

Os bastidores e a cena da cidade do Rio de Janeiro em *Viúva, Porém Honesta* de Nelson Rodrigues

The Behind-the-scenes and the scenic view of Rio de Janeiro city in *Widow, But Honest* by Nelson Rodrigues

Vanessa Leal Nunes Vieira¹⁹

Resumo: A “farsa irresponsável” *Viúva, Porém Honesta* de Nelson Rodrigues foi apresentada pela primeira vez em 1957 trazendo elementos satíricos e do gênero teatral da mágica. Como em outras peças do autor, Rodrigues lança mão de sua experiência no jornal e faz questão de colocar em cena elementos que a classe burguesa carioca insiste em deixar nos bastidores da cidade.

Palavras-chave: Teatro; Nelson Rodrigues; Rio de Janeiro.

Abstract: Nelson Rodrigues’s “irresponsible farce” *Widow, But Honest* premiered in 1957, incorporating satirical elements and features of the magic as theater genre. As in other plays by the author, Rodrigues draws upon his journalistic experience and makes a point of staging elements that Rio de Janeiro’s bourgeoisie insists on keeping behind the scenes of the city life.

Keywords: Theatre; Nelson Rodrigues; Rio de Janeiro.

¹⁹ Vanessa Leal Nunes Vieira é aluna do doutorado da Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa pela CAPES; mestre em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura também pela UFF e pós-graduada pela Universidade Estácio de Sá em Leitura e Produção Textual.

Eis o mistério do teatro: A peça para rir, e com esta destinação específica, é tão obscena como o seria uma missa cômica. (Nelson Rodrigues, 1958.)

Apresentada pela primeira vez em setembro de 1957 sob a direção de Willy Keller, a peça *Viúva, Porém Honesta* de Nelson Rodrigues faz parte das chamadas Peças Psicológicas, segundo as divisões de Sábato Magaldi. Estas podem ser lidas como um estudo sobre a fluidez da natureza humana, possuem elementos das Peças Míticas e também das Tragédias Cariocas, com a cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950 como pano de fundo.

Viúva, Porém Honesta recebe a definição rodriguiana de “Farsa Irresponsável”, trazendo aspectos satíricos, cômicos e absurdos. A peça foi apresentada apenas três meses depois de *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), como uma resposta às vaias da plateia e aos comentários da crítica feitos acerca desta última. Como coloca Sábato Magaldi, “Nada melhor do que o palco para desmoralizar os críticos especializados que não o poupavam.” (2004, p.33). Além de elementos que retomam o texto de *Perdoa-me [...]* efetivamente, a peça exhibe outras características que oferecem um retrato de parte da sociedade carioca da época de forma satirizada.

No texto publicado no programa de estreia da peça, em 1957, Rodrigues expõe que a “mensagem da peça” seria “demoníaca”. Além de realmente trazer o personagem do Diabo para a cena, esta caracterização significaria para ele

esse impulso que vem de dentro, das profundezas, esse grito irredutível contra tudo e contra todos que falsificam os valores da vida. É essa negação da ordem social, política, familiar ou religiosa que já apodreceu ou que representa verdades esgotadas. (Rodrigues, 2017, p.662)

Esse impulso “demoníaco” do autor, que se volta violentamente contra instituições que são pilares sociais, expondo seus bastidores, consolida cada vez mais sua fama de tarado e pornográfico (Castro, 2020, p.8). É até mesmo possível enxergar o próprio Nelson Rodrigues como o personagem Diabo da Fonseca, principalmente quando o psicanalista Dr. Lupicínio ecoa as falas sociais acusatórias contra Rodrigues ao dizer para o Diabo: “Você, seu Belzebu, nem devia en-

trar em casa de família!” (Rodrigues, 2017, p.260). Depois disso, segue uma brilhante fala do Diabo, justo o “pai da mentira”, expondo a falsidade de nossas famosas instituições: família, jornalismo, pudores, patriotismo... Similar à frase do psicanalista, por exemplo, é a acusação de Carlos Lacerda, feita sobre Nelson na rádio Globo em 1953: “O tarado Nelson Rodrigues! Um dos instrumentos do plano comunista da ‘Última Hora’ para destruir a família brasileira!” (Castro, 2020, p.243). Ambos os casos provocam o riso, se pensarmos que Rodrigues é visto muitas vezes como um reacionário e mesmo assim desenvolveu uma visão cirúrgica da sociedade que nos cerca.

