

TRAGÉDIAS EM PARALELO: NELSON RODRIGUES E A TRADIÇÃO RENOVADA

Marta Morais da Costa*

Como entender que um dramaturgo que inaugurou o teatro moderno brasileiro com *Vestido de noiva* tenha escrito – e definido – boa parte de sua produção teatral como *tragédia*? Que semelhanças teria ele procurado estabelecer entre seus textos e esse gênero dramático? E, principalmente, em que aspectos residem as diferenças que determinam a localização de sua obra trágica no século 20 e no Brasil?

A tragédia, nascida, como é do conhecimento geral, dos rituais dionisíacos, seja na acepção do bode sacrificial ou dos cantos dos sátiros vestidos em bodes, foi durante séculos uma forma dramática nobre e, também por esta razão, alvo de uma normatização policialesca. De tal forma suas características se cristalizaram que acabaram por se converter elas também num código ritualístico: a lei das unidades, a alta linhagem das personagens, as divisões internas de sua estrutura, a presença do coro, o desfecho disfórico. A “Querelle des anciens et des modernes” no século 17 teve a tragédia *Le Cid*, de Corneille, como pivô de um debate acirrado que culminou na primeira brecha rumo à modernidade do gênero trágico. A criação do drama, unindo o sublime e o grotesco, teve como certidão de batismo o prefácio de *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, e

* Universidade Federal do Paraná e Pontifícia Universidade Católica do Paraná

serviu como atestado de dissolução da tragédia clássica, já amenizada pelas liberdades formais da tragicomédia do século 18.

A partir do Romantismo, a tragédia enquanto gênero foi sendo lentamente adocicada e, dialeticamente, teve intensificados em número, sangue e crueldade os crimes e os castigos nela contidos, transmutando-se na forma do dramalhão, cujos efeitos no público eram igualmente intensos: levava a dilúvios de lágrimas e, hoje, a cascatas de risos. Suplantada pelo drama em suas diferentes espécies (o drama social, de caráter, de casaca, musical, de costumes e outros), a tragédia é lançada ao poço do esquecimento pela preferência atribuída ao drama e à comédia, o que a faz gozar de merecido repouso, adormecida por cem anos.

Mas é justamente no século que mais se proclamou moderno que ela ressurgiu. Seja na encenação de Shakespeare e dos gregos nos cinco continentes, seja em alguns novos e excelentes dramaturgos como Eugene O'Neill (EUA), Jean Anouilh e Sartre (França) e Nelson Rodrigues (Brasil), para citar apenas as peças escritas na primeira metade do século 20.

O que teria propiciado o interesse no renascimento do gênero? O horror dos conflitos bélicos mundiais, que barbarizaram a história européia e americana? A sede do diferente e do inusitado que assolou a arte moderna? A compreensão de um indissolúvel laço prendendo o homem ao longo dos séculos, homem esse que a tragédia soube interrogar e definir de maneira exemplar? O entendimento de que o ser humano é essencialmente composto de *hamartia* (falha) e de *hybris* (desmedida) que o conduzem fatalmente à anti-utopia, de que a tragédia se constitui o veículo expressivo mais eficaz?

A verdade é que depois de uma *belle époque* eufórica e prazerosa, de comédias e *vaudevilles*, a arte dramática se atira de cabeça numa *mauvaise époque*, amarga, truculenta, sem ilusões. Por isso, a tragédia voltou a ter sentido e razão de ser.

Esta tentativa de compreensão histórica não exclui outras causas aqui não especificadas miudamente: a urbanização, o capitalismo excludente, a ciência a serviço da morte, o vazio existencial e outros mais. No caso de Nelson Rodrigues, deve-se somar as desgraças familiares e pessoais (o assassinato do irmão, a miséria, a tuberculose, o temperamento mórbido, o caldo cultural do escândalo e do desafio à sociedade). Somem-se estas causas ou excluam-se algumas, incluindo-se outras que não são – e talvez nunca venham a ser de nosso conhecimento –, o fato é que a segunda peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, de 1943, já traz o aposto de *tragédia*, que mais tarde, nas obras do período de 1954 a 1961, será regionalizado como *tragédia carioca*, classificação respeitada por Sábato Magaldi na organização que fez, em 1980, da edição da obra

completa de Nelson Rodrigues para a Nova Fronteira. Saliente-se que o adjetivo *carioca* escapa a qualquer corrente da teoria do teatro.

