

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS (INTERCÂMBIO)

- * REVISTA PORTUGUESA DE EDUCAÇÃO - 6 números 1990/91
Universidade do Minho / Instituto de Educação
Rua Abade da Loureira / 4700 - Braga - Portugal
- * LECTURA Y VIDA - nº 1, 2, 3
Revista Latinoamericana de Lectura
Asociación Internacional de Lectura (IRA)
Lavalle 2116 - 8º B - 1051 - Buenos Aires - Argentina
- * LETRAS & LETRAS - nº 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86
Rua da Aliança, 311 - 3º Dtº - Porto - Portugal
- * TRIBUNA ALEMANA - nº 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064
Selección quincenal de la prensa alemana
D. 2000 Hamburg - Alemanha
- * AMANHÃ - nº 65, 66, 67, 68
Federação e Centro das Indústrias do RS
Av. Ipiranga, 321 - 2º andar - Porto Alegre
- * JL JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDÉIAS - nº 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543,
544, 545, 546, 547, 548, 549
Av. da Liberdade, 190
1200 - Lisboa - Portugal
- * SIGNOS - nº 20
Revista De La Universidad Del Salvador
Editorial Universidad Del Salvador - Viamonte 1703 - República Argentina
- * REVISTA DE POESIA E CRÍTICA
Caixa Postal 07/245 - Brasília - DF
- * CULTURA E LIBERDADE
Revista trimestral da Faculdade de Filosofia da Companhia de Jesus
Centro de Estudos Superiores - Belo Horizonte - MG
- * LIVRE ESPAÇO
Caixa Postal 868 - São Paulo - SP
- * RLA - REVISTA DE LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA
Vol. 29/1991 - Concepción - Chile
- * ACTA LITERARIA
Facultad de Educación, Humanidades y Artes
Universidad de Concepción - Chile
- * INFORMAÇÃO - nº 58
IBM - Brasil, Máquinas e Serviços Ltda
- * CORREIO DAS ARTES - nº 335, 336
Suplemento quinzenal de A União - João Pessoa
- * BOLETIM CULTURAL - nº 2, 4
Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa
- * SÍNTESE
Caixa Postal 5047 - Venda Nova
31611-00 Belo Horizonte - MG
- * REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA - Fascículo 1º
Redacción: Calle del Duque de Medinaceli, 6 - Madrid - 1992
- * CONSCIÊNCIA
Fac. de Filosofia Ciências Letras / Fac. Reunidas de Administração Ciências Contábeis e
Ciências Econômicas - Plamas - Paraná

REBELDIA E FRACASSO (Leitura da peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues)

SUSANA SCRAMIM
Universidade Federal de Santa Catarina

Tarefa difícil e perigosa é a análise crítica do teatro de Nelson Rodrigues sem cair em reducionismos e na conseqüente "visão torta" de um autor dramático possuidor de uma aguda cosmovisão crítica da realidade humana. Qualquer que seja o ângulo localizado da sua produção dramática, ou da sua produção como jornalista e cronista, uma profunda visão agônica do real, principalmente, a respeito das relações familiares, aflora nos seus textos e acaba por constituir-se num "topos". Esta visão agônica do real é marca inapagável na obra e Nelson Rodrigues, que assume a função de crítica atroz da sociedade burguesa. Muitas das análises da dramaturgia rodrigueana tem fixado seu olhar no aspecto "gauche", "torto", desta obra. Estas análises não observam que a resposta negativa à sociedade burguesa e castradora, vem através de uma postura estética revolucionária nos âmbitos da dramaturgia brasileira de então. O teatro de Nelson Rodrigues está longe, por exemplo, do teatro épico de Bertold Brecht, aproxima-se em alguns pontos do realismo de Albert Camus e Sartre, no que se refere à negação da convenção social, seus personagens estão sempre à procura da liberdade e só a encontrarão no desprezo pelo mundo. Sartre e Camus, em seus textos procuram uma saída para o dilema da condição humana e somente a encontram na atitude da recusa. Contudo, em Nelson Rodrigues as personagens não conseguem escapar da opressão do mundo exterior e interior e sucumbem diante das forças adversas que são mais fortes do que elas, filiando-se, dessa forma, à tradição do trágico. Neste aspecto da dramaturgia rodrigueana, alguns críticos de sua obra, têm traçado uma ponte intertextual com o teatro expressionista de Eugene O'Neill.

