

ANGELA  
LEITE  
LOPES

NELSON  
RODRIGUES  
trágico  
*então*  
moderno

Eis um fascinante ensaio sobre a obra do nome maior do teatro brasileiro. Mas a empresa de Ângela Leite Lopes nem chega a surpreender: bem mais do que isso, ela é, simplesmente, justa. É que a obra de Nelson Rodrigues vem suscitando os estudos requeridos por sua estatura singular. Realmente, o quadro se faz cada vez mais abrangente. De um lado - e aqui está o mais importante -, nosso dramaturgo não abandona os palcos, os diretores de cena o exploram seguindo parâmetros os mais diversos. Por outro, a pesquisa vem se ocupando com uma intensidade e uma competência crescentes na análise desse verdadeiro inventor da linguagem cênica brasileira. E embasando isso tudo, Sábato Magaldi vem de lançar, numa bela e bem complementada edição, crítica e definitiva, o último volume do teatro completo de Nelson Rodrigues.

O bom nível já alcançado por este panorama variado e instigante pode ser apreciado com este volume de Ângela Leite Lopes. Ver-se-á logo: a autora consegue um excelente resultado de síntese, porquanto, apoiada inclusive em alguma prática cênica com o dramaturgo, ela consegue captar a globalidade de sentido da obra de Nelson, e isso através de uma bem delimitada perspectiva de consideração: a presença do elemento trágico ao longo da obra rodriguiana. E este esforço todo, tão lindamente realizado, oferece ainda ao leitor uma inteligente discussão, que perpassa todo o livro, sobre o sentido e o alcance do fenômeno trágico. Assim, paralela à análise da obra de Nelson corre uma perspicaz meditação sobre o próprio conceito de tragédia - o que torna a leitura deste ensaio duplamente convidativa.

Gerd Bornheim

**ÂNGELA LEITE LOPES**

**NELSON RODRIGUES  
TRÁGICO,  
ENTÃO MODERNO**

EDITORA UFRJ

TEMPO BRASILEIRO  

---

Rio de Janeiro - RJ - 1993

Direitos desta edição reservados à Editora UFRJ e  
TEMPO BRASILEIRO

Copyright © 1993 by Ângela Leite Lopes

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de  
Processamento Técnico - SIBI/UFRJ

---

L 864 Lopes, Ângela Leite  
Nelson, Rodrigues: trágico, então moderno/ Ângela Leite  
Lopes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.

118 p., 14 x 21 cm.

Bibliografia: p.105-115  
ISBN 85-7108-094-1

1. Nelson Rodrigues 2. Teatro brasileiro 3. Tragédias I. Título

CDD 792.0981

---

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Forum de Ciência e Cultura  
Editora UFRJ

Conselho Editorial

Darcy Fontoura de Almeida, Gerd Bornheim, Gilberto Velho,  
Giulio Massarani, José Murilo de Carvalho, Margarida de Souza  
Neves, Silvano Santiago, Wanderley Guilherme dos Santos.

Editora UFRJ  
Forum de Ciência e Cultura  
Av. Pasteur, 250 – 1º andar – Rio de Janeiro  
CEP 22295-900  
Tel.: (021) 295-1595 R. 18/19 Fax.: (021) 295-2346

EDIÇÕES TEMPO BRASILEIRO  
Rua Gago Coutinho, 61 – Caixa Postal 16099  
CEP 22221-070  
Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Tel.: (021) 205-5949 Fax.: (021) 225-9382

## SUMÁRIO

Apresentação . . . . .	7
CAPÍTULO I – O autor da modernidade . . . . .	9
1. Rumo a teatralidade . . . . .	12
2. A marca trágica . . . . .	14
3. Palavra e representação . . . . .	27
4. Palavra e sentido . . . . .	35
Notas . . . . .	43
CAPÍTULO II – Tragédia e especulação . . . . .	45
1. O trágico e a questão da representação . . . . .	45
2. A recuperação . . . . .	47

3. A recusa .....	56
Notas .....	62
CAPÍTULO III – O trágico: discurso da origem .....	65
1. A exigência da obra .....	65
2. A experiência grega do trágico .....	70
3. <i>Mimesis</i> e representação .....	76
4. Nelson Rodrigues e a dimensão trágica .....	80
5. Trágico e tragédia .....	92
Notas .....	99
Bibliografia .....	103
Agradecimentos .....	117

## Apresentação

Pode parecer óbvio, hoje em dia, que Nelson Rodrigues seja o autor da modernidade do teatro brasileiro. Na época em que começamos a estudar sua obra, entretanto, essa modernidade aparecia como **questão**<sup>1</sup>. O que de fato é, ou não seria modernidade: relação problemática da arte com sua origem. Mas uma questão que exigia o seu desbravamento, ou seja, que se extraísse dela o conceito, distinguindo aquilo que aos poucos cristalizava-se, absorvido pelo senso comum, daquilo que permanece como proposta de interrogação.

Esse trabalho brotou da própria obra de Nelson Rodrigues, da seguinte constatação: das dezessete peças que ele escreveu, oito são **tragédias** (ou tragédias cariocas), e a sua visão do teatro remete a uma inexorável tragicidade, mesmo nos textos que ele denomina “divina comédia”, “farsa irresponsável” ou ainda “obsessão”. Tragédia e modernidade aparecem, num primeiro momento, como dois termos de

uma contradição. É à análise dessa contradição que vamos dedicar essas páginas e rastrear, nesse esquema, a própria formação do conceito de modernidade. Em outras palavras, Nelson Rodrigues, com a intuição que lhe era peculiar, colocou em jogo em seu teatro os próprios fundamentos da modernidade, num intrincado embate entre arte e reflexão.

É essa intuição que procuramos enfatizar no capítulo de abertura, "O autor da modernidade". A descrição minuciosa de cada uma de suas peças tinha, na versão francesa, o duplo intuito de dar a conhecer a obra de um autor inédito e de propor um tipo de abordagem da obra de arte que não procura seu sentido fora dela, mas no interior de seu próprio desenvolvimento, nos detalhes aparentemente supérfluos. É por causa desse segundo aspecto que o capítulo permanece com poucas transformações. A leitura que se faz no Brasil do teatro em geral e de Nelson Rodrigues em particular baseia-se amplamente numa visão conteudística, psicológica ou sociologizante. O que vai nos interessar aqui são, em contrapartida, as características eminentemente teatrais de sua escrita – que entretêm relações profundas e pertinentes com outros campos da cultura, tais como a psicologia, a sociologia, a filosofia. Se Nelson Rodrigues é hoje reconhecido como nosso autor maior, é por seu engajamento franco e profundo com o teatro e com a teatralidade.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cf. "Nelson Rodrigues e o fato do palco", *In* Monografias 1980, INACEN-MEC, Rio de Janeiro, 1983, col. "Prêmios".

# I O AUTOR DA MODERNIDADE

*"É possível que a continuidade da tradição seja uma aparência, mas a persistência dessa aparência de persistência funda precisamente nela a continuidade".<sup>1</sup>*

Modernidade significa ruptura e é como tal que Nelson Rodrigues aparece na história do nosso teatro. Um teatro que buscava, nas décadas de 30 e 40, uma existência efetiva, uma produção contínua e de boa qualidade, alheio ao fato de que a característica da arte é justamente a descontinuidade. Algo assim como uma constelação de momentos, para usar uma expressão de Theodor Adorno e Walter Benjamin<sup>2</sup>. São esses momentos, aparentemente isolados, em que a obra transcende e funda o próprio conceito de arte que nos permitem falar em evolução.

Parece-nos interessante assinalar, para começar, o seguinte fato: Nelson Rodrigues decidiu escrever para o teatro para tentar ganhar dinheiro, já que seus proventos de jornalista eram modestos. Não freqüentava as salas de espetáculos e só tinha lido até então uma única peça, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Os *vaudevilles* faziam muito sucesso na época, e deviam portanto proporcionar uma boa renda. Nelson Rodrigues decidiu tentar o gênero, mas, como ele mesmo confessa, desde as primeiras páginas foi a peça que o guiou, e o resultado foi *A mulher sem pecado*, drama em três atos que revela, de imediato, uma tendência intrigante para a teatralidade.

