

Escracha! Eu sou batata, entende? **Família e Autoritarismo no Moderno Teatro Brasileiro**

Roberto Reis

Esse discurso missionário, discurso de conscientização do outro, sempre falando pelo outro, para o outro e sobre o outro, impedindo assim o olhar para si mesmo despido de palavras.

-José Arrabal

I

Sérgio Buarque de Holanda, em livro hoje clássico, escreveu que a família era modelo obrigatório de qualquer composição social no Brasil (Holanda 106). Tal afirmativa deve levar em consideração a oportuna advertência de Dante Moreira Leite: o conceito de família patriarcal se aplica a uma pequena parcela da sociedade e deve ser visto como unidade de poder (Leite 282) e não como passível de explicar a organização social como um todo —erro em que incorreram ideólogos do porte de um Gilberto Freyre, cuja obra, ainda segundo Moreira Leite, é "escrita e interpretada do ponto de vista da classe dominante" (Leite 281).

Nos últimos anos, têm sido escritos diversos trabalhos que reformulam a generalização do conceito de família patriarcal como passível de dar conta da família brasileira na sua totalidade, mostrando a importância do desempenho da mulher no âmbito das famílias de grupos sociais menos favorecidos ou apontando como, em regiões onde a atividade econômica principal não foi a grande propriedade agrária, a família patriarcal teve mais dificuldades de se consolidar (Samara, Corrêa, entre outros).

Sérgio Buarque salienta ainda que a própria palavra 'família' deriva de *famulus*, trazendo no bojo de sua etimologia a idéia de servidão (Holanda 49). Com efeito, a família patriarcal era, no final das contas, uma forma de organização do poder, estruturada hierarquicamente e cujo desenho último poderia

ser figurado em uma série de círculos concêntricos: no centro, todo-poderoso, o senhor de terras (prevalência de uma ordem senhorial), que acumula os papéis de pai (prevalência de uma ordem patriarcal) e de homem (prevalência de uma ordem masculina). No âmbito da casa-grande, diretamente sob o mando do senhor, a esposa e os filhos; quanto mais afastada deste núcleo emanador de poder, goza de menos prestígio a posição social do indivíduo, o que em parte esclarece por que todos queriam agasalhar-se sob as asas do ocupante do centro. A presença de uma pessoa neste centro é fundamental para que se definam os demais lugares sociais. E, no mais externo dos círculos, no patamar da pirâmide social, o escravo (prevalência de uma ordem escravocrata).

A organização patriarcal da família encontrava a sua contrapartida, na esfera econômica, na escravidão, ocasionando uma extrema polaridade na estratificação social brasileira, estruturada basicamente em torno da relação senhor-escravo. Ao redor deste setor organizado, oscilam dispersos os chamados "homens livres", aspeados porque no fundo são dependentes de um grande, com quem interagem mediante o mecanismo do favor.

Tal configuração do senhoriato estamental brasileiro perdura pelo menos até as vésperas da Revolução de 30: o patriarca —dono absoluto de sua propriedade, de sua família, de seus servos— se transforma, depois da libertação dos escravos, no coronel e no chefe político que decide as questões através de suas preferências pessoais e suas relações de família e amizade, como também assinala Leite (Leite 283). Com a urbanização do país, a "aristocracia" rural passa a ocupar novos cargos, para os quais carrega a mentalidade familiar. Mas a estrutura senhorial estava abalada em suas bases e a família patriarcal ia aos poucos se decompondo: 1930 representa o abalo de um tipo de articulação da sociedade brasileira, resultando no fim da hegemonia dos proprietários de terras ligados à exportação de produtos como o café; significa ainda a fratura de uma forma de relação entre centro e periferia e da ideologia elitista e liberal, que irrigava todo o sistema, já minada desde os anos 20. Mas a relevância da família se arraigou no inconsciente social, legando marcas como o paternalismo e o filhotismo protecionista, que ainda hoje têm trânsito em larga escala e, entre outras coisas, deterioram as relações políticas no país.

O que importa reter é que a noção de família patriarcal —guardando-se em mente que se refere sobretudo à estruturação social das elites dirigentes e que se trata, afinal, de uma estrutura de poder— constituiu um dos pilares em que se montou a dominação social no Brasil. Tenho procurado mostrar como a produção cultural destas elites —que era gerada e consumida, fundamentalmente, por estes mesmos segmentos sociais— serviu como uma justificação ideológica para a mencionada dominação (cf. Reis). Vale dizer: a uma sociedade fechada corresponde uma forma literária fechada, na exata medida em que a "forma" já

é, em si, social. É por este motivo que perpassa tal produção textual um padrão discursivo autoritário, entendendo-se por autoritário o discurso que está centrado por uma perspectiva monolítica, não facultando em seu interior a circulação do sentido nem a emergência da diferença. Em síntese, não se apresentando como *problemático*.

II

Um número significativo de peças do teatro brasileiro parece gravitar em torno do tema da família, bastando aqui recordar várias comédias de Martins Pena e *O demônio familiar*, de Alencar, ou *Mateus, Mateusa*, de Qorpo-Santo, no século passado; e, mais modernamente, boa parte do teatro de Jorge Andrade ou de Nelson Rodrigues, para ficarmos nos exemplos mais evidentes. Décio de Almeida Prado já havia atentado para algumas das similaridades entre o teatro dos anos 50/60 e o romance regionalista de 30: a par da preocupação pelos personagens populares e ao lado da coloração esquerdista, um interesse em desnudar um Brasil atrasado e de "virtualidades revolucionárias", ademais do esquematismo de suas proposições e posições políticas (Prado, "A evolução da literatura dramática" 29).

