

A REVERSIBILIDADE DO TEXTO TEATRAL RODRIGUEANO

FERNANDO PITA

Sabendo-se que os textos literário e teatral têm origem comum, verifica-se que as características narrativas de ambos atuam como seu ponto de interseção, levando-os a compartilhar também os mesmos elementos constituintes. Contudo, os diferentes códigos de que lançam mão para se realizarem impedem ao público teatral o acesso ao texto; mas não à sua representação. Assim, o que se vê é o texto teatral encenado segundo a visão dos que a ele tiveram acesso, gerando-se uma interpretação não raro induzida. Na Literatura porém, o contato direto do leitor com o texto permite maior liberdade de interpretação.

Objetivamos demonstrar as possibilidades de “reversão” do texto teatral para a esfera da literariedade, evidenciando no texto teatral as mesmas características e possibilidades de leitura tradicionalmente atribuídas exclusivamente ao texto literário. Também buscaremos mostrar como os constituintes da narrativa são passíveis, no texto teatral, das mesmas variações de disposição que apresentam no texto literário moderno, apontando-se a presença da referencialidade em textos dramáticos.

Para cumprir as propostas acima, optou-se pelo exame daquelas partes do texto teatral que não pertencem ao campo estrito da encenação, preferindo-se portanto centrar-se na análise das rubricas e epígrafes. Justifica-se tal escolha pelo fato das mesmas serem essencialmente descritivas e geralmente relacionadas a figurino, marcação de palco etc; dados considerados secundários da encenação, mas que podem entretanto embutir elementos narrativos e até dissertativos, cujos exemplos serão dados no interior deste trabalho. Também contribuiu para esta escolha o fato do acesso ao seu conteúdo ser possível somente quando da leitura dos textos, o que as aproxima ainda mais do campo literário. Assim sendo, rubricas e epígrafes parecem o ponto privilegiado para a reversão do texto teatral em literário.

Na busca de textos que permitissem a realização deste trabalho, selecionaram-se determinadas obras de Nelson Rodrigues porque nelas

se pôde detectar a presença de todos os elementos acima citados, Além disso trata-se de autor de expressiva relevância no contexto dramático nacional - uma vez que é considerado o introdutor do teatro moderno no Brasil - e que possui extensa obra no campo da narrativa em prosa; o que possibilita uma análise comparativa de estilo, evidenciando pontos tangenciais entre ambas as linguagens - literária e teatral.

Iniciemos recordando-nos de que o jargão teatral denominou como “rubricas” as notas referentes à cena ou à personagem que, constantes nos textos teatrais, orientam a encenação pelo fornecimento de dados objetivos sobre a cenografia e atuação, conduzindo a obra segundo a própria visão do autor.

Seu caráter objetivo deve ser levado em conta, uma vez que com isso não se interfere no texto dramático. Em geral mínimas, as rubricas limitam-se a breves descrições sobre os elementos cênicos, o que nos leva a afirmar que a característica predominante nas rubricas é o descritivismo - embora não raro encontrem-se exemplos que narram o andamento de uma ação. Se pensamos ainda nas rubricas como “notas” do texto, recordemo-nos do caráter descartável que estas têm, podendo ser desprezadas durante uma leitura mais superficial.

A valorização das rubricas tem sofrido um decréscimo ao longo da trajetória do teatro ocidental: se a princípio deveriam ser observadas tão à risca quanto possível, por espelharem a vontade do autor; as exigências de maior liberdade de encenação e da possibilidade de apresentação de sua visão particular do texto teatral, pleiteada pelos encenadores modernos, têm relativizado a obediência a seu conteúdo.

Convém ainda recordar que a platéia não tem contato com as rubricas, embora assista à realização prática de suas prescrições. No entanto, o fenômeno inverso se manifesta quando se lê o texto de uma obra teatral: o leitor imagina a encenação a partir de suas sugestões. Assim - quando respeitadas - as rubricas ora conduzem a encenação segundo os moldes pretendidos pelo autor; ora induzem a imaginação do leitor, mantendo assim um hábito das narrativas literárias.

A partir daí, origina-se uma dupla possibilidade de fruição do texto teatral: aquela que se efetiva pela via da encenação, o “teatro” propriamente dito; e aquela que se exerce pela leitura do texto dramático, na qual se percebem melhor suas características de narrativa, num maior contato com a literariedade.

