

O grande amor de nossas vidas e Os sete gatinhos: uma análise semiológica das espacialidades

O grande amor de nossas vidas and Os sete gatinhos: a semiological analysis of the spatialities

Mariana de Oliveira Arantes

Universidade Estadual Paulista

RESUMO

O presente texto tem por objetivo analisar, em uma perspectiva semiológica expressa pela teórica francesa Anne Ubersfeld (2005) e por Jacó Guinsburg (1988), o conjunto de signos que compõe a espacialidade nas obras *O grande amor de nossas vidas* (1981), de Consuelo de Castro, e *Os sete gatinhos* (2017), de Nelson Rodrigues. O espaço delimitado por quatro paredes é uma das similaridades nos textos dos dramaturgos Castro e Rodrigues, por conseguinte, justifica-se o destaque ao espaço privado nesse estudo. Assim, a partir dos preceitos semiológicos, verifica-se no interior da casa os lugares cênicos das obras nos quais há manifestação de opressões expressas na personagem do pai em ambas as peças analisadas. Do local doméstico da família, sobressaem-se embates sociais e econômicos debatidos em uma perspectiva da crítica teatral brasileira a partir de nomes como Sábato Magaldi (1992), Yan Michalski (1989) e Jefferson Del Rios (2010).

PALAVRAS-CHAVE

Consuelo de Castro. Nelson Rodrigues. Lugar cênico. Dramaturgia brasileira.

ABSTRACT

The present paper has the objective of analyzing, from a semiological perspective expressed by French theoretician Anne Ubersfeld (2005) and by Jacó Guinsburg (1988), the set of signs that constitute spatiality in the works *O grande amor de nossas vidas* (1981), by Consuelo de Castro, and *Os sete gatinhos* (2017), by Nelson Rodrigues. The space delimited by four walls is one of the similarities in the texts of playwrights Castro and Rodrigues, therefore, the emphasis on private space in this study is justified. Thus, from the semiological precepts, inside the house, the scenic places of the works in which there is a manifestation of oppression expressed in the character of the father in both analyzed. From the family's domestic place, social and economic conflicts stand out, discussed in a perspective of Brazilian theatrical criticism, from names such as Sábato Magaldi (1992), Yan Michalski

Mariana de Oliveira Arantes

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (FCLAr/UNESP). Mestre em Estudos Literários (UFMG, 2020) e licenciada em Letras português/inglês (UFMS, 2016). <https://orcid.org/0000-0001-7233-0701>

Recebido em:
31/07/2022

Aceito em:
15/09/2023

NOVEMBRO/ 2023
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 134-148

(1989) and Jefferson Del Rios (2010).

KEYWORDS

Consuelo de Castro. Nelson Rodrigues. Scenic place. Brazilian dramaturgy

1. Primeiras considerações

Coletâneas da história do teatro brasileiro não concluem seus apontamentos sem antes considerar a obra do dramaturgo Nelson Rodrigues. Anterior a constatações editoriais e críticas, o nome do dramaturgo destaca-se na oralidade quando a questão é a cena e a dramaturgia brasileiras. A relevância e o impacto do autor são inquestionáveis: passados mais de quarenta anos de sua morte, é o escritor mais discutido e encenado entre os autores teatrais. Além de contar com um extenso aporte crítico e teórico. O que não se pode desconsiderar também é o apagamento direcionado a outros dramaturgos brasileiros, pois, por vezes, o interesse da crítica na produção do autor pernambucano oblitera trabalhos contemporâneos, estes, portanto, ficam pouco manuseados pela crítica e por pesquisadores. Afinal, o holofote não consegue iluminar a todos no mesmo instante e com igual destaque.

Este estudo tem como base aproximar a obra de Nelson Rodrigues a de Consuelo de Castro. A dramaturga mineira inicia na escrita para o teatro em período diferente a Rodrigues, o contexto inicial de sua produção é a ditadura civil-militar brasileira, e aquele inicia sua produção de escrita para o teatro brasileiro no início da década de 40¹. Castro pertence ao grupo intitulado nova dramaturgia² e seu texto de estreia nos palcos é *À flor da pele*, no ano de 1969. A crítica é favorável à estética apresentada pelo grupo nova dramaturgia, e com o texto antes mencionado, Consuelo de Castro ganha o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais de autor revelação. Assim, mesmo sendo autores contemporâneos, Rodrigues e Castro iniciam na dramaturgia em contextos distintos e também apresentam distintas propostas estéticas em suas obras.

Apontar o holofote em concomitância para os dramaturgos Rodrigues e Castro funciona como o constante e necessário revisionismo a ser feito nas produções artísticas brasileiras, revendo grupos teatrais apagados historicamente e fábulas poucas vezes editadas. O teatro é uma arte efêmera e é movimento constituinte da cultura, movimento constituinte da história da nação. Lançar luz, portanto, aos mais diversos textos teatrais é possibilitar novas e futuras leituras. Ademais, o exercício de aproximar tais obras sobressai-se devido à semelhança no nível da fábula nos textos *Os sete gatinhos*, publicado no ano de 1958, de Nelson Rodrigues, e *O grande amor de nossas vidas*, de Consuelo de Castro, publicado em 1978, pois ambos os tex-

1 Em 1943, a peça *Vestido de noiva* estreia no Teatro Municipal do Rio. Encenada pelo grupo Os Comediantes, o espetáculo foi sucesso de público e de crítica, demarcando na concepção do estudioso Sábato Magaldi a modernização do teatro brasileiro.