A estas peculiaridades se poderia agregar o detalhe de que esta dramaturgia parece historiar a decadência de um mundo patriarcal e agrário e apontar as principais contradições vivenciadas pela modernização brasileira. Nesta ordem de considerações, o ciclo enfeixado em *Marta, a árvore e o relógio*, de Jorge Andrade, estaria para o teatro assim como o ciclo da cana-de-açúcar, de Lins do Rego, estaria para a prosa regionalista, ou a poesia de Drummond estaria para a poesia modernista. Nos três casos, o que parece estar sendo contado é o trajeto da paulatina dissolução de um universo estruturado em torno da família e da propriedade rural, em que a célula familiar é um foco controlador do sentido social.

Caberia lembrar, embora de passagem, que a estrutura familiar tendeu, ao longo da história brasileira, a projetar-se para outras esferas mais públicas e anônimas, pessoalizando excessivamente relações ou instituições que nem sempre possuem vínculos estreitos com a família. Bastaria evocar o paternalismo que atravessa toda a política nacional, que encontra uma consumação exemplar na conhecida fórmula getulista do "pai dos pobres", ou o fenômeno do coronelismo que, na análise de um de seus intérpretes clássicos, se constitui numa superposição da esfera privada sobre a esfera pública (cf. Leal). Por outra parte, o antropólogo Roberto DaMatta tem mostrado, em ensaios como *A casa e a rua*, esta difícil polarização entre o público e o privado no dilema social brasileiro.

O universo social organizado primordialmente ao redor da família, correspondente a um Brasil agrário e mais tradicional, vai ser afetado —e gradativamente substituído— pela vida urbana e pela consolidação de um Estado nacional centralizado e forte. Se o último termo parece ainda não ter recebido a devida atenção dos dramaturgos, o primeiro já foi objeto de atenção nos textos de Nelson Rodrigues que exploram o espaço suburbano ou nos que enfocam a marginalidade, na dramaturgia de Plínio Marcos, assim como o mundo rural que fica relegado é recuperado por Ariano Suassuna ou é confrontado com a cidade em um texto como *O pagador de promessas*.

Uma constatação desta natureza nos incita a considerações extremamente interessantes. Antônio Cândido, num prefácio, manifestava a sua surpresa pela reincidência do tema da decadência numa literatura jovem como a brasileira (Candido xii). Como ficou escrito, o tema atravessa um não desprezível segmento de nossa produção cultural, que vai da narrativa de ficção e da poesia ao teatro —e não seria difícil verificar sua reincidência em outras esferas como, por exemplo, no trabalho sociológico de um Gilberto Freyre.

Tal recorrência se explica pelo fato de que esta produção cultural foi concebida, fundamentalmente, por intelectuais pertencentes a determinados setores elitistas da população brasileira e visava, em última instância, assegurar, no domínio da produção de bens simbólicos, a hegemonia destas mesmas elites. Válida tal hipótese, teríamos que a uma ordem social que se propunha autoritária e fechada iria corresponder uma forma discursiva igualmente cerrada, que não franqueia que em seu interior circulem outras vozes. Uma argumentação desta natureza poderia, de novo, focar o romance, a poesia e outras manifestações textuais para mostrar o seu caráter extremamente monolítico, recalculator da *diferença*.

O que quero sugerir é que o tratamento da família no teatro brasileiro transcende uma questão puramente temática (a desintegração do aludido mecanismo de dominação social à medida que a sociedade vai se modernizando), para se articular como uma *inscrição textual* que, por assim dizer, modeliza a composição das peças em sua dinâmica e economia internas. Se o raciocínio for correto, talvez fosse lícito investigar até que ponto algumas peças da moderna dramaturgia brasileira operam uma desmontagem mais radical da citada estrutura familiar/patriarcal do poder, uma vez que se organizam dando espaço à pluralidade, enquanto outras, ainda que epidemicamente, acenam para o questionamento da dita estrutura ou pareçam intentar fraturá-la, se engendram, em última análise, perfilando os mesmos moldes de um discurso autoritário. Ou seja: a despeito da tematização da família como estável ou em crise, existiria um padrão discursivo que ultrapassaria esta faceta mais epidérmica (ou temática) e que configuraria um discurso *autoritário* ou *plural*.

III

É sabido como a produção cultural de fins da década de 50 e mesmo depois do golpe militar de 64 estava marcada por uma acentuada preocupação política. Movimentos como o dos CPC, o "Violão de Rua," a fase inicial do Cinema Novo, larga faixa da música popular, boa parte dos estudos da Escola Sociológica de São Paulo estavam animados por uma postura nacionalista e pareciam trazer em seu bojo o anseio da revolução contra a dominação imperialista. Hoje, distanciados do calor da hora daquele momento tão eufórico e prenhe de esperanças, começamos a perceber que por trás da denúncia da dependência e do subdesenvolvimento, ao que tudo leva a crer, estava subjacente um elogio à ordem burguesa e uma visão teleológica da história. Além disso, parecia informar tal produção uma concepção limitada do que fosse o político, entendido, por assim dizer, no campo puramente partidário, ignorando por completo a questão da mulher, para ficar num único exemplo.

Na frente mais propriamente artística, havia ainda um sectarismo que irá determinar o realismo rasteiro que pontificará em inúmeras obras, numa estética que necessitava se adequar ao proletariado a que se endereçava. Sabemos ainda que nem o operariado, e muito menos o povo, foi mobilizado por esta arte, que acabava sendo um sermão rezado para aqueles que já estavam catequisados no credo populista. Porque, afinal, esta arte acabou sendo populista: falava-se pelas classes menos favorecidas, em nome delas e (supunha-se ou se queria acreditar) para elas. O resultado é que estamos diante de um discurso paternalista (*missionário*, na justa colocação de Arrabal, que figura como epígrafe deste trabalho), não raro autoritário e, agora percebemos com maior clareza, politicamente equivocado.