Na obra teatral de Nelson Rodrigues se pode verificar um aprofundamento da função das rubricas, que passam a incluir, além das usuais descrições; elementos da narração em que se antecipa o desenrolar da cena. Tais elementos, entretanto, só podem ser percebidos através da leitura do texto, já que não são "encenáveis". Com isso, inicia-se o desdobramento dos caracteres teatrais e literários da obra, com a importância do texto assumindo diferentes proporções de acordo com os casos, conforme se verá a seguir.

No caso de Nelson Rodrigues, notamos também que suas rubricas trazem elementos que em cena são irrepresentáveis; fazendo com que estes dêem ao texto características mais subjetivas e - uma vez que perceptíveis apenas através da leitura - propriamente literárias. Como exemplo, verifiquemos a rubrica de abertura de *Dorotéia*:

(Casa das três viúvas - D. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abonáveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores a quem chamam, por costume de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e das Dores usam máscaras.) (RODRIGUES, 1981, p. 17)

Percebe-se primeiramente a introdução de fatos - como o de saber-se que a ação se desenrola em uma casa - que desde o primeiro momento ajudam o leitor a visualizar a cena. Além da menção dos nomes das personagens, temos aí uma descrição de caráter sinteticamente formulada, porém de suficiente apelo arquetípico para induzir nossa imaginação, já que uma série de dados presentes nas rubricas nos informam sobre a imagem que delas deveremos construir: viúvas, primas, etc. Há também a narração de suas atividades, que, além de dar-nos outro traço de seu caráter, a ojeriza ao sonho, principia por fazer-nos uma retrospectiva que nos permite situar a obra em um plano cartesiano de tempo e espaço: sabemos que se mantém na casa, em vigília, ao longo dos anos, e que, por serem viúvas, chegamos à conclusão de que tal vigília somente poderia ter-se iniciado após a morte de seus maridos. Após essa longa descrição a ação se inicia, sendo demonstrada através de frases curtas que narram os fatos com precisão: "(Batem na porta. Sobressalto das

viúvas. D. Flávia vai atender;...)", de modo a fazer coincidir o tempo da ação teatral com o da narração literária.

Também é perceptível em Nelson um caráter dissertativo, que transparece no modo como embute comentários ou comparações - inseridas obviamente nas rubricas - que estimulam o leitor à composição visual da narrativa, e ademais enriquecem o texto teatral, onde geralmente, à exceção das falas, não há lugar para tais digressões. Tais comentários ganham importância a partir do que sugerem e das distintas recepções que lhe podem ser conferidas. Tomo como exemplo a rubrica de abertura de *Álbum de Família*, onde se prova o exposto:

Ouve-se, então, a voz do *speaker*, que deve ser característica, como a de D'Aguiar Mendonça, por exemplo. NOTA IMPORTANTE: o mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família.) (O *speaker* é uma espécie de Opinião Pública.) (RODRIGUES, 1981, p. 55)

As comparações feitas a D'Aguiar Mendonça (locutor dos anos 40-50) sugerem aos encenadores a composição do referido *speaker*, porém enquanto na encenação isso pode servir apenas como orientação; na leitura a comparação fica claramente exposta - e subrepticamente imposta - ao leitor, a quem a associação imediata com o referido locutor estaria obedecendo a uma rota de leitura proposta pelo autor. Comparação semelhante é encontrada no terceiro ato, desta vez sendo o personagem Nonô - louco e de hábitos animalescos - comparado ao ator Lon Chaney Jr., especializado em filmes do gênero terror. Com isso Nelson se confere, por meio de seu texto, uma prerrogativa típica de autor literário: conduzir a leitura de sua obra através de mecanismos de associação que se prestem a um determinado objetivo.

Na construção de suas rubricas Nelson Rodrigues se vale de adjetivos cujos significados não podem ser representados - à exatidão - em cena; pois tal requereria o auxílio de falas ou de gestual. A simples tentativa de sugestão, em cena, das idéias trazidas por tais termos pode levar a uma incompreensão por parte do público, já que muito facilmente sua idéia original pode ser confundida.