2 O grupo nova dramaturgia, nomenclatura empregada primeiramente por Sábato Magaldi, refere-se às obras estreantes em 1969 escritas pelos seguintes dramaturgos: Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, José Vicente. A aproximação desses autores e suas obras de estreia deve-se ao trabalho na forma -único espaço, no qual apenas duas personagens em diálogo estão alocadas- e no conteúdo -dramaturgias mais centralizadas ao indivíduo, no dizer sobre o sujeito-.

tos trazem à cena o núcleo familiar. Família que, de acordo com os termos de Jefferson Del Rios (2010) a respeito da peça escrita por Castro, ressalta o adultério, a prostituição e uma visão mórbida da sexualidade. Elementos verificáveis em Nelson Rodrigues e que também são perceptíveis na peça teatral escrita por Consuelo de Castro, garantindo metodologicamente o estudo comparativo desses textos.

A obra *O grande amor de nossas vidas* (1981) opera como um distanciamento às produções dramatúrgicas anteriores de Castro, estas então ambientadas na universidade e no campo publicitário, enquanto na obra em análise as personagens “desce[m] às [sic] ruas melancólicas da Mooca” (DEL RIOS, 2010, p. 89). O subúrbio urbano é também o contexto de *Os sete gatinhos* (2017). Localiza-se no Grajaú a residência de Noronha, Gorda e suas cinco filhas. O subúrbio como a região da cidade desvalorizada, ao qual pouca importância estrutural e de acesso é dada. Ou seja, em uma situação espacial, mesmo que externa, semelhante às famílias das dramaturgias expressas. Interessa-nos, porém, a espacialidade interna das peças, este ambiente entre quadro paredes residenciais aparece na obra de Rodrigues a partir do segundo quadro.

Como reflexo perante estes locais desvalorizados, as famílias das peças teatrais marcam o pouco valor. A análise de João Roberto Faria ressalta que na obra *Os sete gatinhos*: “Os delírios da família, as mentiras, as aparências enganosas forneceram ao autor a matéria-prima para essa peça, uma das mais virulentas de sua lavra” (FARIA, 2013, p. 122). Já no bairro paulistano da Mooca, Galvão, Helecy e seus três filhos são retratados pelo crítico Décio de Almeida Prado (CASTRO, 1981, p. 16) como “a família ameaçada pela decomposição, tornando-a, apesar de tudo, uma pequena comunidade que ama e sofre em conjunto.” Assim, o aspecto da família fragilizada pelos embates sociais e econômicos fundamenta o estudo, destacando a espacialidade exposta nos textos, pois dentro de casa, no convívio das personagens, está o conflito.

As personagens de *O grande amor de nossas vidas* e de *Os sete gatinhos* cometem seus erros no espaço externo à casa, mas é no ambiente fechado que as aparências se revelam e a composição do conforto familiar se desfaz. O local do doméstico não é o de bem-estar, pelo contrário, escancara as mazelas. Este paralelo entre interno e externo é descrito assertivamente por Jean-Pierre Sarrazac (2013), todavia o crítico emprega os termos ‘casa’ e ‘mundo’ na análise do drama moderno europeu³. No estudo do teórico francês: “a casa podia também se assemelhar a um sepulcro e provocar um frio mortal naqueles que tinha por função abrigar” (SARRAZAC, 2013, p. 27). Suficiente expressão para as casas das obras brasileiras, pois os aborrecimentos desvelados pelas personagens de Rodrigues e de Castro crescem pelas paredes e móveis do recinto e constituem a dita “irritação doméstica” segundo Sarrazac. Contudo, diferente de uma irritação não vista, comediada, como nas peças estrangeiras, a irritação familiar nas obras brasileiras alcança o nível da violência física e verbal.

3 O estudo de Jean-Pierre Sarrazac que resulta no ensaio “O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano)” tem como base, ao falar da crise do interior, obras de Anton Tchekhov, *As três irmãs* e *A gaivota*, e o dramaturgo Gerhard Hauptmann, com o texto: *Os tecelões*.

O cerceamento expresso pelas quatro paredes do lar é a composição que nos incita a deter o olhar sobre o ambiente doméstico, já a disposição das personagens e seus movimentos também são necessários tanto para a instauração dos espaços quanto para a construção de sentido nas dramaturgias. Por isso o trabalho mais minucioso na atenção aos signos teatrais, os ícones do lugar cênico se prestam na leitura e na compreensão dos textos teatrais, pois no processo de levantamento das determinações de lugar há estruturas lexicais compondo a personagem em destaque. Um exemplo são os léxicos como: “altar”, “colégio”, “ônibus” e “educandário”, mobilizando a composição da personagem Silene, da obra *Os sete gatinhos*, ou ainda, representando as movimentações dessa personagem: o altar ao qual pertence, já que a família a enxerga como a santa capaz de redimir os demais, e o colégio onde comete o assassinato da gata; sendo por esta violência expulsa do educandário e por isso a personagem precisa retornar para a casa da família.

Além dos ícones dos lugares cênicos, os objetos usados e mencionados pelas personagens configuram critérios de análise. Semelhante ao espaço, os objetos se prolongam como componentes no cenário, atribuindo sentido à fábula. Nesse caso, a semióloga Anne Ubersfeld (2005) defende uma ideia de sistema de signos para sustentar a pluralidade de códigos que os textos teatrais e, por consequência, a montagem representacional carregam. Como o estudo presente utiliza apenas o primeiro critério, a percepção das espacialidades antevistas nas rubricas promove uma evidência na personagem do pai opressor presente tanto na dramaturgia de Castro quanto em Rodrigues. É nas limitações cerceadas por paredes que Noronha e Galvão repreendem, insultam e ordenam como as demais personagens da fábula devem agir.