Ao estudar o pós-64, somos via de regra atraídos para a postura autoritária dos militares, quando, ao que tudo indica, idêntico autoritarismo permeia a produção intelectual da época. Os depoimentos de ex-exilados e ex-guerrilheiros (como Fernando Gabeira, Alex Polari, Álvaro Caldas) são os primeiros a reavaliar, mediante um memorialismo nada proustiano, as estreitezas que nutriam os devaneios e utopias das esquerdas.

Talvez fosse desnecessário frisar que não se trata, de modo algum, de minimizar a relevância histórica desta resistência, a qual, além do simples fato de ter resistido (e a que altíssimo preço), negando-se à silenciosa cumplicidade, provavelmente era a única maneira viável de enfrentar aqueles instantes difíceis, espinhosos e de obscurantismo da vida brasileira. O que estaria em jogo, ao invés, seria um reajuste de postura, caso pleiteemos uma intervenção intelectual ainda engajada politicamente.

Seja como for, não pretendo enveredar por um debate que me afastaria muito do propósito deste estudo. Retomando o fio, na área teatral o movimento que melhor encarna o que ficou dito é, sem dúvida, o grupo do Arena, que, por seu turno, reagia contra o teatro mais aburguesado do TBC. O Arena não apenas estimulou a dramaturgia nacional (enquanto o TBC se esmerava por montar, com apuro profissional e em encenações custosas, os grandes autores e os grandes textos), mas se propunha, nas palavras de Gianfrancesco Guarnieri, um de seus principais representantes, a "praticar um teatro que alertasse para a libertação do povo brasileiro". Para isso, concluía ele, era preciso que "esse teatro estivesse totalmente preocupado com a luta de classes" (Peixoto 85).

Não vem ao caso reproduzir aqui algumas das críticas que nos últimos anos têm sido feitas ao Teatro de Arena (ou a seu mais ilustre descendente, o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal) por autores como Prado, Rosenfeld, Süsskind, Campos ou Mostaço. Apenas para mencionar uma das principais, se tem salientado como, na didática série "Arena Contra", se mitifica um herói para refletir sobre um impasse histórico: tendo falhado a revolução das esquerdas, o intelectual do Arena empreende um mal-disfarçado mea culpa, ao rememorar duas revoluções abortadas nas histórias "exemplares" de Tiradentes e de Zumbi. Além do esquematismo maniqueísta (presente, entre outras coisas, na caracterização dos personagens), um crítico da envergadura de Anatol Rosenfeld, aludindo a *Arena contra Tiradentes*, assinala a inadequação de uma mimesis mitificadora para veicular uma problemática histórica, frustrando assim o projeto do grupo de fazer um teatro brasileiro popular, que visasse especificamente à conscientização:

o herói mítico evidentemente não serve para o teatro proposto, por mais que Boal se empenhe por ele [...]. Não serve porque a mitização do herói implica a mitização da realidade em que se situa, visto ser impossível colocar um herói mítico dentro da realidade empírica. (Rosenfeld 50)

Na mesma direção apontam as certas colocações de Flora Süsskind a respeito de outro trabalho do grupo, *Arena contra Zumbi* : "nesta representação, entretanto, se retira de cena mais uma vez o personagem negro com suas particularidades históricas, em prol de um modelo humanista de luta pela liberdade". Ampliado o perfil do personagem negro ele "se converte em heróica representação de uma luta universal e atemporal, e do 'ser humano' em geral" (Süsskind, *O negro como arlequim* 72 e 73).

IV

O pagador de promessas, de Dias Gomes, tematiza menos a questão da família. A peça está centrada no conflito entre mundo rural e mundo urbano (tema já detectável nas comédias de Martins Pena ou n' *A capital federal*, de Artur Azevedo), apresentado mediante o embate da ingenuidade de Zé do Burro com a cidade grande. No prefácio, o autor escreve que *O pagador de promessas* "é a estória de um homem que não quis conceder — e foi destruído. Seu tema central é, assim, o mito da liberdade capitalista" (Gomes 15). E, após *dirigir* a interpretação do texto com outros comentários deste teor, ele conclui: a morte de Zé do Burro "dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira" (Gomes 17). Está explicitado o credo que norteia toda a peça e o teatro de Dias Gomes em seu conjunto: em uma entrevista, ele declarou que sempre pretendeu fazer um teatro popular, "*em favor* do povo" (Campedelli 103).

Nesta introdução, a intervenção autoral se apropria do sentido, não só preparando o leitor para que perceba na peça o que o autor deseja que seja percebido mas, ao mesmo tempo, como que impingindo-lhe uma interpretação antes que se comece a ler. Longe de ser um prefácio infeliz, o que se verifica é que idêntico autoritarismo se espalha em outros elementos do texto.

Um deles se encontra em algumas rubricas, que parecem detalhar tanto a personalidade dos personagens que não sobra muito espaço para que o leitor possa especular como seriam ou para que o encenador possa recriar em cima do texto. Padre Olavo — que o prefácio quer que seja símbolo não da intolerância religiosa, mas sim da intolerância universal (Gomes 16) — é assim caracterizado, em sua primeira aparição:

sua convicção religiosa aproxima-se do fanatismo. Talvez, no fundo, isto seja uma prova de falta de convicção e uma autodefesa. Sua intolerância — que o leva, por vezes, a chocar-se contra princípios de sua própria religião e a confundir com inimigos aqueles que estão de seu lado — não passa, talvez, de uma couraça com que se mune contra uma fraqueza consciente. (Gomes 62)

Um narrador onisciente dificilmente se desincumbiria melhor da empreitada: não obstante os eufemísticos 'talvez', a verdade é que a caracterização do Padre impede que se possa *imaginar* sua personalidade, fornecendo informações que, inclusive, sequer serão tratadas no decorrer da peça (não se falará de seus aliados nem de seu choque com princípios do catolicismo).

