

ENTRE EROS E TÂNATOS: A ARQUITETURA DE PERSONAGENS COM CAMPO DE AÇÃO COLETIVO NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p82-102>

Carla Cristina Fernandes Souto
Carlos Vinicius Veneziani dos Santos

RESUMO

Partindo das teorias de Pavis (2011) e Prado (1992) a respeito das origens e funções do coro no teatro, Costa (2021) e Greimas (2008) sobre actancialidade, e revendo estudos de Souto (2001 e 2007) sobre Nelson Rodrigues, este artigo tem como desígnio investigar a arquitetura das personagens coletivas (coro) presentes nas peças publicadas pelo dramaturgo entre 1943 e 1962, considerando sua diversidade de formas e promovendo comparações quando ocorre a apresentação ou reintrodução de grupos semelhantes. A proposição consiste em categorizar essas personagens em duas tipologias, ponderando a contribuição de cada agrupamento para a composição do mosaico que dialoga com a obsessão do autor por Eros e Tânatos. A primeira abarca grupos de profissionais, tais como médicos, jornalistas e coveiros. A segunda representa uma espécie de opinião pública julgadora, vinculada aos preconceitos, hipocrisias e ao senso comum da sociedade brasileira.

PALAVRA-CHAVES: teatro; Nelson Rodrigues; coro; personagens coletivas.

O estudo investiga, portanto, a maneira como esses conjuntos contribuem para a construção temática das peças, que gravitam em torno do amor e da morte, incessantemente presentes no universo rodriguiano.

ABSTRACT

Drawing from Pavis' (2011) and Prado's (1992) theories on the origins and functions of the chorus in theater, as well as Costa's (2021) and Greimas' (2008) insights on actantiality, and reviewing Souto's (2001 and 2007) studies on Nelson Rodrigues, this article investigates the architecture of collective characters (chorus) present in the plays published by the playwright between 1943 and 1962, considering their diverse forms and promoting comparisons when similar groups are presented or reintroduced. The postulation consists of categorizing these characters into two typologies, weighing the contribution of each group to the composition of the mosaic that engages with the author's obsession with Eros and Thanatos. The first category encompasses groups of professionals such as doctors, journalists, and gravediggers, while the second one represents a sort of judging public opinion, linked to prejudices, hypocrisies, and the common sense of Brazilian society. The study thus investigates how such ensembles contribute to the thematic construction of the plays, which revolve around love and death, a frequent resource in the Rodriguesian universe.

KEYWORDS: *drama; Nelson Rodrigues; chorus; collective characters.*

Escrita entre 1941 e 1978, a obra dramática de Nelson Rodrigues é composta por dezessete peças cujos conflitos se situam entre Eros e Tãatos. Souto (2007) defende a ideia de que o autor revela em suas crônicas um projeto literário que está ligado à construção de um teatro genuinamente brasileiro, ressignificando o universo do trágico. Assim, observa-se em sua dramaturgia uma forte presença do coro (personagens com campo de ação coletivo). Segundo Pavis, “a tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores” (2011, p. 73), ou ainda, “a forma dramática mais antiga seria a recitação do corista principal interrompida pelo coro” (Idem, p. 73). Com o passar do tempo, o diálogo passa a ser predominante e o coro se torna “uma instância que comenta (advertências, conselhos, súplica)” (Idem, p. 73). Ao longo dos séculos, há um declínio do emprego do coro seguido por diversos retornos com novas configurações. Ampliando ainda mais este conceito, de acordo com Pavis (Idem, p. 74) o coro teria quatro “poderes”: função estética desrealizante, idealização e generalização, expressão de uma comunidade, força de contestação.

Portanto, utilizando tal conceito de coro e levando em conta seus poderes descritos por Pavis, o presente trabalho pretende investigar a arquitetura de personagens com campo de ação coletivo (coro) nas peças publicadas entre 1943 e 1962 em sua diversidade de formas, comparando-as quando apresentam ou retomam grupos semelhantes. A proposta é dividir tais personagens em duas

categorias, de acordo com a participação de cada conjunto na composição do mosaico que dialoga com a sua obsessão pelo amor e pela morte. A primeira categoria é formada por grupos de profissionais, que podem ser médicos, jornalistas, policiais, prostitutas e coveiros, entre outros. A segunda categoria representa uma espécie de opinião pública julgadora, sempre ligada ao senso comum, aos preconceitos e à hipocrisia da sociedade brasileira.

A obra também apresenta retomadas, repetições e retornos, índices que sublinham fortemente determinados aspectos desses coros modernizados que cumprem diferentes papéis em cada peça, ora ligados a Eros, ora mais próximos de Tântatos, e ora fazendo a junção entre ambos. Há ainda uma terceira categoria de coro, formada essencialmente por laços de parentesco, que não será objeto deste estudo, assim como as peças que envolvem somente personagens de campo de ação coletivo formadas apenas por parentes e que foram publicadas dentro do período delimitado.