Entre as quatro paredes de uma casa no Rio de Janeiro, as personagens Noronha, D. Aracy e as filhas Débora, Arlete, Aurora e Hilda são surpreendidas com a notícia da chegada da irmã mais nova, aluna do colégio interno. O retorno abrupto é motivo de consternação de todos, pois Silene é vista como santa e amparada pelas demais personagens da família para manutenção dessa santidade, afinal, ela é a única filha que ainda pode realizar a convenção de um casamento puro de véu e grinalda. Antes da personagem Silene adentrar a casa, Noronha tinha alertado as demais filhas a respeito do sinal recebido acerca do responsável pela perda das “nossas virgens” (RODRIGUES, 2017, p. 189): o homem que chora por um olho só, e deve ser atraído para a casa de Noronha e apunhalado. As personagens na obra rodriguiana levam para dentro de casa seus pecados e aos poucos esses são desvelados. As menções e as ocupações dos espaços domésticos referenciam o local que comunica noções de cerceamento e de intimidade, no entanto o discurso que predomina na obra é um crescente de opressão e culpa.

Na obra de Consuelo de Castro, a “família de pequeníssima classe média” (MICHALSKI, 1989, p. 17) se interioriza nos cômodos da casa e a relação com o externo é apenas mencionada. No início da dramaturgia, os filhos Ifigênia, Marta e Valdecy, além dos pais, Galvão e Helecy, são informados de que o quarto filho, Osmar, está preso. O gesto não obtém grandes proporções, pois todos estão em preparo para o casamento da caçula Ifigênia, e esse ato tem caráter de salvação financeira para a família. Para

alcançar o estimado enlace, as demais personagens precisam se manter em conformidade aos critérios conservadores do ditador da família, o que desestabiliza a personagem Helecy, que silencia e concorda com os mandos de Galvão, e Marta, que foge da realidade para em sonhos encontrar o patrão rico e atraente, possibilitando ascender na vida. As mudanças de ordem financeira, no entanto, que Galvão tenciona opõem-se à sua limitação como cadeirante e desempregado, por isso a personagem move-se pelos espaços agredindo os demais com sua cadeira de rodas e desloca a possibilidade de salvação da família para o casamento de Ifigênia.

A perspectiva semiológica para a análise das obras dramáticas favorece uma percepção, primeiramente, unitária das espacialidades dos textos para, em um segundo momento, atrelar as noções de lugares cênicos com os objetos usados pelas personagens. J. Guinsburg (1988) explica que, na análise semiológica, os signos precisam ser lidos em conjunto na linguagem teatral, em uma combinação de ícones para desenvolvimento do processo de comunicação. A espacialidade interna, as indicações de locais textuais externos e os objetos cênicos compõem signos comunicativos para o desenvolvimento das fábulas.

2. O ambiente casa constrói sentidos de violência

Na perspectiva do drama absoluto aristotélico, o critério da unidade recai sobre o tempo, o espaço e a ação, o drama ocorre no espaço único e no tempo unitário. Todavia, para esses elementos se tornarem efetivos, a personagem é um elemento central, assim, não há drama sem a presença da personagem. Se o caráter da unidade nos preceitos aristotélicos é hoje contestado, a personagem é ainda aspecto basilar para o drama, pois o teatro retrata o homem. Na representação cênica, as personagens são corporificadas pelos atores, e no texto dramático não seria diferente, isto é, “nada existe a não ser através delas” (CANDIDO, 1968, p. 81). Observar o aspecto das personagens percorre esse estudo atrelado ao aspecto do espaço na dramaturgia, tendo em vista a nossa principal base teórica para a análise da espacialidade a professora semioticista Anne Ubersfeld.

Para a pesquisadora francesa, a personagem é a característica principal do texto teatral e, em segundo lugar, está o ambiente teatral, como “a existência de um espaço onde os seres vivos estão presentes” (UBERSFELD, 2005, p. 91). Pode-se compreender com essa colocação que o espaço do teatro é onde a ação ocorre e onde a fábula se desenvolve. Na obra *Para ler o teatro* (2005, p. 92), Ubersfeld distingue primeiramente o espaço cênico do lugar cênico, este é onde há transposição das indicações textuais, há sempre a imitação de algo, desenvolvimento da imagem em relação ao mundo objetivo; aquele é o espaço concreto da encenação.

De preceito semiótico, Anne Ubersfeld fundamenta seu olhar sobre a espacialidade teatral com ênfase no aspecto icônico, tanto para o texto dramático quanto para a representação cênica. O ícone compõe então os lugares cênicos, construindo no teatro estruturas que se tornam constituintes de sentido. Nesse preceito, está a principal defesa da teórica ao abordar as espacialidades. Ou seja, Ubersfeld pensa e categoriza ícones do espaço

[como] significantes. Esses elementos são entrevistados nas didascálias e nos diálogos das personagens, sem desconsiderar a relevância dos objetos para a totalidade espacial.

Há três categorias suscetíveis de preenchimento apresentadas por Ubersfeld (2005, p. 105) a fim de avistar, e na sequência analisar, os signos cênicos do texto dramático. De caráter semiollexical, o destaque primeiro recai nas determinações de lugar; o segundo, trata-se de um levantamento semântico-sintático; e, por último, a lista de objetos que configuram o espaço cênico. Esse percurso é favorável à análise tendo em vista que a percepção do espaço não está restrita à descrição presente na folha inicial da obra, na qual há a didascália que por vezes ambienta o cenário das ações. Está, todavia, nos movimentos e nos dizeres das personagens presentes nos atos e quadros/cenas. Contudo, para não abandonarmos a análise do cenário apresentado no início das dramaturgias, olha-se as primeiras instruções de cena das obras de Nelson Rodrigues e Consuelo de Castro. Para, na sequência, apontarmos as demais ambientações.