Jornalismo, teatro e cidade

No texto de *Viúva, Porém Honesta*, pode-se notar como Nelson Rodrigues transforma em elementos alegóricos de sua obra suas idas à Zona de prostituição do Mangue, ou à rua Benedito Hipólito, e a experiência jornalística familiar. O Dr. J.B, por exemplo, traz as iniciais de um dos jornais mais famosos do país: o Jornal do Brasil, fundado em 1891 na cidade do Rio de Janeiro. Seu poder de colocar o Brasil “à beira do abismo” nos remete às tantas vezes que Mário Rodrigues, pai de Nelson Rodrigues, se envolveu com política quase chegando mesmo a “nomear ministros pelo telefone” (Rodrigues, 2017, p.214). No Rio de Janeiro, primeiro foi dono de “A Manhã”, matutino no qual Mário “despejava fogo sobre políticos menores”, enfrentava a censura e expunha tentativas de suborno vindas de políticos (Castro, 2020, p.52-53). Depois veio “Crítica”, jornal em que apoiou ferozmente Washington Luís e Júlio Prestes - atacando Antônio Carlos, Getúlio Vargas e João Pessoa - por receber uma “farta verba do governo” para isso (Castro, 2020, p.81). A relação entre política, poder e jornalismo atravessa a vida de Nelson Rodrigues desde a infância, ao vir para o Rio de Janeiro quando este era o centro da vida política e capital do país.

A tendência cosmopolita da cidade no início do século XX fez com que muitos jornais a escolhessem como sede e ainda “será sempre responsável [...] também por uma dimensão política que a torna crítica do poder, sintonizada com os aspectos mais progressistas da política, opondo-se a atitudes e comportamentos reacionários” (Resen-

de, 1995, p.46). A imagem dialética da cidade do Rio de Janeiro faz-se notável na obra de Rodrigues nos costumes e tradições enraizadas, na relação íntima entre jornalismo e política e na cordialidade de fachada dos seus habitantes (Holanda, 2020), que se misturam às ruas, avenidas e aos grandes prédios do centro, do subúrbio e da Zona Sul. Nelson Rodrigues consegue apreender toda a teatralidade que existe nesse jogo social com maestria.

Como o processo literário faz-se também parte inalienável do processo cultural e da experiência nas cidades (Bakhtin, 2020. p. 376) para além do jornalismo, é importante entender que até chegarmos no teatro de Nelson Rodrigues houve um longo processo literário no Rio de Janeiro. Familiar à cidade carioca é, por exemplo, o gênero teatral da Mágica sob o qual Walter Lima Torres (2000) consegue classificar *Viúva, Porém Honesta*. Torres conta que o teatro musical brasileiro tem gêneros e subgêneros como *vaudeville*, ópera bufa, revista, mágica e burleta (entre outros). A razão pela qual estes gêneros são ainda pouco conhecidos pode ter sua origem “na pobreza de seus textos e seu estilo duvidoso” ou por serem gêneros populares. No caso da Mágica, esta era apresentada “no perímetro da praça Tiradentes”, no centro do Rio e apreciada “por uma platéia constituída em grande parte por cidadãos iletrados, devido à excelente capacidade de alumbramento promovida pelo impacto visual e pela presença de temas musicais familiares” (Torres, 2000, p.44).

A Mágica conta com uma estética que mescla o sobrenatural e o maravilhoso com o cômico popular e a música erudita, tendo como raízes a comédia de magia espanhola e a *féerie* francesa. Assim como o Rio foi recebendo seus imigrantes europeus mais pobres que se instalavam no centro da cidade, a mágica também se instala no centro e se dá a conhecer pelas classes populares. Seus personagens ideais são alegorias conectadas à natureza fantástica - como podemos experimentar com a personagem Diabo da Fonseca - e as situações estão fora da realidade, são leves e inverossímeis e por isso *Viúva, Porém Honesta* nos permite encontrar um eco desse gênero popular nascido no centro da cidade, mesmo que Rodrigues não tenha visto uma Mágica (Torres, 2000, p.49). Afinal, o autor não poderia estar desconexo do diálogo com a história da arte, há uma filiação do teatro brasileiro que se desenvolve com base em uma tradição. O artista

capta o espírito de seu tempo e reinterpreta os signos de renovação dos padrões sociais.