Uma história simples pode resumir a trama de *A mulher sem pecado*. Um marido finge estar paralisado para testar a fidelidade da mulher. Recebe todos os dias um relatório completo de suas atividades, mantendo-a constantemente vigiada pelo chofer e pela empregada. A mulher é, sem a menor sombra de dúvida, de uma fidelidade irrepreensível. No final da peça, ele está absolutamente certo disso e decide contar-lhe sua farsa. A mulher, no entanto, acabara de fugir com o chofer, levada, de fato, pelas obsessões do marido.

Eis um trecho do primeiro diálogo da peça entre marido e mulher:

*Olegário - Você olha para mim com um olhar de mártir! Pois bem. Agora mesmo, neste minuto, você pode estar se lembrando de um amigo, de um conhecido ou desconhecido. Até de um transeunte. Pode estar desejando uma aventura na vida. A vida da mulher honesta é tão vazia! E eu sei disso! Sei! (Ato I) <sup>3</sup>*

Temos aqui o gosto pelo *fait divers* — é bom lembrar que Nelson Rodrigues começou sua carreira de jornalista na seção policial do jornal de seu pai — e pode-se detectar nesse gosto pelo *fait divers* uma das dimensões de sua modernidade. Mas são os outros aspectos — os elementos da construção do drama como realidade cênica — que vão aqui nos interessar. A ação de *A mulher sem pecado* se passa na casa de Olegário e Lídia. Há um único plano, mas este é de certa forma cortado pela passagem esporádica de uma menininha — Lídia na idade de dez anos, segundo nos informa a lista dos personagens — oriunda do subconsciente de Olegário. Há também o espectro da primeira mulher de Olegário. Tudo isso é, finalmente, comentado por uma voz em *off* que traduz os pensamentos desse homem que não pára

de se interrogar ele mesmo sobre sua saúde mental. A loucura é, de fato, um fantasma, personificado pela presença muda e imóvel de sua mãe — uma senhora que fica sentada durante todo o espetáculo sem outra tarefa a não ser a de enrolar um eterno paninho.

Esses elementos serão de certa forma retomados, e ampliados, em *Vestido de noiva*. Visam, no entanto, desde já a criação de uma espécie de *estranheza* para o espectador, algo como uma disponibilidade para se entregar à experiência que o teatro vai propor. Nesse sentido, não se deve procurar a inteligibilidade desses elementos no desvendamento de um processo psíquico determinado, mas antes na criação específica dos processos artísticos. Processos aos quais *Vestido de noiva* fará mais explicitamente alusão.

O próprio Nelson Rodrigues fala de suas intenções:

*Na minha primeira peça — a título de sondagem — introduzira uma defunta falante, opinante, uma meia dúzia de visões, uma personagem incumbida de não fazer nada, uns gritos sem dono. Eram algumas extravagâncias tímidas, sem maiores conseqüências. Mas tanto bastou para que alguns críticos me atrasassem o que lhes parecia ser a suprema injúria: me compararam a Picasso, a Portinari, etc.*

*Fiz Vestido de noiva com outro ânimo. Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito, me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente. Por exemplo: determinado personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a de superposições, claro. Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim:*

*— "A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para, em seguida, voltar a 1905, a fim de fazer quarto a si mesma..." Senti, nesse processo, um jogo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos*

*tremendos. Inicialmente, havia um problema patético: a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser toda ela construída na base de cenas desconexas. Como, apesar disso, criar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o caos, torná-lo harmonioso, inteligente?*<sup>4</sup>

Isso não retira de *A mulher sem pecado* e de *Vestido de noiva* seu caráter “psicológico” — classificação que lhes foi atribuída por Sábato Magaldi. A penetração dos estudos de Freud na cultura moderna de uma maneira geral é inegável, e o teatro, com mais forte razão, deles se apropria. Nelson Rodrigues põe em cena cidadãos médios, e encontramos-os tais como são — homens divididos, entregues às múltiplas faces de sua personalidade. Mas, como o autor acaba de declarar, o que é fascinante é o jogo teatral que vai se criar, as questões estéticas que vão ali se colocar. O importante não é que Nelson Rodrigues trate de certos temas, é que ele os ponha em jogo, na medida em que o teatro põe em jogo a vida. A realidade cotidiana, no teatro, é outra: a possibilidade de uma experiência particular, segundo as normas e as leis que o teatro nos propõe, uma maneira *outra* de sentir, perceber, compreender o mundo.

## 1. Rumo à teatralidade

*A mulher sem pecado* foi levada à cena em 1942, com direção de Rodolfo Mayer, sem grandes repercussões. Já a estréia de *Vestido de noiva*, no dia 28 de dezembro de 1943 numa montagem dos Comediantes com direção de Ziembinski e cenários de Santa Rosa, representou um marco dentro da história do nosso teatro, tendo nascido aí, diz-se, o teatro brasileiro moderno.

A ação da peça é um pouco mais complexa que a de *A mulher sem pecado*. O fio condutor pode entretanto se reduzir à seguinte história: uma mulher — Alaíde — acaba de ser atropelada e é operada com urgência. Seu caso não apresenta, no entanto, muita esperança. Suicídio, assassinato ou acidente? A dúvida ficará. O público entra em contato com a peça através do som de buzinas, freadas bruscas, vidros que se estilhaçam — som que voltará sempre, como uma espécie de refrão. A voz

de Alaíde chama por uma certa Madame Clessi. Só então o palco se ilumina e revela um bordel onde Alaíde vem procurar Madame Clessi, uma cortesã do início do século. Alaíde leu seu diário, que muito a impressionou. É a partir do diálogo entre Alaíde e Madame Clessi que a história vai se desenvolver. A cena se divide em três planos: alucinação, memória e realidade. Episódios do diário da cortesã — que foi assassinada por seu jovem amante de 17 anos em 1905 — vêm se misturar ao drama de Alaíde, que descobre no dia de seu casamento com Pedro que este tinha um caso com sua irmã Lúcia e que os dois haviam decidido matá-la.

Não se trata, como tudo levaria a acreditar, de uma simples utilização da técnica de *flash-back*. Nelson Rodrigues explora realmente o mundo do subconsciente. Mais do que isso, estabelece uma espécie de paralelo entre os mecanismos da psique e os do teatro. Não é por acaso que o plano principal é o da alucinação. Digamos que é a partir dele que a peça se constrói. A partir das relações que ele estabelece com os outros planos. Relações particulares, que caracterizam a peça. No final do terceiro ato, Alaíde é declarada morta pelos médicos que se encontram no plano da realidade. Lúcia e Pedro vão enfim poder se casar. Alaíde aproxima-se, igualmente vestida de noiva, e estende o buquê de flores à sua irmã.

Esse simples detalhe do final encerra, nele mesmo, a dimensão da obra. Conta-se que Ziembinski teria proposto a Nelson Rodrigues que o espetáculo terminasse com a morte de Alaíde. Todo o sentido da peça teria sido alterado. O importante é que os três planos constroem uma realidade — a da cena — e toda tentativa de reduzir a peça às últimas horas da vida da heroína seria, no mínimo, simplista. Essa realidade se apresenta para o público de uma maneira extremamente fragmentada. A cada ato, novos elementos entram em cena e confundem, de certa forma, o entendimento do espectador. E esta confusão não é suficientemente esclarecida no final, pois não é este o intuito principal. Fica a eterna obsessão: o que ele quis dizer com isso?

Nada além do que a peça já diz por si mesma, talvez. Voltaremos a tratar disto um pouco mais adiante. O que é preciso notar, por ora, é o caminho que Nelson Rodrigues parece traçar — o de um compromisso cada vez mais explícito com o teatro, que ele vai explorar a fundo nas “tragédias” *Anjo negro* e *Senhora dos afogados* e na “farsa irresponsável” *Dorotéia*.