O texto de Nelson Rodrigues, *Os sete gatinhos* (2017), dividido em três atos, não apresenta uma descrição inicial do cenário⁴. Há no primeiro quadro da peça marcações referentes apenas às personagens Bibelot e Aurora⁵. Por isso, a análise ganha fôlego nesse estudo a partir do segundo quadro, momento no qual a obra de Rodrigues traz como marca de espaço à casa: “Segundo quadro [Casa do ‘seu’ Noronha, pai de Aurora, numa rua que faz esquina com o bulevar 28 de setembro. Débora, filha do ‘seu’ Noronha e de d. Aracy, vem entrando. D. Aracy enxuga um prato, na porta da cozinha.]” (RODRIGUES, 2017, p. 181).

Se, no primeiro momento da dramaturgia, o ambiente é externo, a partir do segundo quadro, a dramaturgia permanece restrita ao ambiente “casa do ‘seu’ Noronha”. A delimitação das nomenclaturas “pai”, “filha” e “D. Aracy” – que faz atividades domésticas – demarca a constituição familiar das personagens. Além disso, ressaltam-se as disposições de “rua que faz esquina” e “cozinha”, isto é, termos que compõem o léxico de determinação de lugar.

A segunda obra evidenciada traz em sua estrutura marcas do drama absoluto, apesar de *O grande amor de nossas vidas* (1981) ter sido escrita vinte anos após o texto de Rodrigues. Com isso, é interessante perceber como o aspecto dos preceitos aristotélicos para o drama está mais verificável na obra de Castro, por exemplo, no fato de a ação decorrer em espaço único. Observa-se no texto um destaque para a constituição do cenário, inicialmente a espacialidade no drama está delimitada de modo pormenorizado, ou seja, uma página destinada apenas ao ambiente, à descrição do cenário único, um espaço único de ação.

4 A concepção de cenário que nos referimos é aquela delimitada nas didascálias e como conceituada por Patrice Pavis (2008, p. 42), “Aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.” Ou seja, a caracterização inicial de cenário, comumente presente nos textos para o teatro, não se faz presente na obra em análise de Nelson Rodrigues.

5 As marcações cênicas iniciais indicam um cenário não realista para a composição do ponto de ônibus, no qual as personagens Bibelot e Aurora se encontram, do táxi por meio de cadeiras e a representação de uma escada para marcar o segundo anda do prédio para onde as duas personagens se deslocam.

Cenário

Cenário único. Dividido em espaços. A sala ocupa grande área do cenário. É uma casa muito pobre, arrumada com mau gosto, desleixo. Uma escada liga a sala ao quarto de Ifigênia e Marta e, à esquerda, ao quarto de Valdecy. A porta dos fundos dá para a cozinha e uma porta à direita, próxima à escada, dá para a rua. À boca de cena também se supõe uma outra porta.

O cenário se transforma em espaços fictícios imaginados pelos personagens (CASTRO, 1981, p. 17).

Apesar de antevermos uma restrição ao ambiente em Consuelo de Castro e certa maleabilidade em Nelson Rodrigues no quesito espacial, ambos os textos remetem ao drama moderno, pois carregam o que Peter Szondi (2001, p. 30) tematiza sobre o drama formulado “na esfera do ‘inter’”. O sujeito que retorna ao eu, mas escolhe a vivência em comunidade, já que ocorre no diálogo intersubjetivo o reconhecimento do indivíduo. Não inseridas em preceito psicologizante, as personagens das obras em estudo intensificam o diálogo entre si para a progressão da peça. Se temos então um cenário único, uma única casa, na qual as personagens permanecem, a intersubjetividade evidencia-se. O diálogo, necessária textura dramática ao drama moderno, é preponderante entre as personagens; e até pelo fato de constantemente estarem juntas, os diálogos são expandidos e ganham dimensões violentas. Ademais, o critério moderno se valida também pela perspectiva da historiografia do teatro brasileiro. Rodrigues é central para o início do teatro moderno no país com a peça *Vestido de noiva*, de 1943. Já *O grande amor de nossas vidas* insere-se no limiar do intitulado moderno para o teatro contemporâneo que tem início no ano de 1978 (FARIA, 2013).

Nesses preceitos, o estudo das espacialidades nas duas dramaturgias aborda um levantamento lexical para posteriormente alcançar formulações sociais, isto é, dialogar com preceitos modernos⁶, o indivíduo frente às ordens sociais e econômicas. Em *Os sete gatinhos*, os diálogos e as didascálicas espacializam a fábula: na “rua”, na “casa”, na “cozinha” e se restringem ao “interior da casa”; na sequência, o primeiro embate entre as personagens ocorre e, então, questiona-se: é isso um “lar?”. Os termos “praia” e “cinema” aparecem como menção ao externo da casa e fazem parte dos pronunciamentos das filhas em protesto aos cerceamentos da personagem pai. Nos usos de categorias externas como: “ônibus”, “altar”, “colégio”, “terreno”, “dormitório” e “educandário”, a personagem Silene entra em cena, ela é o elemento para além das quatro paredes, representa, portanto, a externalidade, um olhar ao mundo. Por essa abertura proposta pela personagem Silene, é possível lê-la como quem desencadeia o conflito central do drama. Ademais, os léxicos “Santos” e “teatro” estipulam a necessidade de fuga: o primeiro termo refere-se à saída geográfica, romper totalmente com o espaço da casa de ‘seu’ Noronha; o segundo termo menciona com lamento não frequentar espaços agradáveis e sociáveis. Os usos finais na dramaturgia dos léxicos deflagrantes de espacialidade refletem as mortes ocorridas

6 A relação intersubjetiva das personagens suscita problemáticas sociais. No drama moderno não se escapa mais ao diálogo, à comunidade. “A esfera do ‘inter’ lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. [...] [o homem] Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática” (SZONDI, 2001, p. 29).

pelo emprego do termo: “pronto-socorro” e a instância estipulada pelo pai às filhas: “zona”.