Jane Santucci (2005) narra uma parte da história do teatro no Brasil com base nos pavilhões do Theatro Casino do Passeio Público, inaugurados em 1926. Segundo ela, entre os anos 1926 e 1935, o país passou pelas turbulências políticas e econômicas de um período entre-guerras. A produção teatral se consagrava através do “teatro de revista”, gênero de variedades, com música e sátiras políticas: “O teatro de revista passou a apresentar, com sátira, uma temática política mais crítica até a chegada do Estado Novo em 1937, quando a censura passou a agir declaradamente, e a produção se voltou para anedotas erotizadas. (Santucci, 2005, p.56). Assim como na mágica, Santucci também conta, através das pesquisas de Gustavo Dória, que os espectadores que buscavam essas comédias ligeiras - como vaudevilles - faziam parte da classe trabalhadora carioca “constituída de vendedores, funcionários, caixeiros e outras profissões que caracterizavam uma baixa classe média” (Santucci, 2005, p.56). Durante essa época, a autora conta que as elites raramente iam ao teatro, frequentando apenas as temporadas de teatro francês, português ou italiano. De acordo com o depoimento de Eugênia Moreyra:

Temos três tipos de público: o que só frequenta temporadas francesas [...], o público médio dos teatros da Cinelândia e o grosso público. O último é mais interessante, sincero e espontâneo. Chora e ri, aplaude e vai sem constrangimento. Merecia que lhe dessem bons espetáculos. (Moreyra, 1942 *apud* Santucci, 2005, p.164)

Ironicamente, a empreitada do *Teatro de Brinquedo*, criado por ela e seu marido Álvaro Moreyra em 1927 no pavilhão Casino Beira-Mar apesar de contribuir imensamente para ao desenvolvimento do teatro brasileiro, se afastou um pouco deste “grosso público” ao querer montar uma trupe apenas com intelectuais, autores e pessoas da alta sociedade, criando um “teatro da elite para a elite” (Santucci, 2005, p.76).

Parece que Nelson Rodrigues faz as sementes plantadas, nas tentativas de modernização do teatro entre 1920 e 1930, germinarem em suas peças que já incluíam certa variedade nos gêneros das peças, nos tipos de espectadores e na recepção das obras.

TEATRO MODERNO, TABUS ARCAICOS

Além do jornalismo e da conexão com o próprio teatro e seus gêneros populares, podemos encontrar em *Viúva, Porém Honesta* outros traços que inscrevem a cidade do Rio de Janeiro na peça. A obra de Nelson Rodrigues traz na linguagem literária que experimentava através das crônicas citadinas de *A Vida Como Ela É* desde 1950, as contradições sociais expressas no imaginário urbano. Renato Cordeiro Gomes (2019) coloca com precisão o que significaria para o público a expressão da cidade carioca na peça de Rodrigues: A cidade e suas questões determinam nosso cotidiano e dão forma aos nossos quadros de vida. Ela é nosso presente turbulento e nossos velhos medos.” (Gomes, 2019, p.138).

Ele não coloca em cena uma assembleia de especialistas para fazer a filha de Dr. J.B. sentar-se, à toa. Ao trazer para o mesmo nível a excocote e cafetina Madame Cri-Cri, o psicanalista Dr. Lupicínio, o otorrino Dr. Sanatório e o Diabo [da Fonseca, para ficar bem carioca], Rodrigues questiona os discursos normatizadores e desqualifica uma certa noção de progresso, ancorada no pensamento racional e científico que nega as tradições. Um Rio fragmentado e eufórico, que ao mesmo tempo se escandaliza com qualquer menção ao sexo. Quando Madame Cri-Cri chama a atenção de Dr. Lupicínio para o fato de que os dois trabalham com sexo, por exemplo, ele se escandaliza:

Madame Cri-Cri [para o psicanalista] - Doutor, nós somos colegas, doutor!

Dr. Lupicínio - Como assim, Madame?