Confirmamos o exposto através da rubrica de abertura de *Dorotéia*: quando se descreve o figurino das viúvas, Nelson se vale dos adjetivos

“longo e castíssimo”, que nos possibilitam detectar um traço do caráter das citadas personagens, porém coloca um problema sem aparente solução para o encenador: como representar, em cena e através de um vestido, o conceito de castidade? (Lembremo-nos que o teatro moderno havia descartado o uso de alegorias). Sem dúvida, o figurinista facilmente recorrerá – método plausível porém inexato – à discricção e sobriedade, até mesmo porque o vestido em questão “esconde qualquer curva feminina”. De qualquer forma a castidade em si permaneceria irrepresentável.

O adjetivo “hieráticas”, também aplicado às viúvas, tem também as mesmas funções do anterior: caracterização psicológica das personagens - e igualmente permanece no âmbito do irrepresentável - dificultada ainda mais pela aparente contradição entre representar-se um rosto hierático em personagens que usem máscaras. Certo que a máscara em si é já marca de hieratismo, porém: como representar tal traço sem cair no recurso fácil - e inexato - da expressão de severidade?

Também no início do terceiro ato de *Álbum de Família*, Nelson se vale da expressão “conceituado profissional”, referindo-se ao fotógrafo que acompanha a trama; colocando-nos novamente diante do problema: como representar o conceito de um profissional, em uma cena muda? Quaisquer tentativas nesse intuito parecem fadadas ao fracasso.

Em *Senhora dos Afogados* temos o que se consideraria a expressão máxima de irrepresentabilidade cênica – alerte-se para a dificuldade do recurso à alegoria: Nelson faz do mar uma personagem: “(Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond(...))” (RODRIGUES, 1981, p. 255). Claro está que apenas os leitores terão consciência do mar como personagem, o público terá apenas referência.

Tais exemplos demonstram em que ponto as rubricas podem permitir uma “duplicação” das possibilidades de leituras do texto teatral, uma vez que se distanciam de meramente guiar a encenação e tragam ao texto elementos perceptíveis apenas via leitura e, no caso de Nelson, impossíveis de serem fidedignamente representados em cena.

Sendo uma tendência da narrativa literária contemporânea a recomposição dos elementos “constituintes” tradicionais, podemos observar que tal fato transparecia também nas obras teatrais de Nelson Rodrigues, embora de modo desconexo e fora de uma proposta específica quanto ao tema. Há exemplos de manipulação dos elementos nar-

rativos comuns ao teatro e à literatura, que se reorganizam dentro dos textos das obras que escolhemos para análise, garantindo assim a reversibilidade dos textos.

Na rubrica inicial de *Álbum de Família* existe um comentário versando sobre a qualidade dos comentários do *speaker* – reproduzido acima - que nos sugere a existência de outro narrador, implícito e onisciente, contudo perceptível unicamente através do texto. Isto causa um efeito de “duplicação” da narrativa, que apresentará um narrador literário, implícito, e outro teatral, explícito: o próprio *speaker*¹. Tal duplicidade de narradores é outra mostra da literariedade dos textos teatrais de Nelson, literariedade que se expressa não somente no valor dos textos, mas também quanto à sua forma, pela manipulação de vários dos elementos constituintes da narrativa.

Procedendo-se à análise do exercício da função narrador, praticada por ambos, verifica-se no caso do *speaker* uma influência do teatro ligeiro, visto que a personagem exerce função semelhante à de um tipo característico das obras cômicas chamado *compère*: a de mestre de cerimônias e apresentador da encenação. No entanto, diferentemente do tradicional, este *compère* apresenta a particularidade de fornecer informações equivocadas e comentários de gosto duvidoso sobre os demais personagens da obra, o que o transforma naquele narrador não-confiável característico da Modernidade. Neste exemplo, observa-se um reaproveitamento “antropofágico” - como o define Oswald de Andrade - de um elemento tradicional do teatro que, comentando a ação representada, lança mão de frases cujo efeito no público paira entre o irônico, o sarcástico, ou ainda o cômico, como nas seqüências:

(Desfaz-se a pose. Jonas quer abraçar Senhorinha que, confirmando o *speaker*, revela um pudor histérico.)