Zé do Burro é um personagem puro, rude, ingênuo, que acredita que "bosta de vaca" pode curar as feridas de seu amigo, o burro Nicolau (Gomes 66). No

entanto, num lampejo de lucidez política, ele tem consciência da exploração do imperialismo estrangeiro, quando exclama que "santo é como gringo, passou calote num, todos ficam sabendo" (Gomes 26), uma afirmação totalmente implausível para tal personagem, ainda mais quando acompanhada por esta crença num tititi celestial.

O texto, sem sombra de dúvida, simpatiza e fecha com ele, que irá enfrentar a corrupção maléfica da cidade grande. Em *O pagador* a ingenuidade de Zé do Burro vai fazer frente à ordem, representada pelas instituições da Igreja —que se insurge justamente contra o sincretismo, o elemento *popular* da promessa—, da Polícia, e do Governador (que não chega a aparecer em cena), além de ficar à mercê da manipulação da imprensa e dos interesses de Bonitão, Dedé, Galego.

Como costuma acontecer em tantas obras da literatura brasileira em que é patente o esforço em abordar as camadas menos favorecidas da população, o pobre que vem das ou que vive nas regiões do interior é romanticamente retratado como bom, ingênuo, puro, genuíno, intocado pelos "males da civilização", ao passo que o mundo urbano é o lugar da vileza, do materialismo governado pelo deus dinheiro, da corrupção, e o espaço burguês é o dragão da maldade. Trata-se de uma dicotomia que se encontra em autores como Alencar, Jorge Amado, Suassuna, José Cândido de Carvalho —e a lista seria enorme. Longe de empreender uma defesa da urbe, o que importa sim enfatizar é o maniqueísmo da colocação, seu dualismo simplista, como se o Brasil rural e o Brasil urbano não estivessem dialeticamente articulados e interdependentes. Um binarismo no fundo mascarador: com um pouco de paciência, seria possível apontar como, não raro, nestes textos se acaba por fazer uma implícita apologia da ordem burguesa e se parece negar aos mesmos personagens camponeses a possibilidade de mudança social.

O que me parece mais complicado é que Zé, na sua obstinação, acaba se tornando, ele próprio, um intolerante. A peça dá a impressão de conotar isto positivamente, pois se baseia neste detalhe para imprimir um sopro ético, de dignidade moral, à sua teimosia. Claro que não seria o caso de achar que o protagonista deveria conciliar com quem quer que fosse: o que está em questão é que soa incongruente questionar a intolerância através de um personagem cabeça-dura, que tampouco abre mão de suas ferrenhas convicções. Pensando nisso, tudo indica que a peça coloca em xeque a intransigência do sistema, procurando, porém, resguardar a opção do indivíduo, que deve ser fiel até o fim a seus princípios.

Explorando melhor o personagem, no entanto, percebemos como ele acaba sendo também autoritário: no princípio, ele diz a Rosa "não tem outro jeito" (Gomes 25); no segundo ato, ao constatar que parece que o viraram pelo avesso, afirma que está vendo "as coisas ao contrário do que elas são" (Gomes 91). O

fato, contudo, é que ele manipula as ações que credita a Santa Bárbara ao sabor de suas necessidades, sempre moldando-as ao vetor que lhe obceca, que é entrar com a cruz na igreja, ajustando suas interpretações sobre a Santa à medida que vai deparando com os obstáculos que o impedem de cumprir com a promessa que fizera no terreiro de candomblé: "mas se Santa Bárbara não estivesse de acordo com tudo isso, não tinha feito o milagre" (Gomes 92); "a Santa me conhece, não precisava trazer carteira de identidade" (Gomes 184).

Colocando de uma maneira crua, Zé do Burro não pode saber se isto ou aquilo foi exatamente o que quis dizer ou fazer a Santa; o que ele atribui à Santa, no fundo, não passa de interpretações que ele efetua, de tal modo a adequá-las à sua obsessão, como se lhe conferisse um aval religioso, chancelando-as e dando-lhes, por assim dizer, alguma legitimidade. Em uma palavra: o significado da "ação" da Santa é aquele que ele atribui. Sem mencionar que Nicolau pode ter sarado por um motivo outro que não um milagre, o resultado é que a fidelidade de Zé do Burro a seus princípios o fazem um apropriador do sentido, um personagem incapaz de ver a seu redor opções que não aquela que ele se traçou. Não existe a *diferença* na cosmovisão do protagonista de *O pagador de promessas*, que luta por deter o monopólio da interpretação para seu gesto.

Verificamos, assim, que o personagem é construído de maneira monolítica, sendo portanto impróprio para criticar a simbólica e "universal" intolerância do Padre Olavo. Ainda que a intransigência do Padre seja uma metáfora, o texto não trata a promessa no mesmo tom, preferindo o registro realista. A esta altura, pelo que ficou escrito, não deve nos surpreender que o final —coroando um terceiro ato frouxo, uma vez que todos os conflitos já haviam sido dissecados— seja a alegoria da revolução popular, com o cadáver de Zé entrando, sobre a cruz e nos braços do povo, na igreja que lhe fechara as portas. Um desfecho que estava previsto para o leitor atento do prefácio e perfeitamente coerente com a composição do personagem principal.