Em todos esses casos, a estrutura desse “coro modernizado”, de acordo com os parâmetros da semiótica greimasiana, remete à construção, dentro do discurso estético da dramaturgia, de um campo narrativo delimitado que, embora discursivizado em diferentes atores, funciona como uma unidade de ação e/ou manipulação, em virtude da similaridade de seus caracteres figurativos e de seu campo temático no discurso. As personagens coletivas podem ser associadas a actantes, uma vez que estas são percebidas pela semiótica de acordo com sua função para a unidade de sentido do texto, e não por seu revestimento figurativo individualizado. Acompanhando o semioticista Marcos Costa, é possível entender que:

(...) Greimas (...) examina as principais problemáticas que circundam o conceito de *ator*. O lituano esclarece que entre ator e actante não se estabelece uma simples relação de inclusão de uma ocorrência em uma classe. Diferentemente disso, pode acontecer tanto de um ator se manifestar textualmente por meio de diversos actantes, quanto de um único actante sincretizar diversos atores. (COSTA, 2021, p. 95).

Assim, para as personagens coletivas que aparecem nas peças de Nelson Rodrigues examinadas neste artigo, há uma divisão, muitas vezes meramente nominal (mulher 1, mulher 2; ou médico 1, médico 2 etc.), que as individualiza, mas ao mesmo tempo uma série de traços dos discursos dessas personagens (complexos ideológicos sedimentados em vozes sociais do senso comum) e de suas caracterizações socioidentitárias (gênero, profissão, posição social) que as unifica em torno da mesma função semiótica. Podemos, por essa razão, tomá-las como grupos de personagens que possuem uma unidade enquanto coletivo.

Sob esse ponto de vista, as personagens coletivas têm em comum com os coros do teatro antigo o fato de se colocarem principalmente em posição de atuar discursivamente sobre as personagens protagonistas (sujeitos), e não de atuar concretamente sobre o desenvolvimento do programa narrativo de base. Nesse sentido, elas estariam situadas, para os textos analisados, dentro do âmbito da instância actancial do destinador, exercendo ou tentando exercer manipulação sobre os sujeitos protagonistas (destinatários) por meio de avaliação e julgamento. Para o recorte estabelecido, essa manipulação caracteriza essas personagens como antidestinadores, instâncias responsáveis por uma voz de senso comum que limita ou condena a disposição psicológica das personagens principais, atribuindo a elas obstáculos semânticos em relação a seus deveres éticos e sociais: "Destinador é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (...) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo (...)" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 132). Em decorrência da própria natureza da linguagem teatral, as intervenções das personagens coletivas acabam por atingir, também, o público presente ao espetáculo, visto que a encenação pressupõe manipulação emocional da plateia (assumindo a relação enunciador/enunciatário), por vezes previamente posicionada em relação aos valores expostos pelas falas.

A primeira peça que será abordada é *Vestido de noiva*, de 1943. A sua divisão em três planos traz também três grupos de personagens de ação coletiva. O primeiro grupo faz parte do plano da alucinação e é composto pelas personagens: 1ª Mulher, 2ª Mulher e 3ª Mulher. Por serem prostitutas, estariam mais voltadas

para as questões do erótico. Contudo, o assunto inicial que trazem é a morte de Madame Clessi, ligando os dois extremos e trazendo o presságio funesto do destino de Alaíde espelhado em Clessi. O estranhamento gerado por este diálogo lida com a “função estética desrealizante” (PAVIS, 2011, p. 74) e ajuda a construir uma atmosfera de confusão mental povoada de espectros.

1ª MULHER (*misteriosa*) — Madame Clessi?
 ALAÍDE (*numa alegria evidente*) — Oh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.
 2ª MULHER (*voz máscula*) — Uma que morreu?
 ALAÍDE (*espantada, olhando para todas*) — Morreu?
 2ª MULHER (*para as outras*) — Não morreu?
 1ª MULHER (*a que joga "paciência"*) — Morreu. Assassinada.
 3ª MULHER (*com voz lenta e velada*) — Madame Clessi morreu! (brusca e violenta) Agora, saia!
 ALAÍDE (*recuando*) — É mentira. Madame Clessi não morreu. (*olhando para as mulheres*) Que é que estão me olhando? (*noutro tom*) Não adianta, porque eu não acredito!...
 2ª MULHER — Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.
 ALAÍDE — Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.
 1ª MULHER — Estava bonita. Parecia uma noiva.
 ALAÍDE (*excitada*) — Noiva? (*com exaltação*) Noiva — ela? (*tem um riso entrecortado, histérico*) Madame Clessi, noiva! (*o riso, em crescendo, transforma-se em soluço*) Parem com essa música! Que coisa! (RODRIGUES, 1981 V. 1, p. 110-111).