A cena de Nelson Rodrigues foi ponta de lança em diversos aspectos do espetáculo teatral brasileiro da época. As inovações a nível formal traziam no seu âmago um "senso de realidade" que grita e ecoa, profundamente, dentro da cena. Este senso de realidade está muito longe de se submeter aos critérios realistas e naturalistas de verossimilhança externa. O realismo de Nelson Rodrigues não é pictórico. A representação da realidade burguesa construída pelo dramaturgo parte do real, contudo, o enfoque mais significativo da obra é o da experiência abstrata com o real, o que torna esta representação da realidade uma imagem "surreal". Este caráter surreal do teatro de Nelson possui a função de vincar fundo a marca da denúncia e ao mesmo tempo da negação dos valores da sociedade burguesa. Poderíamos assim dizer, que Nelson Rodrigues é um obcecado iconoclasta da realidade burguesa. Em todas as suas peças há o intuito de depreciar os costumes e os

indivíduos burgueses, constantemente transformados em "tipo" e "situações típicas". Personagens "tipo" são aqueles que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação¹. No entanto, alguns personagens de Nelson Rodrigues são elevados à categoria do patológico, ou seja, quando uma qualidade ou idéia única é levada ao extremo, provocando distorção proposital. Isto se dá porque o dramaturgo deseja impregnar a representação da realidade de personagens fortes e chocantes que conduzem o leitor espectador a uma profunda visão da dura realidade. Os tipos patológicos não são símbolos de certos comportamentos burgueses, são os próprios comportamentos. O teatro de Nelson Rodrigues é a representação de uma imagem particular do mundo, imagem esta que é fruto de sua "concepção filosófica do homem e da vida".

Inserida neste contexto, é que articulamos uma das "leituras" possíveis da peça *Dorotéia*, datada de 1947, teve sua estréia no palco em 7 de março de 1950, no Teatro Fenix do Rio, sob direção de Ziembinski. De acordo com a classificação de Sábato Magaldi, *Dorotéia* inclui-se no bloco de peças míticas. No que se refere a esta classificação podemos detectar duas acepções do conceito de mito: uma que seria a de trabalhar mito entendido como discurso assimilado e autorizado sobre determinado assunto, que inclui uma idéia de falseamento no sentido que Roland Barthes abordou o fenômeno de mito nas *Mytologias*²: mito é linguagem fabricada, é diferente do objeto, diferente do conceito, diferente da idéia verdadeira da realidade. Sábato Magaldi afirma no prefácio do *Teatro Completo*³ que Nelson Rodrigues trabalha em *Dorotéia* os mitos pós-cristãos, fortemente veiculados na *Idade Média*, e com raízes que se estendem até a sociedade moderna: "Sexo como pecado; beleza ligada à maldição; doença como purificação da alma; feiúra como espantinho do demônio; condenação do filho rebelde a voltar ao útero materno; recusa do próprio corpo conduzido à rigidez da morte; o artifício como antônimo de vida."⁴ A outra acepção de mito é aquela vinculada à idéia de tradição sagrada, revelação primordial modelo exemplar, onde não entram em ação simples humanos. Segundo Mircea Eliade, "o mito narra como, graças às Façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: um comportamento humano; uma instituição,

- 1 LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista. Sobre a categoria da particularidade*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; especialmente: "O Típico: problemas do conteúdo", pp 260-271, e "O Típico: problemas da forma", pp 271-282. Entendamos personagem "tipo" e "situação típica", enquanto síntese de um determinado comportamento; Georg Lukács, na sua estética realista, entende o "típico" na sua relação entre a totalidade em que se insere o escritor e as figuras que inventa e articula na elaboração da obra ficcional.
- 2 BARTHES, Roland. *Mytologias*. Trad. Rita Buorgemino, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- 3 MAGALDI, Sábato. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. v. II, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira.
- 4 Op. cit., p. 11.

uma ilha; uma espécie de vegetal"⁵. No caso das peças míticas de Nelson Rodrigues, ocorre a assimilação desta idéia da busca da origem, da explicação, do modo como aqueles comportamentos e instituições - tipos - foram produzidos, quando e como começaram a ser, e de que maneira se perpetuam. E também transpassa esse discurso dramático a crítica mordaz a tais comportamentos e instituições, visto que estão inseridos no texto como sinônimo de artificialidade, de linguagem fabricada, estando muito longe do verdadeiro objeto, da idéia verdadeira de realidade.