Cite-se de passagem a inclinação de Nelson Rodrigues para classificar suas peças por nomenclaturas esdrúxulas: *farsa irresponsável* para *Viúva, porém honesta, quase peça* para o monólogo *Valsa n.º 6*, *obsessão* para o drama *Toda nudez será castigada*, *divina comédia* para *Os sete gatinhos*. Há, contudo, a insistência em qualificar como tragédia 8 de suas 17 peças, o que revela uma amadurecida opção por esta forma dramática.

Que relações podem ser estabelecidas entre a tragédia rodriguiana e a tragédia clássica? Vamos tentar responder a esta questão, apoiando-nos em dois textos: *Álbum de família* (1945) e *A falecida* (1953).

Álbum de família, “escrita no final de 1945 e interdita em fevereiro de 1946 [e que] só seria liberada em dezembro de 1965 e levada pela primeira vez em julho de 1967”¹ tem como enredo uma história que se passa na propriedade de uma família na qual se poderia dizer que o incesto era a lei. Jonas, o pai, só satisfaz seus desejos sexuais com garotas de 15 anos. Essa tara de Jonas não é outra coisa senão o amor que tem por sua filha, Glória. Amor inteiramente correspondido. Aliás, Glória é obcecada pela imagem do pai, que ela vê em toda parte e que se confunde especialmente com a imagem de Cristo nos crucifixos das igrejas. Guilherme, o filho mais velho, castra-se para refrear a sexualidade desenfreada, marca de sua família, e retira-se para um mosteiro a fim de tentar esquecer a obsessão pela irmã, Glória. A mãe, Senhorinha, é por sua vez objeto do desejo de seu outro filho, Edmundo. Casado, ele se separa da mulher (em quem nunca tocou, aliás) e volta para a casa dos pais, de onde fora um dia expulso por Jonas. Confessa seu amor à mãe e mata-se diante dela quando esta lhe confessa ter tido um amante. O que ele não saberá nunca é que esse amante era seu outro irmão, Nonô, que havia enlouquecido e vive nu pelos bosques da propriedade. O incesto lhe devolve uma espécie de primitividade, à qual Senhorinha também vai se entregar ao final da peça após matar Jonas, que não queria mais viver depois da morte da filha, assassinada por Guilherme que, em seguida, suicidara-se. Senhorinha vai ao encontro de Nonô, seu verdadeiro amor.

A partir desse resumo, compreende-se a grita geral da crítica contra a peça. A censura nada mais fez do que respeitar, repressivamente, a opinião pública.

Se pensarmos a tragédia a partir da concepção latina de Sêneca, que admitia cenas de sangue sobre o palco – o que a tragédia grega abominava –,

1 CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 200.

Álbum de família leva às últimas conseqüências a violência, o horror e o desrespeito às mais severas leis não-escritas da sociedade.

Do ponto de vista dramaturgico, a peça tem uma construção linear e clássica: inicia com a ação próxima de seu clímax, com o conflito entre as personagens já desencadeado e prestes a ocasionar desfechos que se anunciam trágicos: durante a peça ouvem-se lamentos e gemidos vindos de um dos quartos e emitidos por uma das adolescentes fecundadas por Jonas e que se encontra em trabalho de parto. Ela também morrerá ao final da peça. Com a ação evoluindo rapidamente para o desfecho, cabe às personagens viverem momentos sucessivos de desvendamento e confissão. Por isso, o espectador-leitor assiste a diálogos profundamente desveladores que trazem à tona as causas passadas, acompanhadas de sua conseqüência no presente e que motivam as ações desesperadas a que chegam todas as personagens. Estas se encontram à beira da nudez psíquica: nada mais escondem, ou melhor, a tudo querem revelar e, se possível, em altos brados, acompanhados de gestos igualmente extremos. O palco torna-se o espaço de uma catarse generalizada em que as personagens são, ao mesmo tempo, algozes e vítimas. Ao gritar seus amores, explicitam o horror que atinge as demais personagens e, por extensão, o público. Pudicamente, o dramaturgo realiza a expiação geral matando os envolvidos, à exceção da matriarca que, impune, pode reatar sua união incestuosa com o filho enlouquecido.