A percepção do espaço em *Os sete gatinhos* (2017) cria uma linearidade que colabora na compreensão do conflito e nas resoluções da peça. Há o início restrito aos ambientes domésticos, o meio da fábula que clama externalidades e o retorno ao circunscrito, operando no desenlace. Semelhante processo ocorre na obra de Consuelo de Castro, *O grande amor de nossas vidas* (1981), pois, ao elencar as categorias de espaço mencionadas na peça, as espacialidades condizentes com a ambientação restrita à casa iniciam e finalizam a dramaturgia. Sendo assim, a manutenção do espaço doméstico favorece o estudo empreendido a partir das dramaturgias de Rodrigues e de Castro, verificando os processos do drama moderno como, por exemplo, a crise do interior⁷, explícita nas duas dramaturgias ao manter as personagens alocadas sem espaço para fuga ao externo.

Em *O grande amor de nossas vidas*, as espacialidades iniciais mencionadas são: “sala”, “casa”, “quarto”, “cozinha”, “escada”, “rua”. No desenvolvimento da dramaturgia, quando a problemática recai nos filhos e em suas funções sociais e trabalhistas, estipulam-se os termos: “curso pré-vestibular”, “puteiro”, “oficina” e “posto de gasolina”. O irmão desaparecido, Osmar, apenas citado ao longo da obra, suscita as espacialidades: “praça Júlio de Mesquita”, “Politécnica”, “hospício” e “cadeia”. Destacamos ainda um contraponto de ambientes nos termos: “zona” / “convento”⁸, assim como “igreja” e “túmulo”, articulados em relação à personagem Marta. Agora, uma abordagem presente na obra de Consuelo de Castro (1981) é o critério de classe social atribuído na menção aos espaços: “feira”, “lavoura”, “fábrica”, “armazém”, “indústria”, “açougue” e “quitanda”. Já a conclusão da obra dramática recupera os ambientes iniciais, uma recuperação ao ambiente domiciliar estabelecida nas rubricas e nas falas das personagens.

É o espaço que propicia a realização do texto-representação. A partir dele é possível estipular categorias de interpretação da obra dramática. No espaço da casa, as famílias das respectivas peças convivem e nessa confluência as intimidades, como as irritações, são ressaltadas. Assim, se na peça de Consuelo de Castro as disposições de cenários são demarcadas e a cena inicial traz a família posta à mesa de jantar, disputando comida e talheres, na obra de Nelson Rodrigues não há a delimitação espacial prévia, assim como não se utiliza da mesa de jantar para a configuração da tradição familiar. Expressa-se, todavia, a figura do pai como a primeira personagem a ser convocada em ambas as dramaturgias estudadas, na obra do dramaturgo

7 Jean-Pierre Sarrazac (2013), na perspectiva do drama moderno, articula a respeito da mutação da forma dramática. Dentre uma das formulações, a crise do interior é um contraponto ao drama burguês, esse restrito ao espaço doméstico, no qual o ‘berço’ da intimidade funciona como preparo para o espaço público. No entanto, a defesa do crítico mostra em obras modernas a desestruturação da vida doméstica: “tornadas um fim em si e não mais o meio de uma transformação moral da sociedade, a existência doméstica e a intimidade que ela engendra se revelam uma fonte de mal-estar, de aborrecimento, de hipocrisia e de conflitos latentes.” (2013, p. 27)

8 Essa polaridade entre o lugar santo e o lugar terreno é também identificada na obra *Os sete gatinhos*. A menção ao espaço santo constata-se no colégio interno de Silene ministrado por madres. O espaço terreno, a promiscuidade sexual, o contraponto, está no termo ‘zona’ em referência a todas as demais filhas.

pernambucano, a filha Débora entra perguntando se o pai já está em casa; já na obra de Castro, a filha Marta convoca alarmada o pai para a revelação do primeiro embate familiar a ser resolvido, a prisão do filho Osmar.

É interessante notar como a marca de posse em *O grande amor de nossas vidas* acoplada à personagem pai, Galvão, é definido como o patriarca, o autoritário, o “dono absoluto da verdade” (1981, p. 19), e na perspectiva da sociedade brasileira cristã e patriarcal, a figura do pai é o de chefe da família e representa a figura da ordem. Logo, uma relação de submissão deve ser expressa pelas personagens Helecy, Ifigênia, Marta e Valdecy. Diferentemente, a personagem pai, em *Os sete gatinhos*, figura o caráter de posse na delimitação de um bem: “casa do ‘seu’ Noronha” (2017, p. 181), alcunha repetida ao longo do drama e reveladora do caráter patriarcal, resvalando também a submissão das demais personagens da família.