## 2. A marca trágica

*Álbum de família* teve sua montagem proibida durante quase 20 anos. *Anjo negro* e *Senhora dos afogados* foram também censuradas, logo em seguida liberadas e encenadas, mas sem nenhum sucesso. Esta falta de sucesso foi apenas confirmada pela montagem de *Dorotéia*. Como conta Paulo Francis;

*Dorotéia foi varrida de cartaz (vi-a como outros aficionados cinco vezes) por uma chusma de críticos de má-fé ou estúpidos do Rio.*<sup>5</sup>

Nelson Rodrigues, que se tornara com a estréia de *Vestido de noiva* o maior autor nacional moderno, tornou-se de um dia para o outro o autor maldito. Ele próprio nos fala dos comentários que *Álbum de família* suscitou:

*Em todo o Brasil, escreveu-se sobre o drama (...). A maioria foi apaixonadamente contra. (...) Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não. Outros assinalavam minha "insistência na torpeza"; terceiros arrasavam a "incapacidade literária"; ficou patenteada também a inexistência de um "diálogo nobre". Este último defeito, por si só, parecia excluir *Álbum de família* do gênero trágico. Onde já se viu uma tragédia sem "diálogo nobre"? E não foi tudo. Houve, ainda, acusações de morbidez, imoralidade, obscenidade, sacrilégio, etc., etc. (...) Como autor, pus-me a pensar: não havia nessa oposição nenhuma atitude crítica que se caracterizasse pela isenção e lucidez. Era como se os detratores se julgassem diretamente ofendidos e colocassem um problema teatral, estilístico, estético, em termos passionais. (...) Como autor, fiquei à margem de tudo. Não articulei uma frase, não usei um contra-argumento. E, no entanto, muitos dos críticos eram de uma fragilidade de meter dó. Eu poderia*

*alegar, a favor de *Álbum de família*, várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, vi sei um certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. Outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção dentro da peça, um fato solitário. Mas não quis, por um motivo muito simples: porque esta "exclusividade", esta "exceção" não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível.*<sup>6</sup>

A história de *Álbum de família* 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. As relações incestuosas não vão se esgotar aí. Guilherme, o filho mais velho, representa a inexorabilidade desse sentimento familiar. Sua decisão de se retirar para um mosteiro não o liberta dessa sexualidade desenfreada que marca sua família. Ele vai mais longe ainda: castra-se. Seu ato se revelará, no entanto, vão. Continua obcecado pela irmã, e chega a matá-la — matando-se em seguida — por ela ter-se recusado a partir com ele, desprezando as promessas de um amor puro, devido à sua impossibilidade sexual. 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 enlouqueceu e vive nu pelos bosques da propriedade, como um bicho. Não aparece em cena, mas ouvem-se seus gritos. O incesto lhe devolve uma espécie de primitividade, à qual Senhorinha também vai se entregar no final da peça após matar Jonas, que não queria mais viver depois da morte da filha.

*Senhorinha - Vou deixar você.  
Jonas (numa compreensão difícil) - Vai me deixar?*

*(violento) Deixe, ora essa! (...) A você, eu só devo a filha! Senborinha (rápida e terminante) - E eu a você — os filhos — homens. (...) Edmundo, Nonô... Menos Guilherme que aquela ali roubou.  
[A cena se passa no velório de Glória e Edmundo.]  
(Álbum de família, Ato III)*

Como contraponto à ação, há em toda a peça uma série de quadros vivos representando tomadas de fotos para um álbum de família. Esses quadros são acompanhados dos comentários de um *speaker*, segundo o qual os personagens vivem um eterno idílio de amor e harmonia. Trata-se aí da única intervenção externa em toda a ação, que serve para situar a posição social da família. O autor define o *speaker* como uma espécie de opinião pública.

Pode-se dizer que *Álbum de família* apresenta uma estrutura dramática linear, com os elementos cênicos servindo principalmente ao desenvolvimento da história desses personagens. Diríamos que se trata da peça mais "clássica" de Nelson Rodrigues em termos de construção dramática. Encontramos ainda e sempre personagens movidos por uma paixão desenfreada, vivendo segundo suas leis, o que lhes confere grande densidade teatral. Mas não há explicitação dessa teatralidade, como haverá nas peças seguintes.

É como se Nelson Rodrigues fosse ampliando o alcance da paixão de seus personagens. Em *Anjo negro*, Virgínia, a branca, sacrifica todos os seus filhos nascidos do amor maldito com Ismael, o preto. Um dia, enquanto mais uma criança está sendo enterrada, o irmão de Ismael — irmão de criação — branco, mas cego, penetra na casa isolada, símbolo da solidão do negro Ismael. Eis como o autor descreve a casa:

*A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro.  
(Anjo negro, Ato I, 1º quadro)*

Virgínia não hesita em aproveitar essa ocasião para engendrar um filho branco. Um filho que ela não matará, que se tornará homem, para que possa amá-lo e ser amada. O destino, no entanto, trará uma menina - Ana Maria. Ismael, que pretendia matar o filho branco, poupa-a. Ele a

cega (foi ele quem cegou o irmão, criança ainda) e tranca-a num quarto onde é o único a poder entrar. Ele lhe fala de amor, do mundo que os cerca. Diz que todos os homens são pretos — que é ele o único branco. Na verdade, Ismael odeia sua cor, sua raça. Só se veste de branco; é médico — profissão de branco. O interessante na peça é que o racismo aparece principalmente através dos próprios pretos, como ilustra um diálogo entre Elias, o irmão, e um dos negros que trabalham para Ismael:

*Cego - Diga — ele se chama Ismael?  
Preto - O doutor? Sim. E que médico.  
Cego - Preto, não é preto?  
Preto - Mas de muita competência.  
(Anjo negro, Ato I, 1º quadro)*

As outras alusões à raça negra, no que concerne a Virgínia sobretudo, têm um caráter, digamos, simbólico.

*Virgínia - (...) A transpiração dele está por toda a parte, apodrecendo nas paredes, no ar, nos lençóis, na cama, nos travesseiros, até na minha pele, nos meus seios (aperta a cabeça entre as mãos) E nos meus cabelos! (...) Se eu fugisse, a transpiração dele não me largaria; estaria entranhada na minha carne, na minha alma. Nunca poderei me libertar! Nem a morte seria uma fuga!  
(Anjo negro, Ato I, 2º quadro)*

Enquanto Ana Maria cresce, Ismael manda construir uma espécie de mausoléu onde deverá se trancar com ela para sempre. Virgínia, vendo-se na perspectiva de ficar só, pede a Ismael para falar com a filha. Durante três dias e três noites ela procura convencer a filha de que seu padrasto só lhe conta mentiras. Mas de nada adianta. Ana Maria não acredita nela. Virgínia decide então convencer Ismael a encerrar Ana Maria sozinha dentro do mausoléu. Ismael acaba cedendo, e a peça termina com a certeza de que o amor maldito do Preto com a Branca gerará outra criança cujo destino já conhecemos.

*Anjo negro* é a terceira tragédia do autor, mas é a primeira em que são utilizados elementos ditos trágicos. Um coro comenta a ação:

*sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética, têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre...*

(Anjo negro, Ato I, 1º quadro)

Há também na peça a idéia de maldição. Virgínia se casa com Ismael por imposição de sua tia: roubara o noivo da prima, que se suicidou de desgosto. Como castigo, a tia entrega Virgínia a Ismael, que a violenta. Essa primeira noite ficará para sempre marcada pela presença, no quarto do casal, da cama de solteira de Virgínia, quebrada, os lençóis em desordem, o travesseiro no chão. Ismael, por sua vez, é amaldiçoado por sua mãe por renegar sua raça. Essas maldições parecem se realizar nas crianças, afogadas uma a uma pela mãe sob os olhos escondidos, mas não menos cúmplices, do pai.

Não temos, em *Anjo negro*, o ritmo sincopado, as réplicas concisas das outras peças. Os diálogos são mais fluidos — mas nunca verborrágicos. O autor se compraz na criação de imagens:

- *Mentino tão meigo, educado, triste!*
  - *Sabía que ia morrer, chamou a morte!*
  - *É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria! (...)*
  - *Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!*
  - *Dos anjos, má vontade dos anjos!*
  - *Ou é o ventre da mãe que não presta!*
  - *Mulher branca, de útero negro!*
  - *Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos! (...)*
  - *E se afogou num tanque tão raso!*
  - *Ninguém viu!*
  - *Ou quem sabe se foi suicídio!*
  - *Criança não se mata! Criança não se mata!*
  - *Mas seria tão bonito que um mentino se matasse!*
  - *O preto desejou a branca!*
  - *Oh! Deus mata todos os desejos!*
  - *A branca também desejou o preto!*
  - *Maldita seja a vida, maldito seja o amor!*
- (Coro das senhoras pretas)  
(Anjo negro, Ato I, 1º quadro)

Um pouco a mesma estrutura repete-se na tragédia seguinte *Senhora dos afogados*. Teremos, desta vez, dois coros, uma noção particular de destino, imagens criadas em torno do mar. E, é claro, crimes e paixões. De novo um dia de luto ao abrir do pano. Clarinha é a segunda das três filhas dos Drummond a morrer afogada.