Fazendo uma ligação temática com *Senhora dos afogados*, publicada em 1947, aparece um outro coro feminino, as quatro mulheres do cais “magras e violentamente pintadas” (Idem, p. 279). Elas entoam preces e narram a história da mulher assassinada por Misael na cama que seria da futura esposa. Por serem prostitutas, estariam ligadas a Eros. Porém, assim como em *Vestido de noiva*, falam sobre morte e fazem preces fúnebres. Suas vozes atravessam o palco e trazem um tom lírico ligado ao poder de “idealização e generalização” (PAVIS, 2011, p. 74) do coro. Conforme Prado, além das funções líricas “cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a

incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular” (1992, p. 87).

Desta forma, suas orações pedem piedade para a que morreu, refletindo determinadas concepções religiosas, mas de certa forma também pedem justiça, pois repetem o ritual há dezenove anos desde o dia do assassinato e do casamento de Misael e D. Eduarda.

PRIMEIRA — Mulheres do cais...
 SEGUNDA — Mulheres do cais...
 TERCEIRA — ...te imploramos, Senhor,
 QUARTA — Nós, que cheiramos a maresia,
 PRIMEIRA — Te imploramos
 SEGUNDA — Piedade, para a que morreu,
 TERCEIRA — Piedade, misericórdia,
 QUARTA — Para a que morreu.
 PRIMEIRA — Recebei, Senhor, em vosso céu...
 SEGUNDA — Em vosso céu,
 TERCEIRA — A alma pecadora,
 QUARTA — Fazei secar o sangue derramado,
 PRIMEIRA — Mas recebei a alma,
 TODAS — Tu que és o Grande Pai. (RODRIGUES, 1981 V. 2, p. 280).

Apenas para mencionar a questão das retomadas e repetições na obra rodrigueana, vale assinalar a existência de um outro grupo de prostitutas na peça *Os sete gatinhos*, de 1958, as irmãs Débora, Hilda, Arlete, Aurora e Silene. As quatro primeiras cumprem uma função ligada a Eros. Todas elas se prostituem para que a mais nova, Silene, tenha um casamento tradicional. Suas características são individualizadas, mas há uma ação conjunta que as une.

O segundo coro que aparece em *Vestido de noiva* é formado por repórteres. Neste caso, pode-se até dizer que Pimenta seria o corifeu e que Redator, Carioca-Repórter, Redator d'A Noite e Redator do Diário formariam o coro. Novamente há uma coletivização baseada em uma categoria profissional, o que neste caso acentua o lado de Tântatos. A imprensa é um dos grupos profissionais que têm lugar cativo na dramaturgia de Nelson Rodrigues, quase sempre no papel de abutres que se alimentam da carne putrefata das notícias sensacionalistas.

PIMENTA — É o Diário?
REDATOR — É.
PIMENTA — Aqui é o Pimenta.
CARIOCA-REPÓRTER — É A Noite?
PIMENTA — Um automóvel acaba de pegar uma mulher.
REDATOR D'A NOITE — O que é que há?
PIMENTA — Aqui na Glória, perto do relógio.
CARIOCA-REPÓRTER — Uma senhora foi atropelada.
REDATOR DO DIÁRIO — Na Glória, perto do relógio?
REDATOR D'A NOITE — Onde?
CARIOCA-REPÓRTER — Na Glória.
PIMENTA — A Assistência já levou.
CARIOCA-REPÓRTER — Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.
REDATOR D'A NOITE — Relógio.
PIMENTA — O chofer fugiu.
REDATOR DE DIÁRIO — O.K.
CARIOCA-REPÓRTER — O Chofer meteu o pé.
PIMENTA — Bonita, bem-vestida.
REDATOR D'A NOITE — Morreu?
CARIOCA-REPÓRTER — Ainda não. Mas vai. (RODRIGUES, 1981, p. 111).

Configurando a “expressão de uma comunidade (...) uma massa solidificada por um culto uma crença ou uma ideologia” (PAVIS, 2011, p. 74), o coro dos repórteres se metamorfoseia ao longo da peça em dois outros, todos cumprindo a mesma função vulturina. Ainda no primeiro ato, aparecem os quatro Pequenos Jornaleiros, anunciado morte, tragédia e violência; no terceiro ato, volta Pimenta como 2º Fulano e o repórter Osvaldo como o 1º Fulano e, em seguida, temos Pimenta e Repórter, como que finalizando o anúncio fúnebre da primeira aparição.

PIMENTA (*berrando*) — Morreu a fulana.
REPÓRTER (*berrando e tomando nota*) — Qual?
PIMENTA — A atropelada da Glória.
REPÓRTER — Que mais?
PIMENTA — Chegou aqui em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos; não sofreu nada.
REPÓRTER — Isso é o que você não sabe!
PIMENTA — A irmã chora tanto!
REPÓRTER — Irmã é natural!