Estamos diante do paradoxo de um teatro que se quer liberador e popular mas que oferece apenas um único caminho, direcionando a interpretação. Em nenhum instante a peça se faz alerta para a exploração da mulher e Marli parece ter orgulho de ter Bonitão como gigolô. Paradoxo que se alastra e termina por abarcar opções profissionais do próprio autor: ao ingressar para os quadros da Rede Globo de Televisão, como autor de telenovelas, com a justificativa de que atingiria milhões de telespectadores em todos os quadrantes do Brasil, sentenciava Dias Gomes: "fazíamos um teatro antiburguês e tínhamos uma platéia burguesa. O que faço na televisão, segundo o Ibope, é visto até por marginais. Isso sim é uma platéia popular" (Ortiz 163). No entanto, Odorico Paraguaçu, de *O bem amado*, um de seus grandes sucessos televisivos,

não representava, de qualquer forma, uma crítica à burguesia ou aos valores burgueses em ascensão. Suas atitudes ridículas e exageradas estavam relacionadas a uma imagem que o Brasil Grande [o da ditadura militar] gostaria que pertencesse ao passado, a suas origens agrárias já superadas pela era da urbanização. (Kehl 59)

Em *Eles não usam black-tie* (escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1958) encontramos a mesma idealização das classes baixas. Desta feita, trata-se de uma família de favelados e de operários. Aqui também se optou pelo realismo, patente na maneira "errônea" com que se reproduz a fala popular (tipo "tu gosta de eu? [Guarnieri 22]). Deixo sem resposta a indagação sobre até que ponto o povo fala assim ou se esta é a maneira como um intelectual supõe que o povo fala, para, a partir dela, puxar o fio da suspeita de que no texto existe uma projeção de valores da classe média para os personagens de extração popular. A suspeita se aguça ao lermos a referência de Romana a "Tirone Pover" (Guarnieri 42), quando talvez fosse mais apropriado que ela fizesse alusão a um ídolo do rádio ou a uma estrela da canção popular ou, se ficássemos no cinema, a um Oscarito, a um Ankito, a um Cyll Farney, astros de primeira grandeza da fase áurea da chanchada brasileira, forma de narrativa cinematográfica contemporânea à elaboração da peça.

Desnecessário dizer que não cabe discutir se a vida do favelado e do operariado pintada por *Black-tie* é fidedigna ou falsa, uma vez que o que interessa sublinhar é que se trata, em ambos os casos, da *visão projetada no e pelo texto*. O mesmo poderia ser dito da importância que se atribui ao casamento no contexto da peça, do moralismo de Otávio, que vai separando os casais que estão dançando muito agarrados (Guarnieri 49), ou do fato de que todas as crianças sejam espancadas pelos adultos.

Até aqui estamos no terreno da especulação. Mas, admitindo-se que seja coerente (lembramos que a peça assume uma postura *realista*) que Otávio, para quem "capitalista" tem o peso de um xingamento (Guarnieri 35), possua uma biblioteca de literatura socialista, já não seria verossímil colocar na boca do personagem Chiquinho o comentário "pensamento burguês" (Guarnieri 60). E é absurdo, em nome do princípio de conscientização política, fazer com que Otávio incrimine o regime pelo fato de que os adolescentes da peça sintam desejo sexual (Guarnieri 36). Paradoxalmente, o personagem que luta pela liberdade do proletariado é incapaz de perceber que os tempos estão mudando, e soa extremamente conservador, a ponto de, não por coincidência, ser incapaz de perceber a exploração a que submete a própria mulher, Romana, que é sem dúvida a personagem mais forte.

Estas incongruências, obviamente, comprometem a eficácia do texto, que não logra articular o seu projeto político com a sua própria mimesis interna. A letra que fornece o título (Guarnieri 26) enaltece as virtudes dos pobres —sendo, como sempre, a sexualidade ferosa uma das postas em maior destaque—, numa espécie de ufanismo, deixando entrever, por implicação, que os não-pobres não estão dotados dos mesmos atributos. Outra vez, o maniqueísmo simplificador, que polariza esquematicamente as camadas sociais.

O mais grave é que o texto —todos os personagens, inclusive ele próprio— condena Tião ao final. A comunidade não aceita a diferença, ser é ser igual aos outros e não trair a sua classe, como que vedando aos indivíduos a possibilidade de mudar de classe, de circular socialmente. E o leitor tampouco pode imaginar uma outra solução, porque o texto de Guarnieri, como o de Dias Gomes, traz uma interpretação pronta e a inscreve no texto mesmo. Uma situação deveras contraditória, já que uma peça que pretende falar da liberdade nos impinge autoritariamente uma interpretação de mão única, um sentido já pronto. E a estrutura social que enseja a existência de favelas fica intocada: o que está em jogo é que Tião é um traidor, um "mal" operário.

V

Não deixa de ser curioso que uma peça escrita por um autor como Nelson Rodrigues, tão polêmico e tido como reacionário pelas posições políticas tomadas durante o governo militar, criador de expressões como "o óbvio ululante" e de frases menos apreciáveis como "a mulher gosta de apanhar", acabe por apresentar uma escritura menos cerrada e autoritária: do que aquelas que se propunham a defender a causa popular.

Sua dramaturgia tem sido primordialmente assediada desde uma perspectiva arquetípica/psicanalítica, que a aproxima da tragédia grega. Estudos recentes têm focado a questão da família patriarcal, relacionando o teatro de Nelson à formação social brasileira e projetando-o sobre o processo de modernização que tem lugar notadamente na primeira metade deste século.

Flora Süssekind argumenta que o teatro rodrigueano coloca entre parênteses os valores básicos da ordem social brasileira, insinuando a instauração de uma possibilidade que vai mais além da prevista pela dita estrutura social (Süssekind, "Nelson Rodrigues e o fundo falso" 12). Suas peças questionam a família enquanto delimitadora de papéis e regras de relacionamento, assinalando que nossa estrutura familiar proíbe que seus membros se aproximem em demasia. No teatro de Nelson Rodrigues as interdições vão sendo transformadas em proximidades excessivas (Süssekind, "Nelson Rodrigues e o fundo falso" 21).