A figura do patriarca, nas personagens Galvão e ‘seu’ Noronha, desvela nas duas dramaturgias uma autoridade desnudada e posta à prova, no entanto ocorre a resistência dessas personagens masculinas na manutenção do poder. No caso, Galvão e ‘seu’ Noronha se utilizam da violência para não decair do estado de chefe. Agora, se para a primeira personagem a queda advém principalmente devido ao pertencimento à classe operária, os embates estão, portanto, na não ascensão financeira; já a personagem rodriguiana denota o critério social, isto é, a não resposta de Noronha em acordo com os preceitos da sociedade conservadora, ou seja, casar as filhas de véu e grinalda desestabiliza a figura patriarcal. Nesse contexto frente aos critérios sociais e de classe, o crítico Sábado Magaldi estipula, ao discorrer sobre as tragédias cariocas,⁹ que não há, de acordo com a análise, implicações políticas nesse texto porque,

o proselitismo sempre provocou a suspeita do autor, em matéria de arte. Observador não-convencional da realidade, Nelson não precisou referir-se à exploração do homem pelo homem para mostrar em *Os sete gatinhos*, por exemplo, a miséria que corrói moralmente a baixa classe média carioca (MAGALDI, 1992, p. 18).

Porém, a implicação política está em *O grande amor de nossas vidas*, em que a dramaturga Consuelo de Castro destaca os entraves da classe trabalhadora, no início, com o espaço: “uma casa muito pobre” (CASTRO, 1981, p. 17) e, na sequência, a mesa de jantar explicita fome, visto que há entre Galvão e Helecy a disputa pelos talheres. Uma ascensão financeira almejada pela família, mas não obtida, pois quem deveria prover à mãe e aos filhos sofre acidente de trabalho, torna-se deficiente físico e inválido para o exercício remunerado. O crítico Jefferson Del Rios (1978 *apud* CASTRO, 1989, p. 574) defende a fuga de Castro da tradição rodriguiana porque a autora “introduz o elemento político na questão”, mantendo apenas uma

9 O crítico teatral Sábado Magaldi (1927-2016) estabelece uma demarcação didática a partir de critérios formais e estéticos para as dezessete peças teatrais de Nelson Rodrigues. As dramaturgias: *A falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Boca de ouro*, *A serpente*, *O beijo no asfalto*, *Toda a nudez será castigada* e *Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária*, constituem o núcleo das tragédias cariocas. O que é importante ressaltar nesse momento, defendido na obra *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações* (1992), é a confluência presente nas peças, ora as tragédias apresentam noções anteriores: psicológicas e míticas, somadas ao aspecto social.

lembança à estética do dramaturgo pernambucano. O fato de Galvão não sustentar financeiramente a família como manda a sociedade patriarcal resulta nas ações de violência da personagem com as demais. São discursos e ações políticas a mostrar como a miséria agride e repercute no lar.

Em semelhante raciocínio à determinação de lugar, os objetos manuseados pelas personagens configuram também signos de análise do texto teatral, delimitando um estatuto da escritura¹⁰ ou uma existência cênica a eles. Para esse estudo, o primeiro critério é suficiente, o objeto no âmbito gramatical opera em produção de sentido, e na obra *Os sete gatinhos*, o sentido produzido é da ordem da destruição. Em semelhança aos preceitos do espaço, os objetos pronunciados e manuseados pelas personagens conferem preceitos domésticos: “gilete”, “toalha”, “espelho”, “xícaras”, “ferro elétrico”, desse núcleo de objetos cabe destacar o “punhal de prata”, além da “estatueta” e da “faca”. Três utensílios que deflagram a violência, o primeiro manipulado pela personagem ‘seu’ Noronha, os últimos expressos por Arlete e Hilda respectivamente. O “punhal de prata” é um objeto de ameaça, mencionado pela primeira vez após a personagem ‘seu’ Noronha relatar a existência de uma figura que desgraçou a família ao impedir a realização dos casamentos das filhas. Descobrir quem cobriu as personagens com tal infortúnio torna-se uma missão para todas as personagens da peça, e o punhal configura um signo dentre as ações de violência e de repressão expostas por ‘seu’ Noronha.

Os objetos presentes no texto *O grande amor de nossas vidas* estão delimitados ao ambiente doméstico: “colher”, “telefone”, “mesa”, “liquidificador”, “televisão”, ou de uso pessoal, como “chapéu”, “livro”, “aliança”, além desses, acrescentamos a “cadeira de rodas”. A cadeira de rodas é mecanismo de locomoção da personagem Galvão devido a um acidente de trabalho, mas não deixa de operar como mecanismo de opressão, o objeto de medo, pois é utilizada para agredir as demais personagens. Semelhantes usos dos objetos são perceptíveis em ambas as obras, eles são elementos inanimados que refletem a relação de intimidade das personagens dentro do ambiente doméstico, operam o que Ubersfeld (2005, p. 121) demarca como um funcionamento retórico. Ou seja, os objetos refletem o caráter externo e social/histórico, são a metonímia de uma realidade referencial.

O uso e a menção aos objetos ambientam o espaço da casa nas dramaturgias analisadas, mas nos objetos utilitários como o punhal usado por ‘seu’ Noronha e a cadeira de rodas do Galvão ressaltam-se o caráter social antevisto nas obras. O uso desses objetos como fator de repressão das personagens masculinas alterna com a violência verbal expressa por elas... Constatamos ações semelhantes nas personagens ‘seu’ Noronha e Galvão, como, por exemplo, a proibição da pronúncia de termos obscenos. Na obra *O grande amor de nossas vidas*, as duas personagens masculinas visam silenciar:

Ifigênia - ser pobre não é uma desonra.

Marta - Mas enche o saco!

Valdecy - (*Dando um tapa*) - Olha a boococa!

Galvão - (*Pegando o braço de Valdecy*) - Escuta aqui, moleque. Nesta casa, a única pessoa, a unícuíssima pessoa que pode meter a mão sou eu!

Valdecy - (*Com temor*) - Desculpa, pai. Mas até a Geninha anda falando palavrão. Até a Geninha...