SPEAKER (extasiado) - Tão bonito pudor em mulher!
(RODRIGUES, 1981, p. 56)

Ou ainda em:

¹ Pode-se duvidar da real condição de personagem do *speaker*, uma vez que este jamais aparece em cena; porém como a lista de personagens oferecida por Nelson Rodrigues o inclui, decidimo-nos por considerá-lo como tal. Ademais, em *Senhora dos Afogados*, Nelson chama o próprio mar de “personagem invisível”, do mesmo modo que o *speaker*.

SPEAKER - Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. *Pobre Nonô! Hoje a ciência evoluiu muito e quem sabe se ele seria caso para umas aplicações de cardiazol, choques elétricos e outros que tais?* (RODRIGUES, 1981, p. 95, grifo nosso.)

Quanto ao narrador implícito, este somente se manifesta no texto, onde também tece comentários a respeito da cena, diferindo estes dos do *speaker* pela suposta veracidade, e por assumirem um caráter distanciado, acrítico e onisciente.

Este narrador apresenta íntimo parentesco com aquele que vemos em outras obras de Nelson, como *O Casamento* e a série de crônicas de jornal "A Vida como ela é...". De fato, as rubricas de Nelson seguem o mesmo ritmo narrativo de suas crônicas: rápido esboço dos personagens, lento desenrolar da ação seguido de desfecho abrupto e inesperado, como se dá em *Dorotéia*. Tal semelhança se deve ao fato deste ser o estilo consagrado do escritor Nelson Rodrigues, mas parece ter a intenção de realçar o papel das rubricas no plano literário, concedendo-lhes o mesmo tratamento dado a seus textos literários e jornalísticos.

Outro exemplo das afinidades entre os narradores de Nelson é o comentário final da rubrica de abertura de *Álbum de Família*, em que declara que "o *speaker* é uma espécie de Opinião Pública", onde - além do desabafo contra as críticas nem sempre favoráveis às suas obras, estendidos à sua pessoa - detectamos a presença do frasista Nelson Rodrigues, notabilizado por orações como: "Toda unanimidade é burra."; "Toda mulher gosta de apanhar." etc. Além disso, nos permite fazer rápida e clara identificação de Nelson como autor dos citados textos.

Dentro deste quadro de duplicidade de narradores - relativa, porque para o público haverá apenas o *speaker*, enquanto para o leitor haverá os dois - pode-se ainda, em razão dos diversos pontos que têm em comum, traçar um paralelo entre ambos e aqueles de Machado de Assis².

² Diversos porém não os mesmos, pois o *speaker* não é confiável; como também não o

Com isto evidencia-se não só a carga literária que Nelson impõe a seu texto, mas também a reversibilidade destes, pela acentuação dos caracteres literários contidos nas rubricas, que são - em efeito colateral - promovidas a parte efetivamente integrante do corpo do texto, e se tornam assim indispensáveis para a compreensão integral da obra.

Além do narrador, também o tempo e o espaço são manipulados por Nelson; temos em *Vestido de Noiva* um exemplo mais que suficiente. Nesta obra são desmontados ao mesmo tempo a linearidade narrativa e a organização espacial, conforme as rubricas que seguem:

(Cenário - dividido em 3 planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.) (RODRIGUES, 1981, p. 109)

(A memória de Alafide em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõem. As recordações deixaram de ter ordem cronológica. Apaga-se o plano da memória.(...). (RODRIGUES, 1981, p. 135)

A tripartição do espaço narrativo - cenograficamente representado pelo palco triplo - e do tempo, pode ser sintetizada através do recurso ao plano cartesiano: Tomando-se aleatoriamente o eixo das ordenadas como representativo do tempo presente e o das abscissas como o do passado, podemos aí demarcar, em qualquer ponto da ordenada o plano da realidade³. Demarcando na abscissa o plano da memória, encontraremos o plano da alucinação - que o próprio Nelson indica ser uma superposição de presente e passado - traçando retas perpendiculares a ambos os pontos demarcados, localizando-o assim de modo equidistante aos outros dois planos citados.