Esse privilégio concedido à personagem feminina de Senhorinha ganha sentido quando associado a uma razão mitopolítica, expressa por Bachofen:

[...] em épocas muito remotas as relações sexuais eram promíscuas e, por isso mesmo, só era indiscutível o parentesco matrilinear. Sabia-se quem era a mãe, jamais o pai. Assim sendo, somente à mulher se podia atribuir a consangüinidade. Ela, unicamente ela, era a autoridade, a legisladora : governava tanto o grupo familiar como a sociedade. Era a ginecocracia.²

Álbum de família não esconde sua veleidade de querer tratar a família de Senhorinha e Jonas como um núcleo mítico primitivo, fundante, arquetípico. Diz Edmundo: “Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos.

2 BACHOFEN, Johan Jakob. O matriarcado (1975), *apud* BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 28.

Como se a nossa família fosse a única e primeira. (numa espécie de histeria). Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós.”³

Ou ainda: “O céu, antes do nascimento – foi teu útero”, dirigindo-se a Senhorinha. (AF, p. 325)

Esta família primitiva, uma espécie de “guenos maldito”⁴ que carrega uma maldição familiar como a dos Atridas, de que faziam parte Agamêmnon, Electra, Orestes e Clitemnestra, constitui uma sociedade fechada, impermeável ao olhar estrangeiro, à opinião pública, com seus membros pecando e castigando-se entre si.

Os três atos da peça são iniciados por cenas de distanciamento épico representadas por um fotógrafo-*speaker*, que constrói pelo discurso verbal e fotográfico uma história disparatada da família para compor um álbum-versão que pudesse ser aceito pela sociedade. A primeira foto apresenta Jonas e Senhorinha casando-se em 1.º de janeiro de 1900 (considerado o início do século e do mundo). Segue-se uma apresentação hedionda e falsa sobre a felicidade dos noivos. Nova foto, 13 anos depois, já apresenta os pais e mais quatro filhos. Comentário do *Speaker*: “Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!” (AF, p. 271). Senhorinha, exemplo de útero fecundo e garantidor da estirpe. Mãe-Terra, geradora e generosa.

Na terceira foto aparece Glória no dia de sua primeira comunhão. O fotógrafo não contém sua veia moralista para apresentar a “mãe extremosa e a filha obediente e respeitadora” (AF, p. 280). Na foto seguinte, Senhorinha e Rute representam aos olhos do apresentador “irmãs unidas por afeições singelas e puras” (AF, p. 298), quando a ação dramática já havia apresentado o ódio mútuo. Vai mais longe o *speaker* ao apresentá-las como “resultados da educação patriarcal” (AF, p. 299).

A quinta foto apresenta Senhorinha e Nonô: o fotógrafo explica a loucura do rapaz, segundo ele causada por um ladrão que fora surpreendido no quarto de Senhorinha. Utiliza a mesma tática de elogio usada na foto n.º 2: “Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar volley-ball de areia” (AF, p. 313). Algumas páginas adiante é reproduzido o último retrato de Jonas, em julho de 1924, um homem de “civismo congênito”, candidato ao Senado na legislatura seguinte, “um varão de Plutarco” morto em

3 RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. v. 1, p. 325. As demais citações desta peça serão precedidas da abreviatura AF, seguida do número da página correspondente a esta edição.

4 Guenos (do grego *genos*) entendido como grupo unido pelos laços de sangue, todos e cada um individualmente são sempre co-responsáveis pelo agir do outro. A falta de um recai sobre todos.

circunstâncias que permitem duas versões: ou enforcou-se pela morte dos três filhos ou foi assassinado pela mulher. Esta segunda versão não passaria de “maledicência”.