PIMENTA — Um chuchu!
REPÓRTER — Quem?
PIMENTA — A irmã. (RODRIGUES, 1981 V. 1, p. 161)

Em *Boca de Ouro*, de 1959, há um outro conjunto de jornalistas formado por Caveirinha, Repórter, Fotógrafo e Locutor. A imprensa é representada na sua forma mais ávida de gerar notícias sensacionalistas, embora ao final ocorra uma espécie de autofagia na entrevista que o Locutor faz com Caveirinha. A narrativa em três versões de D. Guigui e o fato do cadáver de Boca de Ouro aparecer sem a dentadura geram a perda da aura de mito suburbano criado pela imprensa para o bicheiro, numa redenção por meio da morte que jamais ocorre.

Já em *Beijo no asfalto*, de 1960, há personagens que são designadas pelo nome e profissão ou somente pelo nome, mas que agem de forma coletiva, pressionando, interrogando e forjando uma história sensacionalista nos jornais, mesmo que algumas não sejam repórteres, sem se importar em destruir a vida de outras pessoas. O Repórter Amado Ribeiro e o Delegado Cunha formam uma dupla insaciável de torturadores, arrancando de Arandir e depois de Selminha confissões de atos inexistentes, o que não poderiam fazer juntos, já que são profissionais de áreas diferentes.

CUNHA (*com o riso ofegante*) — Rapaz, a polícia não tem pressa.
AMADO — Mas senta. (*Arandir olha em torno, como um bicho apavorado. Senta-se, finalmente.*)
ARANDIR (*sem ter de quê*) — Obrigado.
BARROS (*baixo e reverente, para o delegado*) — Ele é apenas testemunha.
CUNHA — Não te mete. (*Arandir ergue-se, sôfrego.*)
Posso telefonar?
CUNHA — Mais tarde. (*Amado cutuca o fotógrafo.*)
AMADO — Bate agora! (*Flash estoura. Arandir toma um choque.*)
ARANDIR — Retrato?
AMADO — Nervoso, rapaz? (*Arandir senta-se une os joelhos.*)
Absolutamente!
CUNHA — (*lançando pergunta como uma chicotada*) — Você é casado, rapaz?
ARANDIR — Não ouvi.
CUNHA (*num berro*) — Tira a cera dos ouvidos! (RODRIGUES, 1990, p. 101-102).

Os colegas de trabalho de Arandir: Werneck, Pimentel, Sodré e D. Judith, mesmo não sendo jornalistas e nem policiais, também agem de forma conjunta para atormentá-lo, reproduzindo as falsas notícias. Amado e o Investigador Aruba interrogam a Viúva do mesmo modo que havia sido feito com Arandir, chamando-a para “depor” contra Arandir na frente de Selminha. Todas essas confissões arrancadas por meio de tortura e chantagem geram tramas para vender jornais.

No terceiro ato de *Vestido de noiva* há também uma espécie de corifeu solitário que representa a voz da opinião pública e do senso comum e que vai tornar a aparecer em *Álbum de família*, o *Speaker*. Por outro lado, ele faz parte deste mesmo grupo de profissionais da imprensa, pois funciona tanto como uma leitura em voz alta do texto da publicação nos jornais do obituário de Alaíde, quanto do que seria adequado dizer sobre a morta e sua família perfeita no funeral.

SPEAKER — Pedro Moreira, Gastão dos Passos Costa, senhora e filha, Carmen dos Passos, Eduardo Silva e senhora (ausentes), Otávio Guimarães e senhora, agradecem, sensibilizados, a todos que compareceram ao sepultamento de sua inesquecível esposa, filha, irmã, sobrinha e cunhada Alaíde e convidam parentes e amigos para a missa de 7º dia, a realizar-se sábado, 17 do corrente, na Igreja da Candelária, às 11 horas. (RODRIGUES, 1981 V. 1, p. 165).

O último grupo de personagens de campo de ação coletivo que aparece em *Vestido de noiva* é formado por médicos, outro grupo profissional recorrente nas obras do autor. Em geral, são retratados como açougueiros, incompetentes, caducos e até molestadores. No primeiro ato, seu diálogo é assustador, bem como sua frieza, mas ainda é mantido um tom profissional. Sua segunda entrada se dá no segundo ato, no qual há uma piora significativa tanto da saúde da paciente quanto do teor das falas sobre a beleza de seu corpo, o que fere o posicionamento ético necessário naquele ambiente cirúrgico. Por fim, aparecem no último ato para anunciar definitivamente a morte de Alaíde.

MÉDICO — Pulso?
MÉDICO — 160.
1º MÉDICO (*pedindo*) — Pinça.
2º MÉDICO — Bonito corpo.