*D. Eduarda - Tua filha morreu, Misael.*

*Misael - Morreu...*

*D. Eduarda (com espanto) - E no mar! (...)*

*Misael - Primeiro Dora, depois Clarinha... E no mar, a duas!*

(Senhora dos afogados, Ato I, 2º quadro)

O mar é

*um personagem (...) próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres.*

(Senhora dos afogados, Ato I, 1º quadro)

*Avó - (...) Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da platéia) Sempre ele... (...) Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. (...) E depois de não existir mais a família — a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos!*

(Senhora dos afogados, Ato I, 1º quadro)

O mar exerce também uma espécie de atração:

*Moema - Que sei eu do meu noivo? Sei (...) que a mãe dele mora numa ilha e o pai não sei onde. Não sei mais nada... E me fala de mar e de ilhas tão azuis que não existem, não podem existir...*

(Senhora dos afogados, Ato I, 1º quadro)

*D. Eduarda - (com involuntária doçura) Ele chegou... Ele está aqui.*

*Misael - Quem?*

*D. Eduarda - O noivo de tua filha. (...)*

*Misael - Às vezes, eu mesmo me comparo — eu, velho, encarquilhado, a mão já trêmula... e ele, quase um mentiro, chetrando a mar...*

*D. Eduarda - Quando ele chega, Misael, eu sinto cheiro de mar nos meus cabelos...*

*(Senhora dos afogados, Ato II, 1º quadro)*

O mar está presente na luz de um farol longínquo que ilumina periodicamente a cena, criando, segundo as palavras do autor, a obsessão da sombra e da luz.

A peça começa no dia da morte de Clarinha, mas um coro longínquo chora uma outra morta — uma prostituta do cais, assassinada há 19 anos, no dia do casamento de D. Eduarda e Misael. As preces e lamentações vão invadir por momentos a casa dos Drummond e impedidos de rezar. Misael é, na verdade, o principal suspeito desse crime, jamais elucidado. A história vai se desenrolar em volta do mistério dessas duas mortes, concentrando-se principalmente em quatro personagens também misteriosos. Misael, o patriarca, é um juiz notável, na iminência de ser ministro. D. Eduarda é uma mulher ainda bela, que tem que ser uma esposa fiel, pois a fidelidade deixou de ser uma virtude para as mulheres Drummond e tornou-se um hábito. Moema, a única filha que sobrou (além de Paulo), é uma moça estranha que só se veste de preto.

*Nenbuna semelhança especial entre as duas. Mas os seus movimentos de mãos coincidem muito; e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes da peça.*

*(Senhora dos afogados, Ato I, 1º quadro)*

O Noivo, um ex-oficial da marinha, vive agora no cais do porto, na companhia de mulheres da vida. Além desses quatro, há ainda um outro personagem central. Uma mulher.

*Misael - Quando me levantei para falar, para fazer o discurso - vi uma mulher... Estava no outro lado da mesa,*

*bem na minha frente... Vestida diferente das outras — e sem pintura... (...) Eduarda, eu vi essa mulher o tempo todo. Mas eu sabia que ela tinha morrido há muitos anos... Não podia estar ali, mas estava; ninguém a via, só eu... (...) Eduarda, quando essa mulher apareceu, houve no banquete um cheiro de mar...*

*(Idem, Ato I, 2º quadro)*

*Noivo - Sr. Ministro viu minha mãe... Foi a única pessoa que viu minha mãe...*

*Misael - Não! Não!*

*Noivo - Viu, sei que viu. No banquete, viu no banquete...*

*(...) Do outro lado da mesa, estava uma mulher... Bem na sua frente, Sr. Ministro... Não decotada como as outras, Não vestida como as outras... Sem lantejoulas no vestido... (...)*

*Misael - Essa mulher que eu vi no banquete, que estava defronte de mim — olhando sempre para mim —, essa mulher não pode ser sua mãe. (...) Essa mulher está morta, morreu há muito tempo...*

*Noivo - Minha mãe também está morta, morreu há muito tempo... (...) Faz hoje 19 anos... (...) No dia em que o Ministro casou... (...) ... Ministro, reconhece este rosto? Estes olhos? (passando a mão, com angústia, pelo próprio rosto) Reconhece a sua carne em mim?*

*(Idem, Ato II, 1º quadro)*

Tendo jurado vingar a morte de sua mãe, o Noivo — filho de Misael com a prostituta que matara há 19 anos — tinha achado uma maneira de penetrar dentro da casa dos Drummond. Não ataca o pai — sua mãe sofreria com isso, pois amava-o perdidamente —, mas leva D. Eduarda, num misto de sentimento de vingança e de atração.

*Moema - Diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não me beijou nunca na boca... (olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada) E por que, meu Deus, por que?*

*(Idem, Ato I, 1º quadro)*

As mãos de Moema são o traço que a liga à sua mãe. O Noivo leva D. Eduarda, que será, por sua vez, punida por Misael. Este lhe corta as mãos — as mãos que tocam, que acariciam, que pecam. D. Eduarda morre na praia, de saudade das mãos. Moema fica só com seu pai e confessa-lhe, agora, seus crimes. Foi ela quem afogou as duas irmãs, para ser a única filha — e mais tarde a única mulher da casa. Nesse dia, então, ela se veste de branco, como aparece na última cena da peça, para amparar em seu colo a cabeça de um pai morto.

Mais uma vez, interessa-nos aqui ressaltar os elementos que constroem a peça. O autor estabelece imagens líricas a partir de elementos por assim dizer comuns, ordinários, gerando uma espécie de “barroco da banalidade”, para usar uma observação de Benjamin sobre Baudelaire<sup>7</sup>. O lirismo da peça vem sobretudo dos personagens do cais do porto, ou a eles se liga, e contrasta com sua decrepitude. Assim, o corpo do Noivo é inteiramente tatuado com um nome de mulher, sempre o mesmo — o de sua mãe —, e essa característica é uma atração a mais aos olhos de D. Eduarda, que lhe pede para ver as tatuagens. O lugar para onde o Noivo leva D. Eduarda é o bordel do cais, pertencente à sua avó.

*Numa cadeira de balanço, fazendo tricô, a Dona, gorda e velha, pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas.*

*(Idem, Ato III, 1º quadro)*

O bordel é um lugar que seduz muito particularmente as heroínas rodrigueanas. É lá que encontramos Alaíde, em *Vestido de noiva*. É de tais lugares que fala Virgínia a Ana Maria, no *Anjo negro*:

*Virgínia - Tu precisas conhecer os homens, Ana Maria, precisas amá-los; e depois, então, escolherias um — para sempre... Nós poderíamos ir — nós duas — a um lugar que eu conheço. Foi uma empregada minha que me falou. Ela teve uma filha que foi para lá; e a filha escrevia contando maravilhas, tanto que não voltou nunca mais. Para esse lugar vinham homens de todas as partes, até da Noruega! Marinheiros, de cabelos louros, anelados...*

*(Anjo negro, Ato III, 2º quadro)*

A mesma atração que exerce a ilha em *Senhora dos afogados*:

*Moema - Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dâlias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...*

*Noivo - É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (esboça uma carícia) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que tu a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar... (...) Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas... (Senhora dos afogados, Ato II, 1º quadro)*

Esse “barroco” é uma constante na estrutura das peças de Nelson Rodrigues. A complexidade da trama, um excesso deliberado, como falava o autor a respeito de *Álbum de família*. Esse excesso estabelece uma distância em relação ao público, permitindo ao espectador detectar a experiência cênica propriamente dita, e descobrir assim outros aspectos da própria realidade dentro da qual vivemos. O que vai importar, então, é a experiência que a cena vai propor ao espectador — mesmo se se tratar muitas vezes de suas próprias fantasias, exacerbadas. É preciso, nesse sentido, que o jogo cênico, teatral, se explicita, se torne fácil de descobrir, de desvendar. Em *Anjo negro* era sobretudo o cenário que tinha essa função. Em *Senhora dos afogados*, Nelson Rodrigues propõe, pela primeira vez, a utilização de máscaras, mas joga com seu significado.