A área formada pelo cruzamento destas quatro retas será para nós o verdadeiro território onde a ação se desenrola, realizando uma trajetória pendular dentro desta área, oscilando entre cada um dos pontos angulares aí existentes.

era Bento - de *Dom Casmurro* -, ou o narrador do conto *O Espelho*. Tal não é porém o caso do narrador implícito, que apresenta em comum com o machadiano a mesma tendência de interlocução com seu público - literário em ambos os casos - manifesta por exemplo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

³ Vale ressaltar que sendo ambos os eixos representativos de tempo, seu vértice é também o que representa o passado mais longínquo, o que nos leva a crer que Nelson põe em prática uma "dobra" temporal.

A partir daí, fica clara a recusa de Nelson Rodrigues em se valer das tradições narrativas que propõem uma utilização vetorial do tempo e do espaço, na qual todo deslocamento espacial corresponderia a um deslocamento temporal uniforme. Tal recusa se enquadra plenamente nas premissas artísticas em voga desde a virada do século: o afastamento de qualquer perspectivização; de qualquer ordenamento lógico dos elementos de representação artística - fossem pictóricos, narrativos, cenográficos etc.

Nessa lógica, ganha vulto o desdobramento temporal, posto que com isso se desorganiza também o espacial, chegando-se inclusive à constituição de um espaço atemporal - o da alucinação - que de fato não se constitui num ponto físico. Por outro lado, em *Senhora dos Afogados* o desdobramento é espacial, conforme a rubrica: "(Superposição de dois ambientes: casa dos Drummond e café de cais...)" (RODRIGUES, 1981, p. 255). Ademais, em *Senhora dos Afogados* se traça um painel mítico do espaço geográfico, na forma como eleva o mar à categoria de "personagem invisível" - fato a que já nos referimos - e a "Ilha das Prostitutas Mortas", outro sítio imaginário mencionado na obra.

Outras obras de Nelson tratam mais especificamente da decomposição do espaço, como por exemplo *Dorotéia*, cuja ação se desenvolve no plano do inconsciente (diferentemente de *Vestido de Noiva*, temos aqui a linearidade narrativa)

Neste momento do nosso trabalho torna-se conveniente observar o modo como Nelson Rodrigues trabalhou a questão da referencialidade em suas obras. Se à primeira vista isto pode parecer um desvio de nossa rota, faz-se necessário pela importância que hoje se confere ao tema, e também porque sua presença nas rubricas corrobora o que vimos apontando quanto à duplicidade de leitura dos textos de Nelson.

Dois pontos costumam ser apontados como característicos da Modernidade nas manifestações artísticas: a metalinguagem e a referencialidade, constituindo-se esta última em série de referências que se fazem a outras manifestações artísticas ou culturais, num sentido mais amplo.

As referências metalingüísticas encontradas nas obras de Nelson Rodrigues que vimos analisando escapam à nossa análise, pois requeriam outra abordagem, fora do contexto deste trabalho, logo, detivemos-nos unicamente nas referências extrateatrais, que já constituem uma

grande variedade: Há uma série de referências ao cinema, à fotografia, à música, ao rádio etc. feitas seja através da citação pura e simples ou ainda por meio da utilização de um recurso específico de tais artes.

No caso da fotografia - e devemos nos recordar que os fotógrafos gozavam, no início do século e nos anos 40, de um conceito muito maior do que hoje em dia, sendo inclusive chamados "artistas fotógrafos" - podemos citar as várias cenas do fotógrafo que abrem os quadros de *Álbum de Família*, muito embora suas atitudes criem um clima cinematográfico, porque muito se aproximam das de um *cameraman*, como por exemplo na que se segue:

(Abre-se o pano: aparece a primeira fotografia do *Álbum de Família*, datada de 1900: Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento. Os dois têm a ênfase cômica dos retratos antigos. O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer. Esmera-se nessas providências, pinta o sete: ajeita o queixo de Senhorinha; implora um sorriso fotogênico. Ele próprio assume a atitude alvar que seria mais compatível com uma noiva pudica depois da primeiríssima noite. De quando em quando, mete-se dentro do pano negro, espia de lá, ajustando o foco. E vai, outra vez, dar um retoque na pose de Senhorinha. *Com esta cena, inteiramente muda, pode-se fazer o pequeno balé da fotografia familiar. Depois de mil e uma piruetas, o fotógrafo recua, ao mesmo tempo em que puxa a máquina, até desaparecer de todo*). (RODRIGUES, 1981, p. 55. Grifo nosso.)