1º MÉDICO — Cureta.
3º MÉDICO — Casada — olha a aliança.
(*Rumor de ferros cirúrgicos.*)
1º MÉDICO — Aqui é amputação.
3º MÉDICO — Só milagre.
1º MÉDICO — Serrote.
(*Rumor de ferros cirúrgicos.*) (RODRIGUES, 1981, p. 134)
(...)
1º MÉDICO — Pulso?
2º MÉDICO — Incontável... Não reage mais!
1º MÉDICO — Colapso!
3º MÉDICO — Pronto! (Idem, p. 160)

Há também vários médicos, desta vez com nomes próprios e especialidades médicas, em *Viúva, porém honesta*, de 1957: Dr. Lambreta (clínico gagá), Dr. Lupicínio (psicanalista) e Dr. Sanatório (otorrino), além do próprio Dr. J. B. que não é médico, é dono de jornal. São personagens individualizadas que não agem no mesmo campo nas mesmas cenas. Seus diagnósticos também não se assemelham, mas todos possuem uma característica em comum, a incompetência para resolver o problema da filha viúva de Dr. J. B., que não quer mais se sentar:

A segunda peça que traz personagens com campo de atuação coletivo é a terceira do autor, *Álbum de família*, de 1946. Aqui, a cerimônia de casamento cuja metonímia é o vestido da peça anterior parece ter sua continuação assegurada com o nascimento dos filhos e a construção da família “perfeita”. Todas as etapas do processo, desde o casamento, são mostradas do ponto de vista hipócrita da sociedade. Isto se dá por meio das ações da personagem Fotógrafo e da locução da personagem *Speaker*, que giram em torno da família de Jonas e Senhorinha para montar e narrar as imagens de um álbum que é desconstruído, no entanto, pelos acontecimentos da trama. De acordo com Souto:

Para montar as páginas que compõem o Álbum de família temos o fotógrafo, personagem que tenta reproduzir com seu trabalho aquilo que a sociedade espera de um grupo familiar tradicional e estruturado. Ele chega a assumir as poses e olhares que deseja retratar em cada parente. Como complemento há também o *Speaker*, figura que não aparece em cena. Somente se ouve a sua voz descrevendo as fotografias. Ele está sempre enganado quanto aos sentimentos que elas sugerem. Só enxerga os fatos de acordo

com as conveniências, fazendo comentários que são totalmente opostos ao que acontece na realidade. (SOUTO, 2007, p. 118).

Portanto, essa dupla de personagens complementares acompanha todas as etapas da vida da família e gera na cena a “força de contestação” (PAVIS, 2011, p. 74), pois ao tentar emular na família os comportamentos sociais esperados e valorizados diz exatamente o contrário do que a ação desenvolvida em cena mostra. Além disso, este grupo, por mais que tenha ligação com as categorias funcionais descritas anteriormente, já entra no recorte que trata da opinião pública e do senso comum.

A primeira página do álbum tem Jonas e D. Senhorinha no dia seguinte ao casamento. A segunda foto é tirada depois de 13 anos, com a família completa: três filhos e uma filha, o mais velho em uniforme de colégio, os dois do meio com roupinha de marinheiro e a menina bem pequena, no joelho da mãe. A terceira folha mostra a filha Glória no dia de sua primeira comunhão. A página seguinte traz as irmãs D. Senhorinha e Tia Rute. As didascálias não deixam dúvidas a respeito do contraste da realidade com a “pose falsa como as anteriores” (RODRIGUES, 1981 V.2, p. 86) e com os “comentários sempre idiotas do *Speaker*” (Idem, p. 86). A quinta página mostra Nonô e D. Senhorinha. Ele é um menino desenvolvido e taciturno; ela é “formosa e decorativa” (Idem, p. 95). É a única pose verdadeira, já que o fotógrafo não consegue controlar a hostilidade de Nonô. A fotografia foi tirada no mesmo dia em que o rapaz enlouqueceu, representando, de certa forma, os sobreviventes da família. A sexta página é a última foto do patriarca “como se estivesse morto por dentro” (Idem, p. 108) e deixa o fotógrafo “indignado na sua consciência artístico-profissional” (Idem, p. 108). A sétima e última pose do álbum é da lua de mel de Edmundo e Heloísa, em que se pode aproximar a função dessa personagem dupla de Eros, embora a realidade aponte para Tântatos.

(Última página do álbum de família: o velho estúdio do conceituado fotógrafo; pose de Edmundo e Heloísa. É evidente que ambos não conseguem simular um bem-estar normal. Heloísa, fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos. Ele, fechado também, incapaz de um sorriso. Nesse ambiente conjugal é

que o erradíssimo fotógrafo tem que trabalhar. O Speaker vai ignorar, de maneira absoluta, o estado psicológico dos jovens esposos. Para ele, Edmundo e Heloísa vivem na mais obscura felicidade matrimonial.)

SPEAKER — Sétima página do álbum. Lua-de-mel de Heloísa e Edmundo. Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia edificante felicidade. Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase enlouqueceu de dor. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições. (Idem, p. 114).