*D. Eduarda - Mas este não é o teu rosto — é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.*

*Vizinho - Com licença.*

*(O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica) (...) (Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis)*

*(Senhora dos afogados, Ato I, 1º quadro)*

Em *Dorotéia*, todos os personagens usam máscaras, com exceção do personagem-título. Temos de novo a mesma estrutura por assim dizer excessiva. A peça trata de uma estranha família: três primas, todas as

três viúvas, vivem numa casa composta unicamente por salas. Nenhum quarto, pois é no quarto que a carne e a alma se perdem. Elas mantêm-se acordadas através dos anos, pois no sonho a alma se entrega a volúpias abomináveis. Outros traços particulares vão caracterizar essas senhoras: têm um defeito de visão que as impede de ver os homens; foram todas tomadas, em sua noite de núpcias, por uma náusea, uma tradição na família desde que uma bisavó casou-se com um homem que não amava. Sentem então a náusea do amor do homem — de um homem invisível, invisível ele próprio, o pijama, a correntinha em volta do pescoço.

D. Flávia — a mais velha das três primas — teve uma filha, Maria das Dores, que, pelo hábito das abreviações, é chamada de Das Dores. Esta filha tem uma particularidade a mais: nasceu de cinco meses, morta. Mas como não podia ser enterrada antes de ter tido a náusea, cresceu na ignorância da própria morte — pensa que vive, pensa que existe.

É nessa estranha casa que Dorotéia, uma outra prima que deu um mau passo, vem procurar asilo, depois da morte de seu filho, sobre cuja memória jurou se regenerar. Dorotéia, contrariamente às outras mulheres da família, é extremamente bonita — o que lhe tira qualquer possibilidade de virtude. Só será aceita na família se renunciar à sua beleza. Mandam-na ter com Nepomuceno, um velho doente que vive por perto, para que lhe dê algumas de suas inúmeras chagas, para que estas devorem sua beleza. Dorotéia parte, resignada, no momento em que Das Dores vai, enfim, conhecer sua primeira noite. De fato, D. Assunta da Abadia, outra viúva, traz seu filho, Eusébio da Abadia, para se casar com Das Dores. Umhas botas serão este noivo invisível. Essa presença, ou esse indício de presença, irá, no entanto atormentar o cotidiano dessas mulheres, que começarão a sonhar acordadas com botas desabotoadas. D. Flávia, impiedosa, mata suas duas primas, para libertá-las de seus delírios.

*Carmelita - Devo morrer?... Preciso morrer?...  
(espantada) Sim, devo (destacando as sílabas) Preci-  
so... (exaltada) Depois de tantas vigílias, a febre cinge  
minha fronte, um delírio rompe em mim... E se, ao  
menos, eu pudesse mergulhar o rosto numa chama e  
lavá-lo no fogo!...*

*D. Flávia - Te darei uma morte sem sonhos...*

*Carmelita - Não! (...) Uma outra eternidade... (veemen-  
te) Eu não aceitaria uma eternidade em que não*

*bouvesse um par de botinas...*

*(Dorotéia, Ato II)*

Das Dores, no seu canto, entrega-se inteiramente a seu idílio. É tomada por uma certeza súbita: não terá a náusea. D. Flávia, para castigá-la, conta-lhe toda a verdade anunciando-lhe que não existe. Das Dores decide então voltar para o ventre de sua mãe, para nascer e se tornar mulher. D. Flávia e Dorotéia ficam sozinhas. De repente, as chagas de Nepomuceno aniquilam a beleza de Dorotéia — e a peça termina numa constatação sinistra:

*Dorotéia - Qual será o nosso fim?*

*D. Flávia (lenta) - Vamos apodrecer juntas.*

*(Dorotéia, Ato III)*

Pode-se compreender facilmente a indignação que essas peças de Nelson Rodrigues provocaram quando foram lançadas — e mesmo muito tempo depois. Não se conseguia entender o que o autor podia querer dizer com obras como essas. A interpretação habitual era a de que se tratava de um moralista, que se encarnecia em mostrar os malefícios do pecado, da tentação. Liam-no ao pé da letra, o que incentivava declarações polêmicas do autor, que se comprazia em jogar com as ambigüidades que ele próprio suscitava em torno de seus pensamentos. Havia os que o tratavam de pervertido, de obsceno.

*Críticos fizeram uma observação restritiva: minha obra toda gravita em torno de — "sexo, sexo, sexo". Sendo isso verdade, qual o inconveniente? (...) Todavia, no caso particular desta observação, há uma malícia sensível. Já não importa tanto o fenômeno da repetição e sim a natureza e a gravidade do tema. O assunto sexual ainda dá motivo a escândalo. Amigos e conhecidos meus interpelam-me na rua:*

*— Você só sabe escrever sobre isso?*

*"Isso" é o amor. Há nesta pergunta um fundo de indignação que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, porque o assunto amoroso produz esta náusea incoercível?*

Teremos ocasião de voltar a falar sobre esse tema do conteúdo moralista da obra de Nelson Rodrigues. Basta por ora ressaltar a disparidade que se estabelecia cada vez mais entre o público, a crítica em especial, e a concepção teatral por ele proposta, e enfatizar que é no questionamento do fenômeno teatral em si que se deve procurar o caráter moderno da dramaturgia rodrigueana. Nelson Rodrigues efetua de fato nessas peças uma incursão pelas questões modernas do teatro, e o faz sob a inspiração das tragédias. É assim, pelo menos, que chama suas peças. Pode-se falar de tragédia no mundo moderno? É em torno dessa interrogação que este estudo irá se desenvolver mais adiante.

Quando dizemos que há, na base do gesto criador de Nelson Rodrigues, o questionamento do fenômeno teatral em si — e suas declarações vêm muitas vezes confirmar isto —, queremos insistir no fato de que o que vai distinguir suas diferentes obras é justamente a abordagem que propõe de certas questões cênicas específicas. Assim, por exemplo, temos a *Valsa nº 6*, um monólogo em dois atos que estreou no Rio em 1951, e que Sábato Magaldi chamou de “*Vestido de noiva às avessas*”.<sup>9</sup>

*Achei, sempre, que um dos problemas práticos do teatro é o excesso de personagens. Entendo, no caso, por excesso, mais de uma. Pensei, por isso, há muito tempo, na possibilidade de tal simplificação e despojamento, que o espetáculo se concentrasse num único intérprete. Um intérprete múltiplo, síntese não só da parte humana como do próprio décor e dos outros valores da encenação. Uma pessoa individuada — substancialmente ela mesma — e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana.*<sup>10</sup>

Na *Valsa nº 6*, está em cena uma jovem de 15 anos, Sônia, que morreu assassinada. Ela reconstrói aos poucos os episódios que envolveram e levaram à sua morte. Há sem dúvida semelhanças com *Vestido de noiva*, no tema, na técnica das misturas temporais. Mas trata-se antes de mais nada da incursão num domínio particular, e bastante ingrato, do teatro: o dos monólogos. Questões específicas vão então colocar-se à reflexão. A primeira delas é a do papel da palavra no teatro.

### 3. Palavra e representação

*A peça repousa sobre a palavra. A palavra como origem fundamental do drama. A personagem existe pelo que dá a conhecer através da palavra.*<sup>11</sup>

O que Sábato Magaldi diz sobre *Valsa nº 6* poderia muito bem se aplicar às outras peças de Nelson Rodrigues. Mas no caso específico do monólogo, essa afirmativa toma outra dimensão. Um monólogo acaba se confundindo com um relato. Empregam-se muitas vezes diversos artifícios para tornar o espetáculo ágil, ressaltar conflitos, criar ação. Na *Valsa nº 6* trata-se efetivamente de um conto. A peça se constrói sobre os fragmentos de memória que vêm à cabeça da moça, que se esforça para lembrar do que aconteceu, para se situar. O curso dos eventos não se explicita, no entanto, nas suas palavras — o que é aliás uma constante nas peças de Nelson Rodrigues. Eis um breve exemplo:

*(perna de pau) Sua filha era menina. Transformou-se em mulher... (num crescendo caricatural) E houve o choque! O abalo! (mãe) A idade! Acho que o senhor adivinhou, Dr.! (feliz) Minha filha tem mudado muito! O senhor não faz uma idéia! (corre ao piano. Executa trecho da Valsa nº 6) Foi, sim! Um abalo muito grande. É por isso que, às vezes, eu tenho certas esquisitices e vejo certas coisas... (dolorosa) Mudei tanto! (súbita euforia) Antes, eu era uma menina... (corre pelo palco, trocando as pernas, como uma Ofélia louca) E me sentia feliz. Porém agora... (incerta) Que foi que mãe disse? (mãe) O que Paulo fez com minha filha, não se faz!  
(Valsa nº 6, Ato I)*

Nas outras peças de Nelson Rodrigues, os diálogos vão construindo as situações, e estas desembocam na construção da ação. Encontramos o mesmo processo neste monólogo, só que aqui a ação é, em última instância, o próprio ato de proferir palavras, de evocar lembranças confusas.