Por sua vez, Maria José Carneiro explora a hipertrofia dos papéis familiares na obra de Nelson, provocada pela necessidade da família de fechar-se em si mesma como defesa contra os perigos que uma sociedade em mudança oferece e pela desarticulação entre os papéis cristalizados institucionalmente e o novo código de valores que emerge desde o mundo externo:

a crise nas relações interfamiliares que inspira Néelson Rodrigues seria, portanto, resultado da tensão entre o exercício de papéis definidos por regras estabelecidas tradicionalmente e o conteúdo que novas relações entre indivíduo e sociedade imprimem na existência de cada um de seus membros. Da fricção entre a tentativa de construção de projetos individuais e a força de controle de uma família holística (que, no entanto, já não consegue mais total legitimidade no poder que exerce sobre os indivíduos) resulta uma tensão conflitiva que se produz num quadro onde os papéis já não mais acompanham o conteúdo das relações em jogo. Trata-se de uma família que inclui aspectos inovadores, *modernos* no que diz respeito às posições individuais, ao mesmo tempo em que se mantém enquanto instituição normatizadora com mecanismos (valores e ação repressiva) de reprodução de uma estrutura patriarcal autoritária, baseada no princípio da honra e da solidariedade do grupo. É dessa dupla tensão que resulta a família rodrigueana. (Carneiro 72-3)

Em um momento em que a cidade e o Estado estão assumindo funções que antes estavam delegadas à família —processo que já ocorrera no Ocidente, após a Revolução Industrial, e que chega tardiamente ao Brasil—, os personagens de Nelson Rodrigues tendem a ocupar posições tradicionais mas o seu papel não pode ser cumprido a contento, ensejando a emergência da violência, via de regra mediante a sexualidade, que permeia o seu trabalho teatral (Carneiro 76). Mas esta violência tampouco logra restaurar a velha ordem, na medida em que nem é capaz de impor limites à transgressão nem muito menos de reforçar a norma, tornando-se uma violência vazia. Segundo a autora, é exatamente a impossibilidade de os indivíduos exercerem os papéis que lhe são atribuídos pela sociedade que faz do autor de *A falecida* um trágico (Carneiro 77).

Em *O beijo no asfalto*, o fato de que o gesto de Arandir (um gesto que possui uma dimensão íntima, privada, subjetiva e que Arandir considera como um ato puro) tenha acontecido num espaço público como a Praça da Bandeira expõe o seu ato à dimensão coletiva, à apropriação de seu sentido. O que quero salientar é que, no âmbito da família, tradicionalmente, devem ter lugar as ações privadas;

a rua é o espaço alheio, sem dono e sobre o qual não se pode ter nenhuma forma de controle.

Cunha e Amado vão exatamente extorquir o gesto de Arandir, desapropriá-lo e submetê-lo a seus interesses, dando-lhe o contorno sensacionalista típico da imprensa marrom. Quando Arandir retorna ao espaço familiar e à sua vizinhança ele se defrontará com a mesma dubiedade a respeito de sua ação que ele encontrara na terra de ninguém do espaço público. A família nem o ampara nem lhe fornece uma interpretação aconchegante, que elimine a ambigüidade que o repórter e o policial, em particular, impuseram ao beijo no asfalto. Se pensarmos em termos de expectativas sociais, a família nesta peça não pode ser recomposta, pois pesa sobre Arandir a pecha de homossexual e o sogro se declara um homossexual, o que, obviamente, contradiz a predominância do masculino na estrutura patriarcal. É ainda Maria José Carneiro quem enfatiza a emergência da sexualidade feminina no teatro de Nelson Rodrigues (Carneiro 78-9).

Por conseguinte, é totalmente inútil a insistência com que Aprígio quer reafirmar a sua função, repetindo tantas vezes "eu sou o pai". E não apenas por que um pai homossexual não funcionaria à perfeição neste universo tão masculino e machista, mas também por que não é mais a célula familiar quem controla o sentido ou dita o significado dos atos de seus membros (antes sempre definidos em relação à figura paterna, senhorial, masculina que ocupava o centro da família). Como já foi colocado, uma das novas fontes delimitadoras do sentido será o Estado, aqui representado na figura do agente da ordem, o delegado Amado (que, por sinal, também clama ser um pai). A outra será a imprensa, que influi na conformação da opinião pública, encarnada no repórter Cunha. Com o advento de uma sociedade mais moderna, na qual a família não exerce mais poder indiscriminado sobre os indivíduos, haverá um desenvolvimento brutal dos meios de comunicação de massa e dos aparelhos ideológicos do Estado como forma de vigiar ou direcionar a conduta dos cidadãos. Na peça, são estas instâncias que, em última análise, forjam um sentido para o gesto de Arandir, que levantam a suspeita sobre sua ação, desconfiança que contagia os demais personagens, a ponto de o próprio Arandir vir a duvidar de si mesmo.

É interessante sublinhar que a cena do beijo, que detona o conflito, não comparece na peça, sendo apenas alvo de relato por parte dos personagens, alguns alegando haverem testemunhado o fato mas, claro, intérpretes do que ocorreu ao narrar aquilo que presenciaram. Com efeito, o texto começa com Amado reportando a Cunha o beijo, mas já embrulhando a narrativa com o invólucro que ele apurará ao longo dos três atos: vender jornal "pra chuchu" e "limpar a barra" de Cunha que, é bom frisar, ele mesmo sujara, publicando uma matéria sobre como uma mulher abortara ao ser interrogada pelo delegado, que a espancara. Esta elipse é que provocará a proliferação de interpretações que compõe o

arcabouço estrutural da peça: o leitor e o espectador, afinal, não sabem o que *realmente* aconteceu, não nos encontramos com a "verdade"; ao invés, lidamos apenas com as interpretações sobre o episódio do beijo ao agonizante, feitas pelos diversos personagens — Amado, Cunha, Selminha, a vizinha Dona Matilde, Dália, Aprígio.