Como pode ser observado, há uma oposição clara entre a rubrica e as declarações do *Speaker*, que permanece equivocado até o final, defendendo o patriarcado, a moral e os bons costumes em contraste com os fatos. Quanto ao fotógrafo, a partir da quinta e da sexta páginas, fica evidente que suas tentativas de expressar artisticamente a perfeição do casamento exigida pela sociedade vão fracassando. A última cena de “Álbum de família” tem de fato um coro assim denominado, que recita uma oração fúnebre em latim, embora a deixe inacabada, situando-se no território de Tântatos. A rubrica, por outro lado, indica que uma vida nova regida por Eros começa para D. Senhorinha e Nonô, ao passo que Jonas morre.

Anjo negro, de 1947, é a quarta peça de Nelson Rodrigues; lê-lo imediatamente após *Álbum de família* gera a percepção de um funeral se emenda no outro, pois sua primeira cena é a de um velório. Na recepção fúnebre surge também o primeiro coro, com “dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios” (Idem, p. 125). O coro das senhoras pretas aparece em momentos decisivos do enredo, anunciando nascimento ou morte. Suas preces e profecias giram ao redor de Eros e Tântatos e constroem a circularidade da trama, pois estão presentes no início e no final da peça, acompanhando as mortes e enterros dos filhos negros do casal que são oferecidos em sacrifício para que a sua paixão se perpetue.

SENHORA (*doce*) — Um menino tão forte e tão lindo!

SENHORA (*patética*) — De repente morreu!

SENHORA (*doce*) — Moreninho, moreninho!

SENHORA — Moreno, não. Não era moreno!
SENHORA — Mulatinho disfarçado!
SENHORA (*polêmica*) — Preto!
SENHORA (*polêmica*) — Moreno!
SENHORA (*polêmica*) — Mulato!
SENHORA (*em pânico*) — Meu Deus do Céu, tenho medo de preto!
Tenho medo, tenho medo!
SENHORA (*enamorada*) — Menino tão meigo, educado, triste!
SENHORA (*encantada*) — Sabia que ia morrer, chamou a morte!
SENHORA (*na sua dor*) — É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!
SENHORA (*num lamento*) — Nenhum menino se cria!
SENHORA — Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
SENHORA — Dos anjos, má vontade dos anjos!
SENHORA — Ou é o ventre da mãe que não presta!
SENHORA (*acusadora*) — Mulher branca, de útero negro!
SENHORA (*num lamento*) — Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tanto meninos! (Idem, p. 126)

SENHORA — Ó branca Virgínia!
SENHORA (*rápido*) — Mãe de pouco amor!
SENHORA — Vamos, quadris já descansam!
SENHORA — Em vosso ventre existe um novo filho!
SENHORA — Ainda não é carne, ainda não tem cor!
SENHORA — Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
SENHORA — Que matareis com vossas mãos!
SENHORA — Ó Virgínia, Ismael!
SENHORA (*com voz de contralto*) — Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!
TODAS (*grave e lento*) — Branca Virgínia... Negro Ismael... (Idem, p. 191-192).

Paralelamente, há um grupo de quatro carregadores pretos que trabalham no cemitério, estando ligados inevitavelmente a Tântatos. Eles trazem, assim como o *Speaker* da peça anterior, o senso comum e a opinião pública, além de exporem o racismo da sociedade brasileira, que está presente também nas falas contraditórias do coro das senhoras.

PRETO — O doutor? Sim. E que médico!
CEGO — Preto, não é preto?

PRETO — Mas de muita competência! (*para os outros*) Minto? Não tem como ele! Viu? Doutor de mão cheia! Mas tome um conselho; não fale em preto, que ele se dana! (Idem, p. 127).

Esses carregadores também fazem alusão a um estupro que aconteceu com uma das primas de Virgínia, facilitado pela própria mãe. Pode-se traçar um paralelo com a cena mais desenvolvida do estupro de Maria Cecília por cinco homens negros contratados a mando da moça por Peixoto, o Cadelão, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, de 1962. Na cena, eles falam e agem em conjunto, com falas que expõem mais uma vez o racismo. “NEGRO (*possesso*) — Me xinga! Me xinga! MARIA CECÍLIA (*como louca*) — Negro! Negro! Negro! Negro!” (RODRIGUES, 1990, p. 299-300).

Existem também os trabalhadores da funerária na peça *A falecida*, de 1953: o 1º Funcionário, o 2º Funcionário e Timbira, que vivem precisamente da morte e agem como aves de rapina em torno dos entes queridos tomados pelo sofrimento da perda de um parente.

1º FUNCIONÁRIO — Disseste o preço?

TIMBIRA — Disse. Mas dei um fora horroroso!

2º FUNCIONÁRIO — Por quê? Hem?

TIMBIRA — Pedi vinte mil cruzeiros e ele topou, imediatamente. Se eu pedisse trinta, também dava, aposto! Descobri que bicheiro é um grande sujeito!

2º FUNCIONÁRIO — Vai ter cortinas?