Fica patente uma abordagem cinematográfica da ação, que, vista pelo ângulo do público, se desenrola como se fosse um set de filmagem, no qual se mostram o preparo da cena, os ajustes de câmara, etc. O afastamento do fotógrafo criaria no público o mesmo efeito causado pelo recurso cinematográfico do *travelling*; criando a falsa sensação de close, com a imagem (vista pelo público como numa tela) focalizando-se gradativamente no casal. Note-se que o texto não cita o momento da foto sendo tirada, porque o texto segue como abaixo:

SPEAKER (já na ausência do fotógrafo, enquanto Jonas e Senhorinha estão imóveis) - Primeira página do álbum. 1900. 1º de janeiro: os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao do casamento (...)

(Desfaz-se a pose, Jonas quer abraçar Senhorinha que, confirmando o *speaker*, revela um pudor histórico)" (RODRIGUES, 1981, p. 56)

Contudo, através da rubrica, vê-se que a ação se põe em movimento, como se num filme. Trata-se de toda uma visualização cênica calcada em recursos cinematográficos: uma aproximação de câmara - com imagem congelada que, a partir de um determinado instante se move. O recurso ao cinema como fonte de imagens literárias - ou teatrais - pode ser demonstrado através do seguinte trecho de Caio Fernando Abreu, onde se lança mão do mesmo recurso:

As pás dos ventiladores giravam silenciosas. Nenhum ruído de telefone ou máquina de escrever. Em preto e branco, a rotação era um fotograma projetado no espaço. Ao fundo, de costas para a janela filtrando uma luz sempre baça pelos vidros sujos, Castilhos flutuava entre nuvens de cigarros. À esquerda, vestida de cinza, voltada para a parede, inteiramente imóvel, Teresinha O'Connor contemplava mais uma página do calendário Seicho-No-Ie que devia ter acabado de virar. Procurei Filemon, não havia ninguém mais na sala além das duas estátuas. Que não eram de sal, mas papier maché do suco de inúmeros jornais.

Tambores na selva, lembrei, ligar um rádio para que a música afro fizesse aquela natureza-morta estremecer. Ou entrar desejando boa tarde! Em voz alta, tão alta que fossem obrigados a mover-se, mesmo que para me olhar com desagrado, sem dizer coisa alguma. Mas parado na porta - se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos -, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria.

Entrei. (...) (ABREU, 1993, p. 82)

Associada à referência à Lon Chaney Jr., pode-se verificar uma inversão de influências, pois é o teatro que busca no cinema uma fonte de inspiração; quando a história do cinema nos mostra que a "regra" tem sido o oposto.

Também a fala seguinte do *speaker* - embora pertencente ao corpo do texto, e não às rubricas - adquire o tom característico dos locutores de rádio dos anos 40 e 50 (veja-se a referência a D'Aguiar Mendonça):

SPEAKER - Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas, em S. José de Golgonhas. Longe do bulfício da cidade, gozarão a sua lua-de-melzinha. Good-bye, Senhorinha! Good-bye, Jonas! E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: "Crescei e multiplicai-vos!" (RODRIGUES, 1981, p. 56)

O monólogo *Valsa Nº 6*, comporta toda uma relação de referencialidade com a música, já que a obra tem como característica a constante repetição da valsa nº 6 de Chopin, mais conhecida como "Valsa de Um Minuto", por ser este o tempo de sua execução.

Por meio destas citações e da utilização de recursos que fogem do campo teatral propriamente dito, vemos que Nelson transforma sua ação dramática num vértice para o qual confluem diversos campos do conhecimento humano e, mais uma vez, explicita esta confluência em suas rubricas; tornando seus textos passíveis de total compreensão não pela encenação, porém pela leitura. De fato, sou levado a crer que esta seja mais uma das razões que nos permitem dizer que Nelson Rodrigues foi o introdutor do Modernismo nos palcos brasileiros; pois além das inovações temáticas e cenográficas que propôs, é também um autor que prenuncia uma característica da Arte contemporânea.

Espera-se ter, ao longo deste trabalho, demonstrado o *modus operandi* utilizado por Nelson Rodrigues para tomar seus textos "reversíveis"; ou seja, capacitados para uma dupla fruição, vindo a prestar-se tanto à encenação como à leitura. Falta contudo demonstrar os efeitos dessa reversibilidade.