O álbum se encerra com a foto da lua-de-mel de Heloísa e Edmundo, tomada como exemplo para as famílias: “Os divorcistas que se mirem neste espelho: a fisionomia dos nubentes espelha uma felicidade sem jaça”. (AF, p. 345)

O humor que resulta do confronto entre o fato e a versão escapa totalmente ao formato da tragédia clássica mas realiza no texto de Nelson Rodrigues o necessário momento de distensão satírica que funciona, positivamente, como moldura que melhor destaca o intenso *pathos* dramático.

O locutor, com funções narrativas, reproduz o senso comum burguês a respeito dos valores que devem reger a família. Assume o papel do coro grego ao estabelecer as balizas morais, as leis dos costumes convencionados que, uma vez expostos, solicitam confirmação.

Essa voz moralizadora é contestada imediatamente pela ação cênica em que o espectador surpreende as personagens ao executar e viver comportamentos opostos. Vibra no ar o chicote pedagógico. Nos interstícios do ouvir e do ver das fotos encenadas insinua-se a violência e a cegueira, fazendo desmoronar as máscaras confortáveis para descobrir, nos escombros, a terrível face do desejo irrefreável.

Da alternância entre o que os homens poderiam (ou deveriam, numa leitura moralizadora) ser e o que eles de fato são, resultam o choque, a ironia e o sentido. O leitor/espectador se vê confrontado pelas duas imagens (a congelada na foto e a em movimento na cena), reproduzindo seus próprios embates interiores, entre a Lei e o impulso, o superego e o inconsciente. Desse confronto resulta o horror e o pecado, a necessitarem de urgente reparação. Estão aí, de maneira simplificada, os ingredientes da idéia de trágico, não apenas os do formato da tragédia, distinção bastante produtiva em termos críticos, como demonstrou Ângela Leite Lopes.⁵

Analisada individualmente, cada personagem integrante dessa família primordial é protagonista de uma exclusiva e idêntica tragédia. Cada um deles ultrapassa sua medida humana, incorrendo na *hybris* aristotélica,⁶ desencadeando um processo de cegueira da razão e conseqüente atitude de desafio à

5 LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues, trágico então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.

6 ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 455. Os termos em grego e seu significado mais próximo aqui citados são retirados dessa edição.

lei que necessitará de punição exemplar e eficaz. Ao violarem as leis de convivência social e do desejo sexual a ser exercido exclusivamente fora do clã familiar, o casal e seus filhos tomam em suas mãos o poder decisório e a lei. Por isso, tornam-se culpados aos olhos das leis escritas e do direito consuetudinário. Mas por que agem assim? Porque são movidos por um destino que os governa e castiga: o sexo é instrumento metonímico da intensa pulsão de retorno às origens, a um estado anterior às leis dos homens, a um paraíso perdido a presidir as ações humanas.

Encontramos nesse confronto um “dos pressupostos fundamentais do trágico [...] o constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem [...] a ordem varia: pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade.”⁷

Na perspectiva de Nelson Rodrigues, o destino que conduz os homens ao final trágico é o sexo. O fato de suas personagens sucumbirem aos pés da estátua desse deus implacável justifica a confissão do dramaturgo de que era um moralista e que seu teatro podia ser desagradável mas não era obsceno e sim profundamente moralizador. O sentido da oração religiosa ao final da peça, rezada por um coro, suplica ao Senhor misericórdia e liberação dos perigos do inferno e aponta para a necessidade de purgação e de perdão.

Os múltiplos incestos dessa família ancestral podem conduzir o leitor/espectador ao entendimento de que a peça é feita de um barroquismo estilístico que tenta convencer e converter pelo excesso. Mas se entendemos que esta família é uma espécie de *axis societatis*, miniatura de um mundo que gira exclusivamente em torno do sexo, entendemos a peça como uma demonstração, via metonímia, do comportamento recôndito dos grupos familiares, uma tendência à endogenia autodestrutiva e, por isso, digna de observação, análise e, quem sabe, terapia.