TIMBIRA — Cortina pra cinco portas, crucifixo de cristal, o diabo a quatro! Tudo 35 mil cruzeiros. E na saída, o Anacleto, que agora é meu do peito, me enfiou isso aqui no bolso, espia! (RODRIGUES, 1985, p. 76).

A quinta peça do autor é *Senhora dos afogados*, de 1947. Ela já traz o primeiro grupo de personagens coletivas no início da trama dialogando com as mulheres da família Drummond, o coro dos vizinhos. Os vizinhos estão o tempo todo no palco. Podem interferir na ação ou permanecer virados de costas, como se de nada participassem. Eles testemunham tudo e conhecem os segredos dos Drummond. Nas cenas que abrem os quadros em que se divide a peça, enquanto os

membros da família se comportam como meros retratos, os vizinhos os tratam com desdém, dizendo ofensas em seus rostos sem causar nenhuma reação aos membros do clã.

Ao interagir com a família, agem com falsa cortesia e ao mesmo tempo cochicham e fazem comentários maldosos.

VIZINHO (*logo que Misael aparece à porta*) — Olha o grande pai!

VIZINHO — O grande bêbedo!

VIZINHO — Não bebe! O doutor não bebe!

VIZINHO — Bebe, sim!

VIZINHO — Não!

VIZINHO — Tem úlcera no duodeno!

VIZINHO — Mas foi ele, não foi ele?

VIZINHO — Quem?

VIZINHO — Foi ele!

VIZINHO — Quem matou aquela mulher?

(*Vizinhos cochichando entre si.*)

VIZINHO — Dizem que foi ele!

VIZINHO — Mentira!

(*Os vizinhos aproximam-se, agora, da família, em diferentes atitudes, uns agachados, outros rindo, outros gritando. A família nada percebe, nada vê.*)

VIZINHO (*numa ofensa coletiva*) — Família que não chora os seus defuntos!

VIZINHA (*patética*) — Não chora seus afogados!

VIZINHO (*patético*) — Nem seus doidos! (RODRIGUES, 1981 V. 2, p. 274)

Eles estão ligados a todos os acontecimentos da casa, assim como as senhoras de *Anjo negro*. Aparecem nos casamentos e funerais, unindo Eros e Tânatos. É importante notar que nesta peça também há, por parte deste grupo, o uso de máscaras, dando concretude a um elemento metafórico e escancarando a função de portadores da opinião pública, quase sempre equivocada e hipócrita.

(*Só estão em cena os espectrais vizinhos. Cochicham entre si. É ainda a casa dos Drummond, sempre a casa dos Drummond. Presente a luz do farol, iluminando e escurecendo a cena. Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara.*)

VIZINHO — Vamos tirar o rosto!

VIZINHO — E colocar a máscara!

VIZINHO — Ótimo!

VIZINHO — Agora?

VIZINHO — Já.

(*Simultaneamente, arrancam a máscara. Estão com o rosto.*)

(RODRIGUES, 1981 V. 2, p. 297)

Souto indica que “a máscara representa a verdadeira face das pessoas, enquanto o rosto é apenas uma máscara” (2001, p. 126). Para levar a termo a ação da peça:

Faz-se necessário que eles se dispam das roupagens sociais e se mostrem como realmente são: pessoas ávidas por escândalos, por histórias indecentes, pelo que há de mais podre na vida alheia, fofoqueiros que sentem prazer em descrever os erros e pecados de outras pessoas como se assim sentissem também o prazer proibido de cometê-los. (Idem, p. 126).

Constituindo ainda uma ligação temática com os coros que apresentam a voz do senso comum e da hipocrisia social, *A falecida* volta a apresentar personagens coletivas que se transformam. Primeiro, os parceiros de sinuca de Tuninho: Parceiro Nº 1, Parceiro Nº 2 e Oromar estão ligados aos esportes e à vida. Após a morte de Zulmira, eles se tornam Oromar, Fulano e Outro Fulano, anunciando o seu falecimento. Depois da cerimônia fúnebre, eles se transformam ainda mais uma vez. Agora são chamados de Um, Dois, Três e Quatro e carregam o caixão da morta.

Por fim, o último grupo que apresenta essa configuração mais ligada à hipocrisia social da opinião pública é o dos grã-finos e grã-finas, que representam as elites do país e que acreditam que podem agir fora dos contratos sociais e das leis por terem dinheiro e poder. Em *Boca de Ouro*, há um conjunto formado por 1ª Grã-fina, 2ª Grã-fina, 3ª Grã-fina e Maria Luísa, que depois se destaca do grupo. As grã-finas entram em cena para fazer uma visita ao criminoso Boca de Ouro, curiosas pelo pitoresco da situação, fascinadas pela riqueza. Comportam-se como se estivessem num circo e fazem comentários que deboçam do anfitrião. Acabam sendo ridicularizadas, participando por vontade própria de um concurso de seios em que saem derrotadas e humilhadas por Celeste.