*(doce) Mas, Paulo, eu me lembro de ti e de mim. E de mais nada. Porém, duas pessoas não podem existir sem fatos. (Valsa nº 6, Ato I)*

Assim como *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6* tem um desfecho que esclarece alguns fatos, mas deixa outros mais ou menos velados. É interessante ver o desenvolvimento da palavra como criação originária do espaço teatral.

Nelson Rodrigues é conhecido por ter trazido à cena um tom familiar, diálogos concisos e precisos, apesar das imagens excessivas. Como nota Ronaldo Lima Lins sobre *A falecida*, peça escrita em 1952,

*o dramaturgo (...) vai além do realismo banal de simples imitação do diálogo popular. Em seus textos, a palavra possui uma importância chave no desfecho das situações, ora acentuando a amargura de certos comentários, ora, como ocorre mais freqüentemente, carregando nas saídas cômicas até torná-las sarcásticas ou grotescas.* <sup>12</sup>

Trata-se, efetivamente, de uma tarefa à qual o autor se entrega de maneira consciente. Numa entrevista em que lhe diziam que seus diálogos eram pobres, retrucou:

*São. Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los.* <sup>13</sup>

Mas esse trabalho com a palavra não se reduz à recriação de uma linguagem natural. Está na própria base de um movimento que é aliás descrito de maneira invertida por Alberto D'Aversa:

*Teatro é, antes de mais nada, situação e depois, mas somente depois, palavra; e situação quer dizer conflito de idéias em ações dramáticas (...). Parece que Nelson Rodrigues está sempre à cata de situações-limite, de casos anormais e patológicos, de histórias inacreditáveis apesar de possíveis, (...) aptas a suscitar um clima de escândalo e de excepcionalidade, fábulas que ele posteriormente veste com o esplendor barroco de seu diálogo.* <sup>14</sup>

Discordamos em vários pontos do pensamento de D'Aversa. Seu raciocínio traduz uma visão de certa forma redutora do acontecimento teatral — ainda e sempre a ênfase é colocada na anormalidade dos casos e na inverossimilhança, e o trabalho com a linguagem é visto como ornamento. Mas o teatro pode muito bem ser primeiro e essencialmente palavra. Com a condição, é claro, que essa palavra traga consigo a consciência de seu papel especificamente teatral. E esse papel é significativo na estrutura de um grande número de obras de Nelson Rodrigues, em especial *A falecida*, *Boca de Ouro* e *Beijo no asfalto*, tragédias cariocas.

Se nos debruçamos sobre a substância concreta de um texto dramático, encontramos aí a construção de uma linguagem específica. Palavras, em suma. Mas palavras que não estão ali *para dizer* uma idéia, que *são* elas mesmas idéias. Palavras que contêm ainda tudo o que não é, num primeiro momento, definido como tal: gesto, olhar, silêncio. As próprias palavras estariam assim pondo em questão o seu poder de afirmação indicando as diferentes instâncias segundo as quais elas se inscrevem no processo complexo da representação<sup>15</sup>. Vemos assim que esse movimento que queremos a todo instante enfatizar nas obras de Nelson Rodrigues é na verdade imanente à escritura dramática, e o fundamento de sua construção.

Assim sendo, temos que tomar Nelson Rodrigues ao pé da letra — e isso não nos enunciados através dos quais, tanto nas suas obras como nas suas declarações em geral, o autor se compraz em externar uma certa concepção moralista, mas no sentido de descobrir com ele a experiência originária que se desenrola nessa palavra teatral. O ato de nomear parece reger o mundo. O ato de nomear tomado ao pé da letra, no teatro, revela uma certa experiência originária do mundo. Experiência que não saberia ser dita de outra forma. Para compreendê-la, o ato de nomeá-la, apenas, seria um ato vão. É preciso, antes, inserir-se no seu movimento.

Entremos pois no movimento próprio de *A falecida* e vejamos como a palavra, as situações, a ação enfim, se desprendem uma da outra, oferecendo ao espectador a experiência fascinante da solidão do homem no mundo contemporâneo.

A estrutura dessa tragédia carioca se constrói a partir de cenas curtas, que vão colocando as situações. Zulmira é uma jovem senhora de classe média suburbana; Tuninho, seu marido, está desempregado. O autor os apresenta no seu cotidiano. Tuninho joga sinuca com amigos,



discutindo futebol — é Vasco doente. Zulmira, por seu lado, entrega-se a atividades menos corriqueiras. A peça começa com uma consulta que ela faz a uma cartomante. Pouco depois, encontramos-a numa casa funerária, informando-se sobre o preço do caixão mais bonito. O objetivo de sua vida é de fato preparar seu próprio enterro. Ela vai morrer em breve, e essa é a sua mais profunda certeza. A doença que teria nos pulmões não parece, entretanto, preocupar nem o médico, nem a família — e as opiniões reconfortantes de seus próximos são para ela frustrações. Zulmira morre efetivamente, numa crise aguda em que tosse e cospe sangue, não sem antes expressar ao marido estupefato seu último desejo: ter um enterro esplêndido. Ela lhe dá, sem maiores explicações, o nome e o endereço de alguém que pode realizar seu desejo.

Tuninho se apresenta na casa de 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. Utilizando a técnica do *flash-back*, Nelson Rodrigues apresenta então a outra face dessa mulher que tinha uma estranha obsessão de pureza. O acaso fez com que Zulmira e Pimentel se encontrassem. Pimentel enganou-se de porta ao ir ao banheiro numa lanchonete da Cinelândia. Encontra-se cara a cara com Zulmira, que lava as mãos. Nem tiveram tempo de trocar duas palavras, e já tinha acontecido entre eles tudo que pode acontecer entre um homem e uma mulher. E logo se vão, cada um para o seu lado, nada sabendo um do outro, nem o nome. Zulmira se junta a Tuninho, que a esperava tranquilamente no balcão.

Dias depois, entretanto, sai uma foto de Pimentel no jornal. Zulmira vai visitá-lo, descobrindo assim sua identidade. Passam a se ver regularmente durante um bom tempo, até o dia em que Zulmira resolve romper. Uma prima os vira na rua, de braços dados, e desde esse dia virava a cara para ela. Esse relato vem esclarecer detalhes da trama. A cartomante do início, de um charlatanismo evidente, embolsa o dinheiro de Zulmira e só lhe diz uma única frase: "Cuidado com a mulher loura!" É o próprio Tuninho quem, alheio a todos esses acontecimentos, sugere à mulher que a loura deve ser sua prima Glorinha — "loura oxigenada, mas loura". Zulmira logo achará, de fato, inúmeras razões para desconfiar da prima. Esta, depois que tirou um seio atingido pelo câncer, virara testemunha de Jeová e, inexplicavelmente, deixara de falar com Zulmira. Inexplicavelmente também, Zulmira se converte. Afaga, no entanto, uma espécie de vingança

interna em relação à prima irrepreensivelmente virtuosa: ela, Zulmira, "é a morta que pode ser despida".

O momento supremo de sua vida será portanto sua morte. Ela pede à mãe que no dia de sua morte todas as mulheres do bairro sejam chamadas para assistir à preparação mortuária. Seu corpo está íntegro, e — como aliás Nelson Rodrigues repete em algumas peças — certas pessoas ficam ainda mais belas depois de mortas. Não será este, no entanto, o desfecho dos acontecimentos. Abatido pelo relato de Pimentel, Tuninho pega o dinheiro que este lhe dá para o enterro, dá apenas alguns trocados para o caixão e vai para o Maracanã, para a decisão do campeonato. Já tinha declarado, no início da peça, que se tivesse dinheiro, apostava contra Maracanã inteiro que o Vasco seria campeão. E é efetivamente o que faz. Grita sua aposta no meio da arquibancada, joga as notas para o alto, chora, como o mais solitário dos homens.

O interesse especial dessa peça deve-se ao fato de ela marcar, em nossa opinião, uma transição dentro da obra de Nelson Rodrigues: a passagem das "tragédias" para as "tragédias cariocas". Se em *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e a farsa *Dorotéia*, ele mergulha num universo explicitamente teatral, explorando a fundo essa teatralidade, esta será mais sutil nas suas próximas obras. O autor atinge uma espécie de maturidade, domina plenamente os recursos do teatro e os articula com maior fluência.