Madame Cri-Cri - Oh, sim! Nós tratamos do sexo, eu, no meu casa, o doutor no seu consultório.

Dr. Lupicínio - Absolutamente!

Madame Cri-Cri - O sexo, nosso ganha-pão, o nosso mina!

Dr. Lupicínio [invocando o testemunho alheio] - Vejam! O que é que tem o sexo com as calças! [...] Eis minha contribuição: o divã.

Madame Cri-Cri - Você usa o divã, eu uso o cama. (Rodrigues, 2017, p.217-219)

Talvez parte de seu escândalo tenha a ver com o fato de o psicana-

lista se achar muito evoluído, “analisado”, sem nenhuma tara (Rodrigues, 2017, p.222), enquanto Madame Cri-Cri é uma polaca, cafetina, “traficante de brancas” (Rodrigues, 2017, p.219) que oferece “viúvas fresquinhas” ao Diabo da Fonseca e diz ao psicanalista que cobraria “um preço de Avenida Passos” (Rodrigues, 2017, p.222) em referência à prostituição na região central da cidade. Ironicamente, a Avenida Passos, leva o nome de um dos maiores higienistas que já trabalharam pelo Rio de Janeiro e ainda, Rodrigues faz o oposto de Pereira Passos: deixa o “feio” das classes dominantes e os rejeitados da sociedade carioca, à vista. Mostra o que existe à nossa volta, na cena teatral: As prostitutas e cafetinas, como Madame Cri-Cri; os homossexuais e contraventores, como Dorothy Dalton ou as adúlteras, como Ivonete. Como analista do tecido social, Nelson Rodrigues fala e mostra justamente o que a classe dominante gostaria de esconder, mas não o faz para qualificar o comportamento desviante, sim por certo motivo moralista: “Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos para depois recriá-los.” (Rodrigues, 2017, p.606)

Esse pensamento cresce em Rodrigues desde seus quinze anos e meio, quando consegue um espaço para escrever crônicas no jornal de seu pai. Em uma delas, intitulada *Zola* fundamentava-se exatamente na mesma afirmação, a de que “a sociedade melhora quando você lhe expõe os podres”. (Castro, 2020, p.67)

Renato Gomes, escrevendo sobre o Rio da *Belle Époque*, aborda a remodelação urbanística de caráter higienista da cidade (Gomes, 2008, p. 115) que acredita que esconder os podres seria, na verdade, a solução para tudo. Existia a utopia de uma cidade civilizada, racional e controlável, que se intensifica no governo do Estado Novo (1937-1946) de Getúlio Vargas. Durante este período, o governo se empenhou em *limpar* a cidade de forma que qualquer inversão da ordem moral fosse vista como “obscena”, deveria estar fora do *cenário civilizado* do Rio de Janeiro. O meretrício, das “pensões” e cabarés da Lapa, teria sido o alvo mais enfatizado pela polícia, principalmente a partir de 1942²⁰.

²⁰ Portarias do Chefe de Polícia (janeiro de 1937 a maio de 1949). Rio de

Outro ponto interessante na interação entre Madame Cri-Cri e o psicanalista é o fato de que na teoria freudiana, a mais popular na época da peça, as pulsões femininas se resolveriam apenas com um único destino: fazer a mulher ser mãe e esposa (Kehl, 2016, p.170). E Madame Cri-Cri é justamente a negação desse ideal burguês que o Dr. J.B, projeta sobre sua filha Ivonete ao obrigá-la a casar às pressas com Dorothy Dalton, sob suspeita de uma gravidez acusada pelo médico louco da família, Dr. Lambreta (Rodrigues, 2017, p.236), ou sob suspeita de ser lésbica: “Eu só brinco com Luci” e ainda “Só quem me beijou foi Luci!”. (Rodrigues, 2017, p.237-238). O apelido “Madame” inverte o significado do termo na ideologia burguesa e indica uma posição feminina de poder social e sexual, numa sociedade em que era preferível para a mulher ser uma *madame casada*, boa mãe e dona de casa. De Madame Satã a Madame Devaux, o termo passou a ser popularmente conectado à prática da cafetinagem e do meretrício.