Já em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, há um grande conjunto formado por grã-finhas e grã-finos e comandados por Dr. Werneck numa espécie de sessão de “psicanálise de galinheiro” (RODRIGUES, 1990, P. 312), em que as esposas vão revelando seus casos e michês enquanto o 3º Grã-Fino repete, entre outros dizeres, a mesma fala: “Eu quero tirar as minhas calças!” (Idem, p. 311-313).

Werneck oferece ainda a seus convivas um *show*, um crime sexual que seria cometido ao vivo, como espetáculo, corroborando a frase atribuída ao escritor Otto Lara Resende que ecoa como um refrão ao longo de toda a peça: “O mineiro só é solidário no câncer” (Idem, p. 250-317).

Retomando a proposição inicial deste estudo, as personagens que formam o que se pode chamar de coros modernizados são encontradas na grande maioria das peças escritas pelo dramaturgo, sem mencionar o fato de que há todo um grupo de ação coletiva que não entrou no escopo do artigo por ser formado exclusivamente por laços familiares. Assim, reiterando a ideia apresentada, ocorrem duas vertentes principais de atuação. Uma é formada por seres que agem no mesmo campo profissional. De um lado, com poderes sociais para destruir reputações, o grupo de profissionais da imprensa, junto com os agentes de segurança pública. Do outro lado, no limiar entre vida e morte, médicos, agentes funerários, coveiros e carpideiras. E em quase todas as peças, as prostitutas, legítimas representantes de Eros que na maioria das vezes anunciam Tântatos.

A outra vertente reúne as personagens por sua agência e classe social, tendo alguns pontos de contato com a primeira. Nela, a “força de contestação” (PAVIS, 2011, p. 74) aparece pelo seu inverso e pelo contraste. Ou seja, a exposição crua e repugnante dos preconceitos e das hipocrisias sociais feita em voz alta por tais coros ou duplas desperta revolta, denunciando o que teoricamente deveria representar. A voz do senso comum e da opinião pública não deve ser dita em voz alta, com orgulho, como fazem os coros do teatro rodriguiano. As entranhas assim expostas causam repulsa e incômodo, principalmente no reconhecer-se parte desse grande coro nacional.

Referências bibliográficas

COSTA, Marcos Rogério Martins. A noção de ator na semiótica francesa: da personagem ao ator coletivo. *Acta semiotica et lingvistica*, João Pessoa (PB), v. 26, n. 3, ano 45, p. 92-108, 2021.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3ª ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsbourg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RODRIGUES, Nelson. “A falecida. (Tragédia carioca em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 51—119.

_____. “Álbum de Família. (Tragédia em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 49—120.

_____. “Anjo Negro. (Tragédia em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121—192.

_____. “Beijo no asfalto. (Tragédia carioca em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 87-153.

_____. “Boca de Ouro. (Tragédia carioca em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 255—339.

_____. “Bonitinha, mas ordinária. (Peça em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243—326.

_____. “Os sete gatinhos. (Divina comédia em três atos e quatro quadros)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.181—253.

_____. “Senhora dos Afogados. (Tragédia em 3 atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 255—332.

_____. “Vestido de noiva. (Tragédia em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105—167.

_____. “Viúva, porém honesta. (Farsa irresponsável em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 215—269.

SOUTO, Carla Cristina Fernandes. *Nelson trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

SOUTO, Carla Cristina Fernandes. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara, SP: Junqueira & Marin, 2007.

Carla Cristina Fernandes Souto é professora e pesquisadora na área de Letras, com ênfase na área de dramaturgia. É líder do GPLEC (Grupo de Pesquisa em Literatura e Estudos Culturais). Possui Graduação e Licenciatura em Letras-Português, Mestrado em Literatura Comparada e Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É docente em Regime de Dedicção Exclusiva no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), trabalhando com Teoria Literária e Literatura Ocidental na Licenciatura em Letras. Publicou dois livros: *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós* (Crítica Literária, Junqueira&Marin, 2007) e *Nelson Trágico Rodrigues* (Crítica Literária, Ágora da Ilha, 2001). Orcid: 0000-0003-4203-0331. E-mail: carla.souto@ifsp.edu.br

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos é professor e pesquisador da área de Letras, com ênfase em semiótica greimasiana e membro do GPLEC. Possui Graduação em Letras (Latim-Português), Filosofia e Pedagogia. Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Semiótica e Linguística Aplicada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, atua como

professor efetivo de Português pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Publicou *Estudo Semiótico de Canções de Adoniran Barbosa* (Semiótica Aplicada, Novas Edições Acadêmicas, 2017) e três livros de poesia, *A minha própria lei* (Poesia, Scortecci, 2012), *Parâmetro* (Poesia, Scortecci, 2014) e *Todo dia oásis* (Poesia, Desconcertos, 2020). Orcid: 0000-0002-1994-8905. E-mail: vinivs@ifsp.edu.br