Esta arquitetura elíptica, por seu turno, está tatuada nos diálogos nervosos e sincopados, que são reconhecidamente a marca registrada da escrita rodrigueana: "ou o senhor acha que" (Rodrigues 45); "fala como se duvidasse, como se"; "você gosta de seu marido a ponto de aceitá-lo mesmo que" (Rodrigues 46); "tive a sensação, te juro!, de que . . ." (Rodrigues 56); "é minha filha que me impede de!" (Rodrigues 98); "vou lhe provar que" (Rodrigues 99); "o sujeito cria a filha para que um miserável venha e" (Rodrigues 108); "eu não beijaria na boca um homem que" (Rodrigues 118); "o senhor teve a coragem, a coragem de" (Rodrigues 122). Estes exemplos, nos quais a elipse se traduz por uma sintaxe bruscamente interrompida, ilustram algumas das várias lacunas que existem ao longo da peça, trechos em que os personagens insinuam, sugerem, mas nunca revelam ou nomeiam, como se falassem de um assunto tabu ou proibido. Um dos hiatos mais relevantes, revelado na cena final, diz respeito à atração de Aprígio por Arandir, e é significativo que as falas de Aprígio sejam muitas vezes confusas: "o que é mesmo que eu estava dizendo?" (Rodrigues 41); "perdi o fio" (Rodrigues 43).

Embora os personagens interpretem a cena ausente do beijo, no fundo suas interpretações são igualmente autoritárias. Amado e Cunha seriam os casos mais evidentes, ao impor, e recorrendo à violência, a sua versão a Arandir ("você não perdeu. Você jogou fora a aliança!" [Rodrigues 54]), à viúva ("a senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!" [Rodrigues 83]), ou a Selminha ("tira a roupa! Fica nua, tira tudo!" [Rodrigues 103]), forçando uma história que já estava pronta de antemão e ocultando a verdadeira razão para seu comportamento: "estou vendendo jornal como água", revela Amado a Aprígio [Rodrigues 111]). É Amado, por sinal, num diálogo com Aprígio, quem acena com a possibilidade de o sogro assassinar o genro, assegurando que ele seria absolvido: "nenhum Juiz te condenaria, nenhum!" (Rodrigues 112).

D. Matilde, os colegas de Arandir do escritório, como Werneck, Dália ("você era amante do rapaz? [Rodrigues 121]), até Selminha ("mas todo o mundo! todo o mundo acha, tem certeza. Certeza! Que os dois eram amantes! [Rodrigues 114]; "aliás, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas [Rodrigues 115]), e inclusive o próprio Arandir ("será que esbarrei no rapaz? [Rodrigues 117]) ou acreditam na versão engendrada por Amado e Cunha ou ficam repletos de dúvidas. Mais relevante é a noção que os personagens possuem com respeito ao casamento, à paternidade, à masculinidade. Selminha diz que Arandir deve

voltar ao trabalho e dar na cara dos que fizeram insinuações sobre a sua macheza ou declara que Arandir fazia amor todo o dia e, logo, era homem (Rodrigues 87 e 102), como se a hombridade só fosse passível de ser medida por critérios tais como bofetadas ou performance sexual. Arandir, hesitante, dirá a Dália que "não beijaria um homem que não estivesse morrendo!" (Rodrigues 118).

Homofobia à parte, quero destacar que todos os personagens, sem exceção, perfilam uma interpretação de mão única de um evento ausente, elidido, ou daquilo que não se ousa falar, nomear —de uma lacuna que, desde um ponto de vista discursivo, é um dos elementos estruturantes do teatro de Nelson Rodrigues. Estando em crise a família e sua capacidade de controlar os sentidos e as ações dos indivíduos, emergem comportamentos "aberrantes", como o adultério, a prostituição, o incesto, a homossexualidade, escandalosos dentro de um conjunto de referências que encara a família como um espaço de procriação do qual está banido o prazer. Uma família que resiste à transformação social e ao advento de tempos mais modernos. O vazio que estrutura *O beijo* corresponde ao vazio já aludido por Flora Süssekind e Maria José Carneiro em seus ensaios.

Mas o texto não subscreve este autoritarismo, na medida em que estamos lidando com interpretações que não podem ser verificadas no próprio texto, o que nos abre para o jogo do sentido e nos autoriza —e estou falando de uma *inscrição textual*—, ao contrário do que se passava nas obras de Dias Gomes e Guarnieri antes comentadas, a também *interpretar*. Quando Cunha nega que ele não deu um pontapé na mulher grávida, mas simplesmente um tabefe (Rodrigues 37), qual a diferença, se ela acabou perdendo a criança? Quando o mesmo Cunha diz a Selminha que ela está diante da polícia e que ela tem que dizer a verdade, porque ninguém engana a polícia (Rodrigues 98), o que vemos é um aparelho de Estado que pretende deter o poder de controlar e determinar o sentido e dobrar a liberdade individual a este sentido, do mesmo jeito que a imprensa, manipulada por repórteres da estirpe de um Amado, vai construir versões dos fatos que publica, a despeito de sua propalada objetividade e imparcialidade, exercidas em nome de bem informar. Quando a maioria dos personagens manifestam a sua homofobia, colocando em risco a grandeza que Arandir procurou conferir a seu gesto, outros sentidos emergem nas fimbrias do que está escrito na peça, deixando entrever uma sociedade preconceituosa, sem solidariedade alguma, sem nenhuma compaixão ou respeito pelo próximo. Uma sociedade que, mesmo quando se advoga a etiqueta de moderna, mal consegue ocultar o seu conservadorismo, a sua resistência tenaz à mudança e ao conflito, o seu horror à História, a sua aversão à *diferença*.