Quando Madame Cri-Cri revela ser polaca entendemos sua linguagem teatral que confunde as desinências verbais e nominais características da língua portuguesa, dando ênfase ao fato de que ela não nascera no país de forma cômica. Estas mulheres europeias, muitas do leste europeu, chamadas de “polacas”, eram encaminhadas por cafetões aos diversos bordéis das cidades onde desembarcavam e algumas chegavam a virar, elas mesmas, cafetinas de luxo - após passar um tempo na Zona do Mangue, lugar que Nelson Rodrigues chegou a frequentar. Conta Ruy Castro que Nelson tinha catorze anos quando conheceu as mulheres da Rua Benedito Hipólito, na principal rua do Mangue, que “custavam cinco mil réis. Algumas eram francesas de verdade, embarcadas em Marselha, outras eram polacas que tentavam arrastar um parlevu [...]” (Castro, 2020, p.49)

Talvez por isso o Dr. Lupicínio confunda Madame Cri-Cri com uma francesa. Enquanto o psicanalista parece ensinar seus pacientes a usarem diferentes máscaras sociais para relacionarem-se, outro dramaturgo do início do século XX, Renato Vianna, reconhecia na prostituição o exercício da sexualidade de forma que esta estivesse menos contaminada pelos interesses burgueses do casamento e da

ideia normatizadora da vida familiar. Em sua peça *Sexo* (1934), o personagem João decide ir ao cabaré, pois é lá que “tem a certeza de encontrar a verdade” e ainda “é lá que a humanidade tira a máscara”²¹. Sobre essa peça, inclusive, suspeita-se que o abandono e a demolição do Theatro Casino tenham sido em função de uma censura velada a ela, durante o governo Vargas.

O Theatro Casino era considerado o único teatro de comédia e certamente o mais popular (Santucci, 2005, p.123). Assim como aconteceu com as pensões e cabarés da Lapa, Santucci afirma que o lugar pode ter sido alvo da perseguição contra os “antros de perdição” (2005, p.133). Antes do fechamento dos pavilhões do Passeio Público,

uma onda de protestos se levantou chegando até a Câmara dos Deputados, em meio a denúncias que a peça [*Sexo*] contribuía para a dissolução da família brasileira. O presidente Vargas foi cobrado por estar apoiando com dinheiro público uma peça ofensiva à moral e aos bons costumes. [...] os conservadores reagiam com indignação por considerá-la uma ameaça à dissolução dos valores morais da família e da ordem social preestabelecida, em que o poder do homem sobre a mulher era inquestionável, seja na condição de esposa, amante, irmã ou filha. (Santucci, 2005, p.141)

É interessante pensar na relação entre a sociedade carioca e o escândalo que esta vê no sexo. Como Rodrigues mesmo questionou os críticos ao seu teatro, quando estes perguntaram porque ele só escreve sobre temas sexuais. “O assunto sexual ainda dá motivo a escândalo. [...] Por que o assunto amoroso produz essa náusea incoercível? Por que se tapa o nariz ao mencioná-lo?” (Rodrigues, 2017, p.657). As reações à peça *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957) em que “Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras” (Rodrigues, 1985, p. 20), ou à peça *Sexo* (1934) de Renato Vianna sob denúncias de que a peça contribuiria para a “dissolução da família brasileira” (Santucci, 2005, p.141) parecem não condizer com a fama carioca de ser a cidade do carnaval - talvez por esta ser uma festa de caráter popular e subversivo. A classe burguesa não só tapa o nariz para esse assunto como também esconde, higieniza o sexo como se ele fosse realmente fétido

²¹ Vianna, Renato. *Sexo*. apud Pereira, Victor Hugo A. 1999, p.81.

ainda que seja a parte fundamental da existência humana.