Disse-se acima que, concedendo papel de extrema relevância às suas rubricas, Nelson acaba por elevá-las, de um papel subalterno no texto, a uma posição-chave para a compreensão de suas obras. Ademais, embutindo nas rubricas elementos que não poderiam ser representados em cena, Nelson transforma-as em um "para-texto". Disse-se ainda que, com isso, Nelson acentua o caráter literário de sua obra dramática.

Em outra parte deste trabalho, acenou-se para a reorganização promovida por Nelson dos elementos narrativos, e mostrou-se que tratamento confere ao narrador (em *Álbum de Família*), ao tempo e ao espaço (em *Dorotéia e Senhora dos Afogados*). Num terceiro momento, analisou-se os pontos da obra de Nelson que vêm a tangenciar diversos outros elementos da cultura e da arte contemporâneas.

Todavia cabe agora demonstrar como todas estas especificidades da obra de Nelson Rodrigues podem ser enfeixadas num movimento de "revolução"⁴. Se atentamos para o tratamento dado por Nelson aos ele-

⁴ Definido aqui como termo da Astronomia que indica o movimento de translação de um astro em sentido oposto ao de sua órbita.

mentos narrativos, veremos que todos são mostrados em processo de desagregação.

Fica claro que Nelson manipula seus textos de modo a causar um efeito divergente entre os elementos da narração. Seja por via da duplicação de narrador, do tempo ou espaço; seja ainda pela ambientação em espaços que não correspondem ao físico - como por exemplo *Dorotéia* -, tal efeito divergente resulta no abandono da perspectiva tradicional de construção de textos, perspectiva calcada na lógica racional iluminista e que privilegia a visualização como forma representativa.

Valendo-se dos recursos acima descritos, Nelson impossibilita a criação de um ponto de fuga no qual o público se possa orientar. Tal atitude se torna uma recusa ao ocularcentrismo ocidental. Contudo ao leitor de seus textos ficará claro o estratagema utilizado por Nelson, visto que a reversibilidade a que apontamos permitirá uma análise literária de suas obras.

Se Nelson tratou de forma divergente a recomposição dos elementos da narrativa, agiu contudo de modo oposto ao lançar mão da referencialidade em suas obras, neste caso seu teatro se torna um ponto de convergência para as várias referências que traça - note-se que estas não estão no texto senão para servirem de recurso cênico, como é o caso da voz do *speaker*, dos truques de câmara de que se vale, etc enriquecendo com isso a parte cenográfica de suas obras. Desse modo, coloca seu teatro num ponto central, não propriamente para discussão, mas para aglutinação de diversas faces da cultura contemporânea.

Ao dotar suas rubricas de todo este conteúdo, Nelson aparenta ressaltar sua própria condição primária de autor, deixando em segundo plano o meio que utilize: crônica, romance, teatro, etc. Nos parece que, justamente por ser antes de tudo autor, Nelson nos recorda de algo tão simples quanto facilmente esquecido: a pertinência do teatro - e consequentemente do texto teatral, ao gênero dramático, uma subdivisão da Literatura.

Sua prática de desagregar internamente seus textos ao mesmo tempo em que os enriquece com elementos extrateatrais, faz realçar sua condição de autor moderno, e é nesta condição que vai desafiar as regras canônicas do Teatro, interferindo em suas obras da mesma maneira que um autor literário, aproximando assim os gêneros dramático e épico, embora conceda a ambos a necessária autonomia para funcionarem em

seus próprios ambientes. Graças a esta aproximação - que se realiza dando destaque às rubricas - ponto do texto teatral que, como dissemos, pode embutir dados de narração e dissertação - é que se torna possível "reverter" o texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. "Nelson Rodrigues e o Realismo Psicológico" in: NÚÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org.). *Letras em tese*. 1. ed., Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- . "Nelson Rodrigues e os Teatros da Modernidade". Rio de Janeiro, 1994. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ.
- RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. In: *Teatro Completo*. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Senhora dos Afogados*. In: *Teatro Completo*. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Álbum de Família*. In: *Teatro Completo*. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- . *Vestido de Noiva*. In: *Teatro Completo*. 1. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.