Nesta peça, o sentido extrapola o universo familiar, exposto ao domínio público. É como se um ato íntimo, profundamente subjetivo e quase ontológico fosse exibido ao voyeurismo da coletividade, voyeurismo por causa do olhar e

por se referir a algo ausente, a um hiato, a uma lacuna. O gesto puro de Arandir é apropriado pelos outros, pelo público, é conspurcado, como se a peça nos dissesse que a pureza é impossível. O ato, em si, parece ele mesmo não existir, pois ficamos apenas com interpretações do ato —interpretações que, no final, se revelam ser uma *mesma* interpretação, aquela do corpo social, seja através das instituições, seja através dos membros da comunidade.

Mas a escritura rodrigueana parece dilapidar este caráter monolítico que acaba por peculiarizar seus personagens, na exata medida em que não se pode elegeer a verdadeira versão de um episódio que se encontra elidido, não se pode privilegiar uma interpretação sobre uma origem que se nos escape. Nesta acepção, e meio surpreendentemente em se tratando de um autor por tantos considerado reacionário e moralista, Nelson Rodrigues é *moderno*.

Questionando os limites da estrutura social, *O beijo no asfalto* se configura como um texto mais político do que os explicitamente engajados trabalhos de Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri, "revolucionários" ao nível do conteúdo mas tão incongruentes em termos de sua economia interna e autoritários no que tange à problemática do sentido. Os personagens dos textos de Guarnieri e Dias Gomes como que se vergam a um sentido que lhes antecede e ao qual lhes compete obedecer. Ao passo que os personagens da peça de Nelson Rodrigues se vêem face a face com um vazio que, se por um lado faz com que se agarrem ao sentido que é forjado pela ordem, por outro lhes lança na vertigem da interpretação. Talvez, vale repetir, nisto resida o seu perfil trágico. No vazio da modernidade.

VI

Em *O demônio familiar*, de Alencar, o personagem Eduardo assume o papel reservado ao pai, fazendo um discurso que não só encontra eco entre os demais personagens como também consegue reordenar o mundo familiar, que estava desequilibrado no início da peça. O código social como que impõe um rearranjo no universo representado no texto, cujo sentido, basicamente, fica sujeito àquele outro, que lhe pré-existe:

e agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar de nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob a forma de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos! . . . (Alencar 98)

Em *A moratória*, de Jorge Andrade, o discurso de Joaquim já não encontra respaldo nem nos demais membros da família nem na circunstância histórica. Em *O beijo no asfalto*, tematizado um espaço urbano que está sob o impacto das transformações ocasionadas pela modernização do país, a reiterada fala de Aprígio — "eu sou o pai" — já não desperta qualquer ressonância.

O teatro brasileiro dos anos 70/80 parece menos cegado pelo populismo e pelo discurso missionário (o que foi visto como alienação por alguns pode ser focado como um redimensionamento do conceito de política), estando mais atento às vozes das minorias, trazendo para o palco a questão feminina (*Fala baixo, senão eu grito*), a marginalidade (*Navalha na carne*), a aventura da viagem (*Hoje é dia de rock*), a juventude (*Trate-me leão*), inclusive muitas vezes retomando a dimensão mágica e ritualística do fenômeno teatral. A crítica sobre o teatro brasileiro tem sido primordialmente histórica ou, nos últimos anos, tem enfatizado o lado espetáculo do teatro. Ainda não dispomos de análises que tentem interseccionar o texto dramático com o tecido social do qual, no fundo, como qualquer texto, o dramático absorve marcas. A família e o autoritarismo parecem dois pontos de contacto, extremamente interligados.

Assediando os textos a partir desta *maneira de ler* — numa estratégia de leitura que também se quer politizada —, a crítica acaba contribuindo para que abramos os olhos diante dos discursos que apregoam o "escracha!" dos Cunhas ou o "eu sou batata, entende?" dos Amados, camuflados em tantas microfísicas formas de poder.

University of Minnesota

Bibliografia Citada

- Alencar, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, vol.4.
- Andrade, Jorge. *A moratória*. 8 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- Arrabal, José e Lima, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira - teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Assunção, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.
- Campedelli, Samira Youssef. *Literatura comentada — Dias Gomes*. São Paulo: Abril, 1982.
- Campos, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Cândido, Antônio. "Prefácio". Sérgio Miceli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difusora Européia do Livro, 1979. ix-xiii.
- Cameiro, Maria José. "A desagradável família de Néelson Rodrigues". *Uma nova família?* Sérvulo A. Figueira, ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. 69-82.

- Corrêa, Marisa. "Repensando a família patriarcal brasileira". Corrêa et alii, *Colcha de retalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 13-38.
- DaMatta, Roberto. *A casa e a rua*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Gomes, Dias. *O pagador de promessas*. 30 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1987.
- Guarnieri, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- Kehl, Maria Rita. "As novelas, novelinhas e novelões: mil e uma noites para as multidões". Kehl et alii. *Anos 70 - televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. 49-73.
- Leal, Vítor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.
- Leite, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1969.
- Marcos, Plínio. *Navalha na carne*. São Paulo: Senzala, 1968.
- Mostaço, Edelcio. *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983.
- Ortiz, Renato et alii. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- Peixoto, Fernando. *Teatro em movimento (1959-1984)*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- Pereira, Hamilton Vaz. "Trate-me leão". Mimeo.
- Prado, Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática". *A literatura no Brasil*. Afrânio Coutinho, ed. 2 ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971, vol. 6. 7-37.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Reis, Roberto. *A permanência do círculo*. Niterói: EDUFF, 1987.
- _____. *The Pearl Necklace*. Gainesville: University Press of Florida, 1992.
- Rodrigues, Néelson. *O beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: J.Ozon, 1961.
- Rosenfeld, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- Samara, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Süssekind, Flora. *O negro como arlequim*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- _____. "Néelson Rodrigues e o fundo falso". *I Concurso Nacional de Monografias - 1976*. Brasília: SNT, 1977. 5-42.
- Vicente, José. "Hoje é dia de rock". Mimeo.