Por exemplo, havia em uma das esquinas da Praça Tiradentes (justamente a praça onde se apresentavam as Mágicas) o Hotel Paris, construído em 1902 e famoso ponto de prostituição no centro da cidade. Recentemente, o lugar tombado pelo Iphan foi vendido aos irmãos franceses Jacques e François Dussol para que o transformassem em um hotel de luxo. Segundo o jornal *O Globo*:

Um projeto que a Secretaria municipal de Urbanismo acaba de aprovar — conforme revelou a coluna Gente Boa do GLOBO no domingo — transformará o local, que já foi um ponto barato de prostituição, no primeiro hotel cinco estrelas do Centro da cidade. Um investimento de R\$ 10 milhões, que inclui a compra do imóvel e as obras de restauração e modernização, fará com que a velha construção neoclássica de 1902, decadente após anos de abandono, ressurgirá em toda a sua beleza após um retrofit. [...] A bagatela de R\$ 15 por 30 minutos de uso (da época em que o hotel alugava quartos para prostituição) sofrerá um reajuste de preço à altura do empreendimento estrelado: as diárias ficarão entre R\$ 690 e R\$ 2.300 (na suíte Paris). Mas, em homenagem à história da região, o Le Paris terá uma suíte rotativa, que já ganhou até nome: Delícia.

— Nós temos um nome em francês para definir o nome, “coquin” (que remete a travessura) — brincou o proprietário do futuro Le Paris.²²

Os eufemismos usados para evitar a referir-se à prostituição ou a constante tentativa de esconder essa realidade é parte constitutiva das relações na cidade do Rio de Janeiro e de seus governantes. A Zona do Mangue, conhecida pelo nome de Vila Mimosa que nasceu com o desembarque de mulheres do leste europeu em fuga da Primeira Guerra Mundial, pobres e sem os maridos, as “polacas”, como Madame Cri-Cri. Foram perseguidas e removidas várias vezes, à medida que a cidade se modernizava. Com a reforma de Pereira Passos, o primeiro destino foi onde hoje está localizado o bairro Cidade Nova. Mais tarde, seriam removidas novamente para que a zona de prostituição desse lugar ao prédio da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Esses casos ilustram a relação da cidade com o que é indesejável para a classe burguesa e que tem outros exemplos nas remoções e

²² Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/le-paris-primeiro-hotel-cinco-estrelas-do-centro-do-rio-5918983>. Acesso em 20 ago. 2021.

incêndios propositais de favelas, no embelezamento recente dos tapumes de acrílico que margeiam a Linha Vermelha e ocultam a Favela da Maré em alguns trechos, principalmente nos mais próximos ao aeroporto do Galeão e nas remoções de mendigos e favelas para construir o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã, que hoje fazem parte de um roteiro turístico pelo *Pier Mauá*, no Porto Maravilha. É um Rio que esconde seus bastidores e vive para a cena estrangeira, para a validação da classe alta e da moralidade burguesa.

DEMAGOGOS E CONTRAVENTORES

Apesar de ter sido posta na peça devido à raiva pessoal de Nelson Rodrigues contra os críticos que desaprovaram *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), a transformação de Dorothy Dalton em crítico teatral e também em marido de Ivonete, que o público vê através de um flashback, é outra situação na peça que joga luz sobre as hipocrisias que caracterizam a vida de aparências da burguesia carioca.

A desonestidade da imprensa é latente na cena que se dá entre o Dr. J.B. e Pardal quando Dorothy Dalton cruza o caminho deles, escondendo-se da polícia após sua fuga do SAM (Serviço de Assistência ao Menor) com Pola Negri (Rodrigues, 2017, p.226) - o mesmo que trabalha como “garçom típico de mulheres” na Casa de Madame Luba (Rodrigues, 2017, p.110) em *Perdoa-me Por Me Traíres*. O SAM foi outro artifício criado na política higienista do Estado Novo para limpar as ruas do Rio, como fizeram com as perseguições aos cabarés. Conta Janiere Paes (2013) que após a atualização do Código Penal, que define a maioridade penal aos 18 anos, cria-se o SAM em 1942, de orientação correccional-repressiva em casas de correção para adolescentes infratores. Ainda segundo Paes, “as críticas a este modelo seguiram toda sua trajetória [...] até a década de 50, quando as denúncias de superlotação, maus tratos, corrupção, se fizeram mais fortes”²³. Bem antes de sua criação, João do Rio já contava um pouco

²³ Paes, 2013. Disponível em <http://www.conteudojuridico.com.br/consulta/Artigos/35183/o-codigo-de-menores-e-o-estatuto-da-crianca-e-do-adolescente-avancos-e-retrocessos> Acesso em 20 ago. 2021.

sobre as peripécias dos menores infratores, abandonados à própria sorte, em *A Alma Encantadora das Ruas*, de 1908, sob o capítulo “Os que Começam” (2012, p.164). Segundo ele, no Rio de Janeiro,