(CASTRO, 1982, p. 26).

Já em *Os sete gatinhos*, no início da obra, 'seu' Noronha retorna à casa, e na ida ao banheiro visualiza escritos no azulejo. Ele ordena então uma solução, alguém primeiro deve confessar o ato:

D. Aracy - Está entupido, outra vez?

'Seu' Noronha - Entupido o quê! [muda de tom e, furioso, anda de um lado para outro] Eu chego em casa, com a minha boa cólica, vou ao banheiro e, lá, encontro a parede toda rabiscada de nomes feios, desenhos obscenos!

D. Aracy - Onde?

'Seu' Noronha [num berro] - No banheiro! [arquejando] Isso na minha casa!

D. Aracy [desconcertada] - Eu vou lá!

'Seu' Noronha - Fique! Não precisa ir lá, não, senhora! O que eu quero é saber quem foi!

(RODRIGUES, 2017, p. 182-183).

As personagens inscritas no projeto patriarcal silenciam ou operam para que seja pronunciado dentro da casa apenas o desejável. Fora desse ambiente não visualizamos ou ouvimos as personagens, e esses lugares cênicos apenas mencionados na fábula contribuem na verificação do paradoxo presente naquelas. As duas dramaturgias percorrem caminhos similares no que tange aos espaços domésticos: menção de abertura às espacialidades, movimento ao externo e retorno ao lar. Como no primeiro critério, as personagens não vivenciam o local para além da casa, não se sabe como os fatos transcorrem, pois são apenas contados. Um exemplo: a família de Galvão obtém conhecimento da relação de Marta com o patrão que a leva para casa após o serviço, mas não da relação amorosa/sexual dos dois, assim como de Marta com os demais colegas de trabalho. A princípio, a crença recai na santidade das filhas até que se revele o contrário, no entanto a personagem Marta busca manter uma máscara conservadora em relação à sexualidade, por isso a expressão de santificação da personagem em chave de sonho:

Valdecy - Vai ser canonizada!

Ifigênia - É, vai! (Pausa. Black out) - (*Marta, como santa, cabelos em desalinho, numa luz cépia, falando pausadamente. Música religiosa, suave, bem baixinho*) (*Marta começa a 'levantar'*).

Marta - (*Com voz beatífica, música religiosa em BG*) - Meu nome é Santa Marta da Purificação. Projeto as noivas e os noivos, todos os que sofrem dos males do amor... Venham, confessem suas dores, peçam o alívio de Deus e eu vos ajudarei. Sou Santa Maria da Purificação. A morte me purificou e eu vos purificarei em vida, com a minha bondade, que é infinita!

(CASTRO, 1981, p. 39).

Já para a personagem 'seu' Noronha, a santidade da personagem Silene é incontestável, ela não precisa esconder seus atos pouco conserva-

dores, porque, mesmo existindo, Noronha não crê. Ao contrário, é preciso a confissão de assassinato da gata prenhe no educandário para iniciar na personagem do pai uma revisão na conduta da filha; antes disso, Silene era santificada por todos da família:

‘Seu’ Noronha - [...] Silene é pura por nós, ou você não percebe que ela é pura por nós? [num berro] Fala!

[...]

Dr. Portela - [para todos] - Eu vi: esmigalhou a cabeça da gata!

[‘Seu’ Noronha deixa cair o punhal. Cambaleante, aproxima-se da filha.]

‘Seu’ Noronha - Por quê, minha filha, por quê?

Silene [fechando os olhos, de mãos unidas, na altura do peito, como se rezasse] - Não sei.

[‘Seu’ Noronha agarra a filha pelos dois braços. Chora.]

(RODRIGUES, 2017, p. 202-203).

As condutas vistas como falhas e desviantes dos propósitos impostos por ‘seu’ Noronha e Galvão em *Os sete gatinhos* e em *O grande amor de nossas vidas*, respectivamente, são denunciadas e escancaradas nos momentos de convívio das personagens. A irritação funciona em um crescente: Noronha, sabendo da gravidez da filha Silene, logo, da perdição de todas as demais, revela a ideia de iniciar na casa e com as próprias filhas um prostíbulo, convidando o médico, que noticiou a gravidez de Silene, a iniciar os trabalhos. Há manifestação, em decorrência, das filhas mais velhas que sempre trabalharam como prostitutas para a preparação do enxoval de Silene e, em paralelo, as súplicas do médico para que as meninas abandonem aquela casa. O que deve ser destacado aqui é o papel da filha caçula como salvação da família – todas as demais já estavam perdidas, cabia a apenas uma casar-se pura, cumprindo preceitos sociais:

‘Seu’ Noronha [sem ouvi-la] - Qualquer vagabunda se casa. A filha do Tolentino, aqui do lado. Não se casou? Andava se esfregando em todo mundo e não se casou? Entrou na igreja de véu e grinalda, que só vendo. Hoje, tem amantes, o diabo! [triumfante] Mas é casada, aí é que está! Casadíssima! E minhas filhas, não! [furioso] Por quê?

Débora - Eu sou muito fatalista, papai!

Hilda - Não temos sorte!

‘Seu’ Noronha - Não é sorte! Sorte, coisa nenhuma! [com voz estrangulada e lento] Tem alguém entre nós! Alguém que perde as minhas filhas!

(RODRIGUES, 2017, p. 187-188).

A participação de todos da família para se cumprir o casamento de Silene é fragilizada, e na ânsia para saber quem desvirginou a santa da família, eles reconhecem o homem que não deixa as filhas de Noronha casarem, aquele que chora apenas por um olho. O punhal de prata sempre bradado por Noronha, usado como ameaça, é levado à posse das filhas que o direcionam ao peito do pai.