Contra seus críticos-censores ferrenhos, Nelson Rodrigues opunha o argumento de que seu teatro padecia da *nostalgia do palavrão* e que ele pessoalmente defendia o amor eterno e repudiava, num casal de enamorados, o contato físico, o beijo, a transa. Em *Álbum de família*, Edmundo exclama: “Eu sou o homem de uma só mulher!” (AF, p. 318). Na mesma direção de recusa de comportamentos abertamente sexuais reconhecemos a fala de Jonas, carregada de nojo: “Nonô [...] agora lambe a terra, ama a terra com um amor obsceno... de cama !” (AF, p.285). Guilherme afirma que “[a] mulher que amou uma vez – marido ou não – não deveria sair nunca do quarto. Deveria ficar lá, como num

7 BORNHEIM, Gerd A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 73-74.

túmulo. Fosse ou não casada.” (AF, p. 298). “Uma mulher casada, conhece o amor – não é PURA .” (AF, p. 298).

Inflexível quanto a este valor, Nelson Rodrigues povoa de traições, poligamia e incestos a sua obra, como a querer, pela demonstração da infidelidade, castigar a todas as personagens, para que, através do sofrimento, e mesmo da morte, o espectador possa aprender que o sexo conduz invariavelmente a um final trágico. Esse ângulo vem justificar a convicção e incompreensível afirmação do dramaturgo de que o seu é um teatro moralista (moralizador).

Essa pedagogia pelo avesso sustenta a tese de *Viúva, porém honesta*, de que, após a morte do marido, mesmo que jamais tenha sido tocada por ele, a mulher morre – ou deveria morrer – para o sexo.

É interessante ouvir as palavras do próprio autor a expor seu pensamento a respeito da caracterização e da função de seu teatro:

O teatro para rir, com esta destinação específica, é tão absurdo e, mais, tão obsceno como seria uma missa cômica [...]. Saí do [espetáculo de *vaudeville* do] Feydeau com todo um novo projeto dramático (digo “novo” para mim). O que teria eu de fazer, até o fim da vida, era o “teatro desagradável”. Brecht inventou a “distância crítica” [...]. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A platéia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia – está realizado o mistério teatral. [...] *Álbum de Família*, a tragédia que se seguiu a *Vestido de Noiva*, inicia meu ciclo do “teatro desagradável”. Quando escrevi a última linha, percebi uma outra verdade. As peças se dividem em “interessantes” e “vitais”. Giraudoux faz, justamente, textos “interessantes”. A melodia de sua prosa é um luminoso disfarce de sua impotência criadora. Ao passo que todas as peças “vitais” pertencem ao “teatro desagradável”. A partir de *Álbum de Família* tornei-me um abominável autor.⁸

A reação da platéia tinha de ser igualmente desagradável, agressiva, significativa para que o teatro ganhasse esses ares de um ritual purificador, dionisíaco, de *tragoidia*, de sátiros-sacerdotes encarnando o deus adorado:

⁸ RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*: memórias e confissões. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 148.

Se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e os cavalheiros queriam invadir a cena – aquilo tinha de ser algo de mais profundo, inexorável e vital.⁹

Essa reação parece encontrar justificativa no entendimento de Hölderlin quando trata do trágico e o associa ao monstruoso, de vez que essa associação é capaz de esclarecer as noções de Todo e de Unidade, que se apóiam no conflito e nas contradições:

A apresentação do trágico repousa principalmente sobre isso que o monstruoso, como que o Deus-e-o-homem se junta, como, todo limite abolido, a potência da natureza e o recôndito do homem se tornam Um no furor, se concebe pelo seguinte que o tornar-se um ilimitado se purifica por uma separação ilimitada.¹⁰

Essa união entre a natureza e o recôndito do homem, capazes de se transformar num furor quando os limites são abolidos, parece configurar o comportamento insaciável e além-fronteiras morais das personagens de *Álbum de família*.

