos ver empregadas em nosso teatro, para uma nova procura; para uma revisão necessária e total (D.G., 1960, p. 16).⁹

Anos depois, quando acontece a importante estreia de *O rei da vela*, outro notório crítico diria que estaria ali, naquela encenação de 1967, um começo do diálogo entre a ruptura e a tradição do teatro brasileiro:

Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antiilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento - naturalmente devidamente estilizado e criticado - dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada (MICHALSKI, 1968, p. 2).

Contudo, se, de fato, tais criações para os palcos representaram grandes passos em termos de assimilação e conjugação de

9 A matéria está assinada pelo acrônimo D.G., mas a autoria foi identificada com base no trabalho de Campos (1988, p. 46).

estéticas modernas e tradicionais, é preciso enfatizar o caráter também pioneiro de *Viúva, porém honesta*. Com base nas análises aqui propostas, pode-se perceber o quanto essa criação de Nelson Rodrigues, de 1957, expressava, mais uma vez, o pendor inventivo e inovador do dramaturgo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1988.

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

D.G. A peça do Teatro de Arena. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 set. 1960, p. 16.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GUIMARÃES, Irineu; TEIXEIRA, Ib. Nelson Rodrigues x Plínio Marcos: dois perdidos num teatro castigado. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 19 mar. 1977, p. 44-47.

GUINSBURG, Jacob.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

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

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

MEDEIROS, Elen de. O riso difícil, uma leitura de *A falecida*, de Nelson Rodrigues. *Itinerários - Revista de Literatura*, n. 34, p. 15-31, 2012.

MICHALSKI, Yan. Considerações em torno do Rei (II). *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 17 jan. 1968, p. 2.

PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, vol. 2. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1955.

PRIMEIRAS, *Revista Comédia*, Ano IV, n. 96, s/p, 1919.

RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues. *O Globo*. Segunda seção. Rio de Janeiro, 22 jan. 1969, p. 3.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Organização de Sonia Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TEATROS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 mar. 1942, p. 10.

TORRES, Walter Lima. *Viúva, porém honesta*, uma mágica moderna. *Folhetim*, n. 7, p. 43-51, 2000.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

NELSON RODRIGUES, PRAÇA TIRADENTES STATION

ABSTRACT: This article aims to point out unusual similarities between the play *Viúva, porém honesta* (1957), written by Nelson Rodrigues, and certain aesthetic conventions of the revue theater genre, emphasizing that between these two points lies the mediation of relevant aspects of the modernization process of Brazilian theater. The analytical journey seeks, in a first step, to revisit Nelson Rodrigues' introduction to the theater - an event that, according to reports, was motivated by witnessing the success of a theatrical performance with similarities to a revue. Subsequently, critical assessments of this play made by a prominent critic like Sábato Magaldi are presented, which views Nelson Rodrigues' creation as a minor point in the author's dramaturgy. Furthermore, the article compiles statements from other theater critics that characterize how part of the intellectual class perceived the revue theater genre, which was generally looked down in the early decades of the 20th century. From there, this study seeks to highlight various elements of Nelson Rodrigues' play that appear to resonate, in some way, with characteristic aspects of revue plays, as foreseen by genre scholars like Neyde Veneziano. With the assistance of these studies and specific analyses that have already positively viewed *Viúva, porém honesta* the aim is to comprehend the potent and unique space occupied by this work in Nelson Rodrigues' dramatic corpus and how it aligns with its time, even anticipating successful trends in Brazilian theater of the 1960s.

Keywords: Nelson Rodrigues. Revue theater. Modern Brazilian drama.