A salvação pelo viés do casamento santo destaca o caráter mítico e social presente em *Os sete gatinhos*, mas em *O grande amor de nossas vidas*, ao contrário, o uso de Ifigênia como salvação é de ordem política e de classe. Apenas o casamento com alguém financeiramente privilegiado possibilita

à família abandonar a miséria, mas o casamento de Ifigênia é contra sua vontade, é uma oposição às suas idealizações,

Ifigênia - (*Gritando*) - Não vou casar, não vou beijar, não vou bolinar, não vou me entregar a um veado. Vocês estão me vendendo! (*O pai continua. Agora está apertando o pescoço de Ifigênia e torcendo a mão*).

Galvão - Beija ou não beija?

Ifigênia (*Quase desmaiando*) - Não beijo... não caso...

Galvão - Não??? Não???

Ifigênia - (*Baluciando*) - Não! Vou casar com o ... Antonio Fagundes... o grande... amor... da minha vi... (desmaia)

Helecy - (*Enquanto Galvão enfi a cadeira de rodas nas pernas dela, bufando de ódio*) - Mal agradecida! É isso que a gente ganha!

(CASTRO, 1981, p. 50)

Sob ameaça, Ifigênia prossegue na realização do casamento, e os preparativos são motivos para esquecer a personagem Osmar ainda presa por insubordinação social. Ao final da fábula, a família é avisada sobre a morte do caçula, as tristezas e a indignação precisam ser atenuadas para que se realize o casamento: na sala, todos mascaram a dor.

3. Considerações finais

A análise comparada das obras dramáticas *O grande amor de nossas vidas* e *Os sete gatinhos* centraliza a espacialidade sem abandonar como o ambiente do drama repercute nas personagens. Posto que considerando os preceitos de Jacó Guinsburg (1988) e Anne Ubersfeld (2005), a análise semiológica do teatro visa constituir um “sistema de signos”. Ou seja, os signos presentes no texto dramático não são vistos isoladamente, mas em critério de aproximação, distinção e combinação. Optar pelo levantamento das determinações de lugar e dos objetos possibilita demarcar o espaço doméstico, verificar as movimentações das personagens nos cômodos e como elas respondem a cada embate que o estar entre quatro paredes suscita.

As revelações principais das personagens para o desenvolvimento das fábulas de Consuelo de Castro e de Nelson Rodrigues ocorrem no ambiente interno da casa. Ou seja, os problemas advindos do ambiente externo são lançados para dentro da casa e com isso os conflitos dos dramas aparecem. A contradição se apresenta, pois nas dramaturgias esse espaço do lar não é o da proteção, mas sim de condenação e subjugação. Apontar Jean-Pierre Sarrazac (2013, p. 26), em articulação com as noções de ‘casa’ e ‘cosmos’, acrescenta à espacialidade do doméstico caráter de local ‘protegido’, mas que abarca eventualidades e problemáticas externas. Nesse sentido, os lugares cênicos apresentados nas duas dramaturgias fazem referência ao espaço doméstico amparado em aspectos do patriarcal, por isso recai-se no ambiente de análise as figuras paternas.

As personagens ‘seu’ Noronha e Galvão se assemelham em ações presentes nas obras, tanto que a nomenclatura “demônio” recai sobre ambos. No texto de Rodrigues (2017, p. 236), o final traz o embate das filhas contra o pai que as substituiu. Arlete então assevera: “Velho! Você é o demônio que chora por um olho só!”. Já em Castro, o uso da nomenclatura “demônio”, em referência à personagem Galvão, advém do crítico Décio de Almei-

da Prado (CASTRO, 1981, p. 16) que em sua análise a personagem confessa à Helecy “que o demônio interior que o atormenta e o obriga a atormentar os outros chama-se, na verdade, ‘ódio da miséria”.

Como ambientado no estudo, os procedimentos das personagens Noronha e Galvão são de silenciamento e de violências até o momento em que, independentemente das ações de tais personagens, a família já não responde adequadamente aos valores defendidos pela figura do pai. Assim, as resoluções sobre as personagens Noronha e Galvão são distintas, pois, se, em um caso, a família reconhece a figura violenta do pai e de posse do objeto cênico punhal de prata, as filhas lançam-se em direção ao peito de Noronha; na família da personagem Galvão, o silêncio e a obediência à figura do patriarca encerram o drama. Ainda que os percursos de opressão dessas personagens tenham sido semelhantes, como o ato de estabelecer uma das filhas como salvação, seja de ordem mítica, seja de ordem econômica, verifica-se que os lugares cênicos da casa compõem esse critério de dissolução das personagens.

Referências

CANDIDO, Antonio. A personagem no teatro. In: ___. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 81 – 102.

CASTRO, Consuelo de. **O grande amor de nossas vidas**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S/A, 1981.

DEL RIOS, Jefferson. **Crítica teatral**, vol. 1. São Paulo: Imprensa Oficial de Estado de São Paulo, 2010.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**, vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GUINSBURG, Jacó; NETTO, Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MAGALDI, Sábado. **Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICHALSKI, Yan. Consuelo de Castro: sempre urgente, sem rupturas. In: CASTRO, Consuelo de. **Urgência e ruptura**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Nelson. Os sete gatinhos. In: ___. **Teatro completo Nelson Rodrigues: tragédias cariocas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 169 - 237.

SARRAZAC, Jean-Pierre. O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mun-

do (do naturalismo ao teatro do cotidiano). *In*: ___. **Sobre a fábula e o desvio**. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify edições, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.