Em *Dorotéia*, se configura uma profunda crítica à sociedade burguesa articulada ao discurso mítico. Nelson Rodrigues expõe alguns dos mitos medievais que ainda assolam a sociedade "moderna" gerando um falso moralismo bruguês. Estes mitos são trabalhados, também, sob a ótica das narrativas mitológicas dos povos pré-helênicos. Nelson Rodrigues aproveita a mesma narrativa mitológica que Ésquilo utilizou em seu teatro. O poeta trágico grego se nutriu da narrativa das três divindades infernais "As fúrias" (Eumênides ou Eríneas) para compor sua peça trágica "As Eumênides", terceira peça da *Oréstia*. Os heróis em Nelson Rodrigues têm muito em comum com os heróis trágicos, que são sempre abatidos pela fatalidade. Mas a fatalidade vem do íntimo do herói, no instante que ele libera seus "demônios", essa força o leva à destruição, ou melhor, à autodestruição.

No caso de *Dorotéia*, a personagem que leva este nome deseja perverter a tradição, a sina da família: as primas de *Dorotéia* têm uma grande frustração e a sublimam em forma de orgulho. Na noite das núpcias todas as mulheres da família sentem náusea, mal-estar, tal situação as afasta de seus homens. Enfim, todas as mulheres da família estão fadadas à abstinência sexual, à exclusão do convívio masculino e à solidão. *Dorotéia*, dotada de extraordinária beleza física, não se satisfaz com o futuro que prevê para si. Ela luta contra a imposição, ao descobrir o sexo masculino, prostitui-se. Após perder o filho sucumbe ao fado imposto à família: a solidão. Assume a solidão, atitude que é marcada pelas feridas que ela mesma cultiva em seu rosto para se tornar semelhante às primas D. Flávia, Carmelita e Maura, figuras hediondas. A personagem *Dorotéia*, até então, era a única desprovida da máscara caracterizadora da feiúra, mas a partir do momento da constatação da derrota passa a utilizá-la. A fatalidade que se abateu sobre suas primas acaba, apesar da sua luta, recaindo sobre ela, torna-se uma das bruxas, guardiãs da moral e da tradição.

Dorotéia é também uma crítica de costumes que se realiza através de comportamentos de tipos facilmente reconhecíveis tomados à burguesia. Sendo assim, enquanto gênero, aproxima-se muito da farsa, e o próprio Nelson Rodrigues a classifica como "farsa irresponsável". Entretanto, o autor de *Dorotéia* habilmente lança mão de elementos do trágico, do cômico e do drama, para construir o seu texto.

- 5 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, Col. Debates, 1986, p. 11.

Tudo é signo na representação teatral. No teatro o signo se manifesta com maior riqueza e complexidade. Os signos são tomados de toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações e em todos os domínios da arte. Ocorre, em signos mais complexos, uma interpretação de planos com a finalidade de adquirirem uma nova dimensão na representação. Estas inter-relações geram os signos artificiais. Em cada momento da encenação podemos detectar uma rede de signos inter-relacionados: um signo lingüístico é acompanhado de um signo de entonação, do signo mímico, dos signos do movimento, e todos os meios de expressão cênica: cenário, vestuário, maquilagem e ruídos atuam simultaneamente sobre o espectador.

A sistematização destes signos torna-se um tanto complicada. Pois assim como a obra literária é um "todo orgânico", assim também é o teatro: texto, espetáculo, a encenação do ator, o público. Sem esta visão totalitária não podemos falar com profundidade a respeito de teatro.

No texto, isto é, na parte literária do teatro, além de sua função semântica, a palavra pronunciada pelos atores possui uma função semiológica, isto é, são índices de informações além de sua própria significação.