As crianças são lançadas no ofício torpe pelos pais [...], e crescem com o vício adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicidade malandra. Nada mais pavoroso do que este meio em que há adolescentes de 18 anos e pirralhos de três [...]. Essa criançada parece não pensar e nunca ter tido vergonha, amoldadas para o crime amanhã, para a prostituição em grande escala. (Rio, 2012, p.164)

Nada indica, pois, que os menores infratores pudessem ser recuperados, ou que alguém de fato quisesse fazer isso. Mas Dr. J.B. aceita a sugestão de Pardal para que “recuperassem” Dalton, dando-lhe um emprego, com duas intenções: a de fazer demagogia política a favor do jornal, para que vissem que o SAM não faz efeito, “em vez de corrigir, corrompe” (Rodrigues, 2017, p.227) e porque precisava de um genro. Alguém que fosse bem visto socialmente e com opiniões influentes, como um crítico teatral, poderia casar com sua filha.

Assim como Pola Negri atendia pelo nome artístico de uma atriz polonesa real, também Dorothy Dalton foi uma atriz americana de cinema mudo. Além dos nomes femininos, a rubrica caracteriza Pola Negri “por sua *frenética* volubilidade”²⁴. Elton de Siqueira ressalta que “frenético” deriva de *frenesi*, extravagante (Siqueira, 2010, p. 148.), e há uma sequência de ações físicas da personagem que faz com que o público reconheça em Pola Negri um homossexual assumido. Assim também o é Dorothy Dalton, na cena em que Dr. J.B. casa a filha com Dalton, ele diz: “Meu genro, só lhe peço uma coisa: seja homem!” ao que Dalton responde: “Isola!” (Rodrigues, 2017, p.242). Fazer um crítico de teatro ser homossexual e menor infrator seria um jeito rodriguiano de desqualificar a crítica por completo, dado o preconceito com homossexuais bem aflorado em 1957.

Dessa forma, Nelson Rodrigues faz com que um casamento entre dois jovens com fortes indícios de homossexualidade seja um dos temas centrais na peça, já que a viuvez de Ivonete é tão risível quanto seu casamento, questionada pelo próprio Diabo. Não contente em desmora-

²⁴ Rodrigues, 2017, p.110. Grifo nosso.

lizar as instituições da família e da viuvez, Nelson coloca no mesmo saco de lixo em que estão essas duas e também a crítica teatral, a trindade da burguesia: médicos psicanalistas e teóricos, substituindo os últimos por uma cafetina e pondo todos no mesmo nível de *expertise*. Usa o subterfúgio do teatro popular e do riso escarnecedor para provocar reflexões sofisticadas acerca da falsidade que cerca as “casas de família” cariocas, onde Belzebu não entraria nem se pudesse.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes, São Paulo, 2020.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. Companhia das Letras, São Paulo, 2020.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Homem Cordial*. Penguin Classics Companhia das Letras, São Paulo, 2012.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do Feminino*. Boitempo, São Paulo, 2016.
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. Global Editora, São Paulo, 2004.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.
- RESENDE, Beatriz. (Org.) *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora: CCBB, Rio de Janeiro, 1995.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2012.
- RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me Por Me Traíres. In. *Teatro Completo Volume 2: Tragédias Cariocas*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2017.
- RODRIGUES, Nelson. Viúva, Porém Honesta. In. *Teatro Completo Volume 1: Peças Psicológicas e Míticas*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2017.
- SANTUCCI, Jane. *Os Pavilhões do Passeio Público: Theatro Casino e Casino Beira-Mar*. Casa da Palavra Produção Editorial, Rio de Janeiro, 2005.
- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *Perdoa-me por me traíres e os territórios da masculinidade*. Graphos, João Pessoa, v. 12, p. 135-151,

2010.

TOPOROV, V. N. Para uma semiótica do espaço. *In. O Espaço Literário: Textos Teóricos*. Tradução de António Ferreira Gomes. Ribeirão Gráfica, Uberaba, 2016.

TORRES, Walter Lima. Viúva, Porém Honesta, uma Mágica moderna. *In. Folhetim: Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto*. 2002, p. 42-51.