Outra peça que traz à discussão o conceito de tragédia e o sentimento do trágico é *A falecida*, cronologicamente a primeira peça denominada *tragédia carioca*. Zulmira é uma jovem senhora de classe média suburbana. Tuninho, seu marido, está desempregado. Alertada por uma cartomante para o perigo representado por uma mulher loira, Zulmira vai a seguir a uma funerária para obter informações sobre o custo de um enterro – o dela própria, já que se sente doente e não gostaria de ter um enterro pobre. Ela deixa com o marido as instruções para a cerimônia fúnebre e, sem explicações, o nome e o endereço de alguém que poderia realizar seu desejo. Ela morre de tuberculose. O marido vai, então, procurar Pimentel, dono de uma rede de ônibus, para lhe transmitir o recado de Zulmira, e ouve dele o relato do caso que tivera com a falecida. Pimentel conta detalhes do primeiro encontro dos dois, acreditando estar falando com um primo de Zulmira. Tuninho se apresenta como o marido e exige que Pimentel cumpra o prometido à mulher. De posse do dinheiro, manda enterrar Zulmira como indigente e vai ao jogo no Maracanã apostar tudo no Vasco, seu time do coração.

9 RODRIGUES, *O reacionário...*, p. 148.

10 LOPES, *op. cit.*, p. 51.

Grita sua aposta no meio da arquibancada, joga as notas de dinheiro para o alto, e chora, como o mais solitário dos homens.

Diferentemente da família aristocrática da tragédia clássica, a protagonista pertence à classe média e, ainda por cima, suburbana. Mas intimamente sua constituição não difere das personagens trágicas. Também ela tenta superar seu *metron*, revelando uma *hybris* e uma cegueira da razão, passíveis de castigo.

A *moira*, contudo, configura-se a partir de acasos e imprevistos que se associam, determinando-lhe uma feição mais social que filosófica, metafísica ou biológica. O sexo na sorveteria – primeiro encontro de Pimentel e Zulmira –, o encontro com Glorinha, a confissão de Pimentel e o jogo do Vasco enredam as personagens, não lhes permitindo ações menos condicionadas e conduzindo-as ao desenlace disfórico.

A cartomante (pitonisa, maga, adivinha), embora apresentada de forma grotesca e não confiável, revela-se uma conhecedora do destino: Glorinha, loira oxigenada, ao surpreender o namoro de Zulmira e Pimentel, intensifica na protagonista o desejo de mostrar-se superior, seja na qualidade e riqueza de seu féretro, seja na exibição de seu corpo perfeito e sadio.

A *anagorisis* (reconhecimento) é parte estrutural da peça, de vez que Nelson Rodrigues consegue driblar o público e Tuninho, até que a evolução da ação dramática se aproxime do final. Quando Pimentel, por obra do acaso, revela ao marido toda a extensão do comportamento adúltero e interesseiro da esposa, verifica-se igual surpresa no palco e na platéia. Trata-se de um lance de reviravolta (*peripécia*), em que Nelson Rodrigues se mostrou mestre em todas as suas peças.

A *falecida* abandona a formalidade da tragédia clássica para assumir o sentimento trágico do homem moderno. A *moira* passa a representar mais os valores sociais que os valores externos ligados ao querer e ao fazer dos homens. O termo *carioca* anexa à tragédia circunstâncias pessoais, culturais e sociais que passam a reger o formato trágico, atualizando-o e nele introduzindo alterações significativas. O inescapável, na visão de Nelson Rodrigues, passa a ser representado pelo sexo, pela necessidade de superação, pela rivalidade congênita entre os seres humanos. Ser contra e estar contra – não importa a quem ou a quem – resumem o eixo de identidade e comportamento dos protagonistas rodriguanos.

A *falecida* preserva a objetividade, a *secura* e a rapidez da ação trágica. Não existem cenas supérfluas, não há personagens dispensáveis, não há diálogos frouxos. Há um texto contido, elíptico quando necessário, demonstrativo sempre, esclarecedor no momento exato.