Os diálogos em *Dorotéia* são realizados através de uma linguagem clássica, isto é, com um vocabulário, constantemente, remetendo-nos a uma idéia de retórica, oratória. As personagens parecem estar em um tribunal, ou sob um interrogatório oficial, elas precisam defender-se ou acusar alguém diante de um público. Aqui observamos uma reafirmação da evocação da lenda das implacáveis juízas infernais:

"Então, subi na escadinha de dois degraus. Espiei o homem que morrera. Não vi o defunto, não vi nem mesmo o lençinho que cobria o rosto... só vi as flores cansadíssimas da noite em claro e o sono dos céus."⁶

A linguagem em tom cerimonial e as palavras de sentido ambíguo das falas das três viúvas, já de início confirmam a idéia de que elas não são pessoas comuns, mas sim de seres sobre-humanos (divindades infernais).

"Sabemos de tudo que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá um mau passo, recebemos a notícia imediatamente... Na mesma hora, no mesmo instante... Não precisa dizer... É como se uma voz fosse de porta em porta anunciando..."⁷

"Nós três tivemos uma visão..."⁸

6 Op. cit., p. 11.

7 Op. cit., nº 3, p. 199.

8 Op. cit., p. 200.

Quando o texto literário é pronunciado à maneira do ator, pronunciar a palavra cria diversos signos interpenetrados dentro daquela mensagem primeira:

"D. Flávia (num crescendo declamatório) - E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul... Bem como providencie algumas estrelas vadias..."⁹

O tom eufórico de Flávia reforça a imagem fantástica e mágica a que a personagem faz menção. Como também reforça sua superioridade e autoridade diante da filha - Das Dores - e suas irmãs - Maura e Carmelita.

"D. Flávia (vociferante) - Não blasfemes, mulher vadia!... (acusadora) Linda és tu!"¹⁰

Mais uma vez, aqui, observamos o implacável julgamento moralista de Flávia, que vê na beleza uma arma do demônio.

A expressão corporal dos atores atua, também, na configuração dos signos. A mímica muitas vezes substitui a palavra, reforça ou contradiz. Através da mímica também se entrecruzam diversos signos.

"D. Flávia (doce e cruel) - Confessa. Confessa."¹¹

Nesta fala observa-se uma contradição que caracteriza a hipocrisia de Flávia:

"(Sem uma palavra mais as viúvas abrem as mãos como se fossem, de fato, estrangular Dorotéia)"¹²

Ocorreu aqui a substituição da palavra pela mímica facial e pelo gesto das viúvas, que tentam executar a sentença de Dorotéia. Entra nesta fala outra categoria sónica que é o gesto (gesto e mímica geralmente aparecem juntos). Um gesto muito significativo, na peça, é o de encobrir o rosto com o leque, constantemente realizado pelas três viúvas, numa atitude de pudor e falsa inocência em relação ao sexo. Uma outra categoria sónica é o movimento cênico do ator. Interessante é observar o movimento das personagens em relação ao elemento acessório: o par de botinas desabotoadas. A aproximação e o afastamento deste símbolo desencadeia toda uma rede de sentido:

- aproximação = intensificação do conflito, oscilação na determinação moral da família;

9 Op. cit., p. 222.

10 Op. cit., p. 206.

11 Op. cit., p. 208.

12 Op. cit., p. 208.

– afastamento = reforço na atitude de repúdio ao sexo, retorno à tradição.

*À medida que se aproximava, Das Dores exprime seu espanto e seu deslumbramento.*¹³

*(Das Dores, que vinha rastejando em direção às botinas, ergue-se frenética)*¹⁴

As três viúvas são caracterizadas, na representação, sob o signo da unidade, da identificação. Tal signo é reforçado pelos movimentos que elas realizam entre si. Movimentos muito próximos e muito semelhantes.

*(As duas sobem numa cadeira, esticam o pescoço e olham por cima dos leques. E segredam, de rosto voltado para a platéia.)*¹⁵

*(Agora as viúvas avançam para Dorotéia, que retrocede espantada.)*¹⁶

No primeiro ato as três viúvas estão unidas contra Dorotéia, no segundo ato ocorre a separação das três. As suas intenções divergem, e esta divergência é acompanhada também pelos movimentos das personagens:

*(Maura cai de joelhos diante de D. Flávia persuasiva.)...

*(D. Flávia e Carmelita, apavoradas, juntam-se, no canto da cena, agachadas, para ver o delírio da outra.)...

*(Maura está, realmente, deitada entre as duas. D. Flávia coloca o leque sobre o rosto da morta.)...

*(D. Flávia prepara uma espécie de câmara ardente para as duas primas. Sobre o rosto de Carmelita com um leque e nos pés de cada uma, uma vela acesa... Quando acaba, Dorotéia aparece na porta.)*¹⁷

Com semelhantes atitudes a personagem Flávia nos dá índices bem claros de sua ferocidade e prepotência em relação às outras que se mostram mais humanas no tocante ao desejo sexual.

Em Dorotéia, a maquiagem, que é um elemento constituinte da fisionomia da personagem e é configurada através da máscara (as três viúvas e Das Dores usam máscaras, e ao ocorrer a transformação de Dorotéia esta também passa a usá-la). O fator do uso da máscara também nos remete a um outro nível sócnico: a analogia que podemos estabelecer entre o teatro de Nelson Rodrigues e o teatro grego, onde o ator utilizava a máscara para se diferenciar do homem comum. A máscara, para os gregos, assumia caráter

13 Op. cit., p. 223.

14 Op. cit., p. 223.

15 Op. cit., p. 198.

16 Op. cit., p. 210.

17 Op. cit., p. 227.

de universalidade, modelo ideal, eterno e perfeito. Na peça de Nelson Rodrigues a única personagem que não usa uma máscara é Dorotéia, a "mais mulher" de todas elas, a "mais humana", até o momento de sua transformação em bruxa, que é representada pelo gesto da colocação da máscara em seu rosto.

*(Na sua exaltação narcisista Dorotéia faz um movimento rápido: vira as costas para a platéia e ao voltar-se está com a máscara hedionda.)*¹⁸

Também no terceiro ato, a máscara é utilizada como representação plástica da volta de Das Dores ao ventre materno. Nesta passagem, como na citada anteriormente, vários sistemas de signos se intercompletam: o movimento do ator no espaço cênico, a maquiagem, a mímica.

A máscara é um signo que compõe vários níveis de significação: máscara como elemento de caracterização da personagem teatral (signo de primariedade), máscara como elemento de diferenciação dos seres humanos comuns (signo de secundariedade), máscara como representação da morte e do novo nascimento para uma outra vida (signo de terciridade).

2 - A Família Burguesa em Questão

A moral burguesa é tema constante do teatro rodrigueano e é alvo, também em Dorotéia, de uma análise crítica e destruidora. O contexto escolhido para esta análise é o familiar. Em Dorotéia temos uma família desagregada, seus membros são frustrados e desequilibrados.

A montagem deste quadro de personagens nos remete à idéia do tipo e situações típicas de uma família burguesa: as velhas solteironas impõem o seu conservadorismo através da repressão a qualquer possibilidade de prazer físico. E tentam impor este comportamento através de educação pelo medo. Porém, existe aquela que não se deixa subjugar. Dorotéia representa esta rebeldia, mas cede frente às dificuldades que encontra. Em outro momento, Das Dores, até então passiva, diante da situação opressora da mãe, se rebela e se opõe às normas da família. Entretanto, também Das Dores cede. A mãe a obriga a voltar ao útero materno, recebe o castigo de passar por um novo processo de nascimento. Foi-lhe negada a vida anterior em consequência da sua desobediência: de relacionar-se sexualmente com Eusébio.

18 Op. cit., p. 251.

Em um determinado momento, D. Carmelita e D. Maura também se rebelam contra a norma de conduta da família, e D. Flávia as pune com a morte. Com essa sucessão de acontecimentos percebemos a vitória do conservadorismo, da tradição familiar. Contudo, uma vitória que conserva um estado de vida em putrefação. Não há lugar para mudanças na moral burguesa, sempre se pagará um alto preço por qualquer tentativa de rebeldia. Onde não há lugar para mudanças, ocorre a manutenção da ordem vigente. Uma situação putrefacta na qual estão inseridos indivíduos sujeitos a agir de modo patológico. Os indivíduos, em *Dorotéia*, são emocionalmente perturbados, dão vazão a todos os seus desenfreados impulsos do inconsciente. Eles estão sempre em situações limítrofes, o que caracteriza muito bem a concepção rodrigucana do ser humano: um ser que está sempre em contradição, está sempre nos limites do normal/patológico, moral/amoral, beleza/feiúra.