Zulmira é personagem trágica porque movida por desejos, pensamentos e sentimentos não localizáveis pela razão. Antes impulsos motivados por uma força que desconhece e que a arrasta inevitavelmente ou à glória (de uma esplendorosa epifania funeral) ou à desgraça, que acaba por prevalecer. O conformado Tuninho, um otimista e esperançoso, não compreende a dimensão das angústias de Zulmira e se torna, até contra seu temperamento, o algoz da mulher. Função e papel que lhe conferem, pelo inelutável senso de vingança que dele toma conta no final, em vítima também de um destino que o destrói sentimental e moralmente: é entre lágrimas que aposta o dinheiro da traição no Vasco, sua outra paixão. Por vezes igualmente traidora.

Esta nova dimensão que Nelson Rodrigues traz ao conceito de tragédia, deixando em segundo plano o protagonista como ser coletivo (membro integrante de um *guenos*) para privilegiar o individual, assim como o deslocamento dos palácios e da aristocracia para a classe média suburbana constitui um procedimento comum a todas as suas tragédias cariocas.

Em *Os sete gatinhos* estão associadas a família autodilacerada de *Álbum de família* com a pertinaz presença da morte de *A falecida*, acrescido o fato de que Noronha, o chefe da família, é um novo Édipo, a procurar nos outros a origem da peste que assola o seu lar nos outros, dando-se conta, tardia e tragicamente, de que o criminoso estava dentro dele mesmo, o que não o impede, antes de morrer, de distribuir desgraças entre todos os membros da família.

A insistência do autor em relatar conflitos que empurrem o leitor/espectador de encontro aos muros interiores de seu estado de indignação moral faz parte de uma escolha consciente do autor, por ele mesmo confessada:

Passada a tempestade, vejo que muitas das opiniões que se levantaram contra mim e meu drama são procedentes. Com efeito, *Anjo Negro* é mórbido; e eu, mórbido também. Aliás, jamais discuti ou refutei a minha morbidez. Dentro da minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: “Será um defeito?” Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca do espírito, um tipo de criação dramática. [...] *Anjo Negro* é monstruoso? Inclino-me por uma resposta afirmativa. Se considerarmos os seus fatos, paixões e personagens sob um arejado critério de dona de casa ou de lavadeira – o drama será monstruosíssimo. Com efeito, Virgínia mata três filhos, e semelhante operação está longe de ser meritória. A maioria dos críticos se baseou no “onde já se viu fazer uma coisa dessas?”. Ora, cada um faz seu juízo como quer, entende ou pode. De qualquer

maneira, parece-me precário o crítico que se enfurece contra os personagens e se põe a insultá-los. Imagino uma pessoa que, perante *O Avarento*, de Molière, invalidasse a peça, sob a alegação de que o personagem é um pão duro, um unha de fome. [...] Sempre me pareceu que, para fins estéticos, tanto faz um canalha como um benemérito. Acrescentarei mais: é possível que a importância dramática do canalha seja mais positiva. Se Virgínia fosse uma mãe exemplar, uma heroína do tanque e da cozinha, não haveria drama. [...] *Anjo Negro* jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral.¹¹

A consciência do fazer teatral conduz as discussões a respeito dos aspectos trágicos de seu teatro sempre ao palco da arte e da encenação. Se discutimos a questão da herança cultural da tragédia, estamos permanentemente interrogando as formas e perspectivas que norteiam as dimensões do homem e de sua expressão por intermédio da arte. A perspectiva mórbida tem a ver com a construção de enredos e personagens visando ao efeito no palco, no pensamento e na sensibilidade dos leitores e espectadores. Sua obra continuamente confirma essa teatralidade e o pendor para a absorção de componentes pertencentes à tradição do teatro trágico.

Boca de Ouro tem um tratamento moderno para o eterno caminhar do homem pelas vias do interdito, do inalcançável e da frustração. As três versões sobre a identidade do bicheiro Boca de Ouro reproduzem prismas diversos de uma mesma trajetória de frustração. Na tentativa de reconstruir simbolicamente sua origem – a mãe é denominada por ele “A Virgem de Ouro” –, o protagonista transforma o natural em metal (seus dentes, seu caixão, sua fortuna) para terminar assassinado, desdentado, indigente.

O beijo no asfalto retoma o incesto como tema subjacente. O sexo é que move as personagens e o mundo. Como uma *moira* cega, é ele que induz os comportamentos e muda a realidade. Arandir, ao socorrer um moribundo e satisfazer-lhe a última vontade, beijando-o, inicia sua caminhada trágica. A peça conta esta mutação, como dizia Aristóteles, da felicidade em infelicidade, não através de uma personagem vil, mas de um homem comum. A opinião pública, como um coro trágico, movida pela conduta voraz e vingativa do jornalista

11 RODRIGUES, Nelson. Teatro desagradável. *Dionysos*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, n. 1, p.16-21, out. 1949.

Amado Ribeiro, converte um fato cotidiano em uma falha trágica, que conduzirá o protagonista à morte.

Seria impossível reencontrar no século 20 a retomada integral da forma trágica que a tradição sedimentou. Mesmo encontrando em algumas peças de Nelson Rodrigues elementos constitutivos da tragédia clássica, em seu todo a obra integral representa um tempo novo, um homem novo e, portanto, uma forma dramática diferente. No entanto, é possível constatar que permanentemente seu teatro conserva uma *idéia do trágico*, isto é, reutiliza os clichês trágicos para expor uma posição que afirma que “o trágico é imanente ao destino da arte contemporânea”¹² e que engendra um discurso artístico específico que acaba por, dialeticamente, possibilitar reflexões sobre seu fazer e proposições de mudança como, por exemplo, o adjetivo *carioca* – entendido como uma indicação da presença do cotidiano –, que virá se associar à raiz tradicional da tragédia.

Como espectadores/leitores,

[...] nos representamos o próprio artista trágico a criar as suas figuras, tal como um exuberante demiurgo da individuação, pelo que sua obra pode bem ser concebida como “imitação da natureza” e vemos em seguida a força inaugural do seu instinto dionisíaco aniquilar todo este mundo de aparências para anunciar pela aniquilação deste mundo uma primordial e suprema alegria artística no seio do Uno primordial.¹³

Para finalizar, as tragédias de Nelson Rodrigues recuperam alguns ingredientes da tragédia clássica, associando a eles uma contribuição particular que, de uma maneira moderna, traz ao palco o questionamento da natureza da arte teatral: passatempo, ritual ou desvendamento de áreas intencionalmente recalçadas do ser?

12 LOPES, *op. cit.* p. 93.

13 NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 2. ed. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972. p. 163.

RESUMO

Procuramos tratar das características da tragédia clássica na obra de Nelson Rodrigues, em especial nas peças *Álbum de família* e *A falecida*. Para atingir esse objetivo, avaliamos os detalhes da construção dramaturgica (ação, personagens e ideologia), além dos depoimentos do próprio autor sobre seu conceito de teatro e de tragédia. Concluímos que existem traços permanentes na concepção do herói trágico, sem contudo limitar o valor de sua dramaturgia a uma forma tradicional, uma vez que a modernidade de seus textos enriquece e altera essa mesma tradição.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, tragédia, dramaturgia brasileira.

RÉSUMÉ

Cet article a essayé d'analyser la dramaturgie de Nelson Rodrigues, en spécial les pièces *Álbum de família* et *A falecida* sous l'optique de la tragédie classique. Pour atteindre cet objectif, il a vérifié les détails de la construction dramaturgique (l'action, les personnages et l'idéologie) et aussi les déclarations de l'auteur lui-même sur la conception de théâtre et de tragédie. L'article conclut qu'il y a des traits permanents dans la notion de l'héros tragique sans limiter, cependant, le valeur de sa dramaturgie à un genre traditionnel, de sorte que ses textes enrichissent et changent cette tradition même.

Mots-clé: Nelson Rodrigues, tragédie, dramaturgie brésilienne.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ Brasília: INL, 1979.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Editora da UFRJ, 1993.
- MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 2. ed. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1980.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. 4 v.
- _____. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977.