A ação de *A falecida* se constrói a partir de cenas curtas. Os diálogos, de uma concisão extrema, são criados a partir das próprias imprecisões da linguagem familiar. Fala-se, mas nunca se diz tudo. O ritmo é sincopado: frases que param no meio, reticências, interjeições. Essas palavras traduzem o estado de espírito do personagem, integrando-se à representação e contando com ela para adquirir sua plena expressão. Mas elas estão ali, também, enquanto palavras — imprecisas, ambíguas, e cheias de seu sentido próprio. Assim, a mãe só faz exclamar:

*Mas oh, minha filha, oh!*  
(A falecida, Ato I)

diante das declarações puritanas de Zulmira, que jurava nunca mais usar um maiô em toda a sua vida, nem beijar o marido na boca. No início da peça, na casa da cartomante, Zulmira lhe diz como obteve seu endereço:

*De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia.  
(A falecida, Ato I)*

O que seria a descrição da moça passa a ser um indício, lingüístico, de descrição. Isto é acentuado pelo jogo cênico, ou pelo menos deveria sê-lo. Os personagens não falam, fazem um certo uso da língua. Pode-se dizer que a língua se torna aqui um gesto. Ela não é natural, e sim indica um trabalho, um olhar, uma tomada de posição sobre a própria língua. Nesse sentido, ela não teria um papel, seria um papel a mais. E é nesse sentido, finalmente, que Nelson Rodrigues realiza uma exposição eloqüente do modo de vida do cidadão moderno, urbano. É o mesmo movimento que observa Benjamin sobre Baudelaire:

*o laço entre os choques da vida moderna e a prosódia, a estrutura dos versos. A cidade grande está presente na própria arte de escrever de Baudelaire. Não precisava então descrevê-la tematicamente.*<sup>16</sup>

É isto de fato o que acontece em *A falecida*, e o que vai acontecer depois em *Beijo no asfalto*. As cenas curtas apresentam os personagens na solidão de seu cotidiano. O ritmo da peça, seu despojamento cênico, permitindo não rápidas mudanças de cenário, mas a criação a cada cena de seu ambiente próprio (sinuca, rua, Maracanã), remetem automaticamente ao trem de vida moderno, sem que maiores considerações se tornem necessárias para o entendimento do espectador.

Em 1953 foi feita uma montagem de *A falecida* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela Companhia Dramática Nacional, ligada ao Serviço Nacional de Teatro, com cenários de Santa Rosa. O espetáculo foi muito bem aceito, o que contribuiu para a elevação do prestígio intelectual do autor. A peça recebeu também uma versão cinematográfica de Leon Hirszshman em 1963. Um filme muito bonito, mas que só acentuava o lado patético da peça. Ora, é preciso notar que há uma marca de humor importante nas obras de Nelson Rodrigues: no excesso de certas saídas patéticas em si, no exagero de alguns traços característicos dos personagens, nos detalhes prosaicos que vêm se contrapor ao sério ou ao patético da ação. Em *A falecida*, por exemplo, há o personagem Timbira, um funcionário da funerária que conta como que se aproveita dos momentos em que as viúvas precisam de consolo para pôr em obra seus

talentos de sedutor. Sempre no mesmo espírito, entramos em contato com Tuninho enquanto este joga sinuca. De repente, ele se sente mal, volta para casa correndo, se instala sobre um banquinho que simboliza o vaso sanitário e toma a pose do Pensador de Rodin... Zulmira entra, vai direto para o banheiro e assume, na saída do marido, a mesma pose. Esses detalhes são importantes na medida em que conferem um certo colorido particular, característico do autor. Esse toque de humor, essa espécie de ironia, sempre presente, é um comentário que o autor faz, subliminarmente, sobre a realidade, sobre o teatro em si.

Só uma das dezessete peças que Nelson Rodrigues deixou tem no entanto uma marca essencialmente cômica: *Viúva, porém honesta*, uma "farsa irresponsável" escrita em 1957. Embora *Dorotéia* também tenha sido designada assim pelo autor, *Viúva, porém honesta* é a única que se deixa definir, de certa forma, por essa classificação. Nelson Rodrigues entregase aí a uma pequena vingança contra os críticos que não se cansavam de arrasar suas peças.

*Viúva, porém honesta* gira em torno de Ivonete, a filha de um diretor de jornal — o Dr. J. B. de Albuquerque Guimarães — que acaba de enviudar do crítico teatral do jornal e, desde então, simplesmente recusa-se a se sentar. O pai, preocupado e irritado, convoca especialistas do amor: uma velha cortesã, um psicanalista, um otorrinolaringologista (pois "Ninguém ama sem ouvidos, nariz e garganta") para tentar resolver o problema da filha. Um intruso junta-se ao conselho — O Diabo da Fonseca. Veio porque sentiu um "cheiro mortal, incoercível, incontrollável de viúva" e porque tem uma queda irresistível por viúvas, porém honestas... Mas o personagem que vai nos interessar mais particularmente é o do crítico teatral. Vai aparecer em cena graças ao Diabo, que o traz de volta dos infernos para que se proceda à reconstituição da noite de núpcias do jovem casal, na tentativa de resolver o problema de Ivonete. E é assim que se assiste à entrada de Dorothy Dalton — o crítico — no jornal:

*Pardal - (...) Esse cara fugiu do SAM e...*

*Dr. J. B. - Entrega à polícia!*

*Pardal - Tive uma idéia melhor, diretor. É um troço maquiavélico. Que tal se a gente pegasse esse cara para fazer demagogia sórdida?*

*Dr. J. B. - Bem sórdida?*

*Pardal - É simples: a gente apanha o Dorothy Dalton e*

*faz-se a recuperação do bicho.*

*Dr. J. B. - Isso é irrecuperável!*

*Pardal - Também acho, mas não tem importância. O que interessa é a onda contra o SAM e a nosso favor. Ficaria demonstrado que o SAM, em vez de corrigir, corrompe. Ao passo que nós — veja bem — nós passáramos pelos salvadores de uma besta como essa. Dá-se o emprego, um emprego qualquer e faz-se a demagogia.*

*Dr. J. B. - É uma idéia! (...) Mas que tipo de função teria o Dorothy Dalton, com esse nome de cinema mudo? (...)*

*Pardal - O que é que você sabe fazer? Antes de ir para o SAM o que é que você fazia?*

*Dorothy Dalton - Raspava pernas de passarinho a canivete!*

*Dr. J. B. - Bonito!*

*Pardal (exultante) - Já sei. Crítico de teatro!*

*(Viúva, porém honesta, Ato I)*

Nelson Rodrigues vai mais longe na caricatura. Na noite de núpcias, Dorothy Dalton — que não tinha a menor queda por mulheres — vai a uma estréia. No caminho, entretanto, é atropelado por uma carocinha de chicabom — algumas versões dizem que teria sido um papafilas — e morre.

O problema de Ivonete se resolve, finalmente, com a volta de Dorothy Dalton, pois, segundo ela, só se pode ser fiel a um marido morto.

*Ivonete - Portanto, só a viúva é que deve ser fiel, só. As outras, não. As outras não precisam.*

*(Viúva, porém honesta, Ato I)*

Este tipo de afirmação se repete aliás ao longo da obra de Nelson Rodrigues:

*A mulher só devia trair no leito conjugal...  
(Misael em Senhora dos afogados, Ato II, 2º quadro)*

*A mulher de um paralítico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser — infiel.  
(Olegário, em A mulher sem pecado, Ato III)*

É assim que Gilberto, o marido de Judite em *Perdoa-me por me traíres*, dirá a frase título da peça, depois de ter sabido pelo irmão que sua mulher lhe era infiel. Eis o que Gilberto pensa sobre o assunto:

*A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela.*

*(Perdoa-me por me traíres, Ato II)*

E acrescenta:

*Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. (...) Judite não é culpada de nada! E, se traiu, o culpado sou eu, culpado de ser traído!*

*(Perdoa-me por me traíres, Ato II)*

#### 4. Palavra e sentido

Escolhemos *Perdoa-me por me traíres* para tecer algumas considerações sobre a questão moral na obra de Nelson Rodrigues porque essa questão de certa forma está aí explicitada. Na verdade, Gilberto enfatiza uma visão que o autor já havia indicado em *A falecida*:

*Pimentel - Teu marido te fez alguma coisa?*

*Zulmira (incisiva e rancorosa) - Fez.*

*Pimentel - Alguma maldade?*

*Zulmira (veemente) - Pior que maldade. Uma coisa que eu não perdôo, nunca!*

*Pimentel - Diz. (...)*

*Zulmira (dolorosa) - Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o que?*

*Pimentel - Não.*

*Zulmira (num grito triunfal) - Lavar as mãos!*

*Pimentel - E daí?*

*Zulmira - Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim!*

*(A falecida, Ato III)*

Nelson Rodrigues põe em cena as paixões da carne e da alma. Ele julga seus personagens? Penso que não. Ele os mostra, antes, na impossibilidade de atingir a plenitude. Zulmira encontra com Pimentel, em *A falecida*, o amor impossível de que fala Gilberto em *Perdoa-me...?* É bem certo que não. A morte que ela constrói para si é muito menos um castigo do que a última tentativa nessa busca de atingir a plenitude, a expressão suprema da insatisfação que reina na sua vida. Encontramos então na obra rodrigueana como um todo uma visão pessimista, uma constatação da opressão em nível individual e social — de nossos desejos os mais profundos. *Dorotéia* é uma das melhores ilustrações, assim como *Anjo negro*. Ou como entender a atitude de Virgínia, que no momento em que pode se ver livre de Ismael lhe pede que fique? O autor preserva-se de dar maiores explicações sobre os motivos internos de seus personagens. Contenta-se em entregá-los plenamente às suas paixões. As peças serão — em si mesmas, nas questões que colocam em todos os níveis — eloqüentes. O autor, pessoalmente, se diz um homem moralista, e explica-se assim:

*Eu me lembro de Dostoiévski que diz: "Se Deus não existe, tudo é permitido". Eu acredito em Deus.* <sup>17</sup>

Mas não se pode dissociar essa questão moral das outras discussões que são postas em jogo em sua obra. Insistimos nesse ponto e encontramos aí mais um aspecto de sua modernidade. Nelson Rodrigues levanta questões de ordem moral na medida em que focaliza o indivíduo entregue às complexidades da vida moderna — à perda da identidade própria na multidão, à mecanização, à instabilidade, à insatisfação, à afirmação dos direitos da mulher, à angústia. Esses aspectos fazem parte da trama tanto quanto o trabalho com os diálogos. Idéias e linguagem remetem assim para um questionamento fundamental.

Pode-se até ver na indignação geral suscitada por sua obra um índice do alcance de seu questionamento dos valores. *Perdoa-me por me traíres* foi encenada pela primeira vez em 1958, marcando aliás a única experiência do autor como ator (um péssimo ator, segundo ele próprio). O público se dividiu na noite da estréia, e o Teatro Municipal explodiu em vaias. A crítica também foi impiedosa. Já *Os sete gatinhos*, "divina comédia", levada à cena em 1959 por Willy Keller (o mesmo que dirigira

*Viúva, porém honesta* em 1957), provocou os seguintes comentários da imprensa:

*Está desencadeada a batalha da crítica contra a última peça de Nelson Rodrigues, a tragédia "Os sete gatinhos", em exibição no Carlos Gomes. Os colunistas de teatro escrevem assim sobre a obra do mais discutido autor brasileiro: "... tudo o que há de mais abjeto, repelente, repulsivo, nojento, sórdido extravasa nos três atos recém-estreados no Carlos Gomes". (Paschoal Carlos Magno) E não é esta uma manifestação isolada. (...) Do alto de sua coluna do Jornal do Brasil, Mário Nunes fala em "peça ignóbil" e clama: "Polícia! Polícia! Polícia!"* <sup>18</sup>

Trata-se desta vez de uma família cujas quatro filhas mais velhas se constituem para pagar o enxoval da mais jovem, Silene, que é pura por todos eles. A história vai se desenrolar em torno do episódio da volta inesperada de Silene do colégio interno, de onde foi expulsa depois de ter matado a pauladas uma gata prenha que ao morrer pariu sete gatinhos. Descobre-se mais tarde que ela está grávida, destruindo-se assim não somente a imagem que toda a família fazia dela, mas principalmente seu sonho de redenção. Diante dessa última desilusão, o pai resolve abrir um bordel dentro da própria casa, oferecendo a caçula ao médico da família que acabara de diagnosticar sua gravidez. A peça acaba com o assassinio do patriarca, perpetrado pelas próprias filhas, que vêem nele o responsável por sua perdição. A peça, seguindo sempre uma estrutura ágil, é colorida por sessões de misticismo e por imagens caracteristicamente rodrigueanas. Um espírito revelara a essa família que o homem que perdera suas filhas chorava por um olho só. No final, quando Noronha é apunhalado, uma única lágrima rola de um de seus olhos. A profecia se confirma.

São essas mitologias populares que estão na base de *Boca de Ouro*, tragédia carioca escrita em 1959. Mas temos aqui que retomar mais explicitamente a questão da linguagem. Em resposta a Sábato Magaldi, que lhe perguntava em que medida considerava a linguagem fundamental na sua obra, Nelson Rodrigues respondeu, simplesmente:

*No próprio sentido da linguagem.* <sup>19</sup>

Em *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues vai se entregar não mais à experiência da mistura de tempos, mas à mistura das versões de um mesmo e único fato. Não versões provenientes de pessoas diferentes, mas de uma só: D. Guigui. O público verá então se desenrolar diante de seus olhos três versões de uma mesma história. Qual das três é a verdadeira, ninguém pode precisar. Mais uma vez, não é o que importa. É preciso ver por que, ou melhor, em que, essa técnica é interessante cenicamente.

Boca de Ouro é, segundo o próprio autor, um personagem da mitologia popular. Ora, pode-se dizer que uma das características do mito é justamente a proliferação de suas versões. A tradição oral, sabe-se, tem por característica aumentar certos detalhes, omitir outros; seus personagens estão muitas vezes envoltos numa boa dose de exagero. Boca de Ouro é o nome de um bicheiro que arrancou todos os dentes e colocou uma dentadura de ouro, sinal de sua opulência. Ele se diz invencível e declara que só morrerá quando seu caixão, também de ouro, estiver pronto.

O pano se abre, entretanto, no dia em que seu cadáver — desdentado, símbolo de sua decrepitude — é descoberto. D. Guigui, sua ex-amante, é procurada por um repórter, Caveirinha, para que lhe conte alguns episódios sensacionais da vida de Boca. É assim um episódio ligado a Leleco e Celeste — um jovem casal que vai procurar Boca para pedir dinheiro emprestado, pois ele está desempregado e a mãe dela acaba de morrer — que veremos se desenrolar por três vezes diante de nossos olhos, dependendo das reações de D. Guigui à entrevista com Caveirinha, que só aos poucos lhe conta que o ex-amante morreu.

Boca de Ouro é portanto o que se diz dele. Em *Beijo no asfalto*, Arandir se confunde com a versão sensacional de um gesto. Reencontramos nesses dois casos o gosto pelo *fait divers*, o acaso como elemento determinante na vida dos personagens, o trem de vida nas cidades grandes, a mais profunda solidão.

*Amado - Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspan-do. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheto. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre prá cá, prá lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.*

*Cunha - E daí?*

*Amado - De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.*

*Cunha - Que mais? (...)*

*Amado - Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. — No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial! De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.*

*(Beijo no asfalto, Ato I)*

Trata-se do diálogo entre Amado Ribeiro, repórter do *Última Hora*, e o delegado Cunha. No dia seguinte, de fato, a manchete do jornal será: "O beijo no asfalto". Haverá insinuação de relação homossexual entre os dois homens, e, mais tarde, Arandir será acusado de assassinato. Será obrigado a deixar o emprego, onde as insinuações, as desconfianças, os falsos testemunhos não faltarão, e se tornará o mais solitário dos homens, confirmando uma sensação que tem logo no início da peça:

*Arandir - Na polícia, ainda agora. Eu me senti, de repente, tão só. Foi uma sensação tremenda. Naquele momento, eu tive assim uma vontade de gritar: — Selminha! Dália — quase grito! Quase!*

*(Beijo no asfalto, Ato I)*

Quase gritou o nome de sua mulher, Selminha, e de sua cunhada, Dália, que vive com o casal. Dália vai procurar Arandir no final da peça no hotelzinho onde se escondeu da polícia para lhe dizer que Selminha não virá ao seu encontro. Esta acabara duvidando do marido.

*Arandir - Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: — diz a Selminha — que em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! — Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! (...) Na Praça da Bandeira (...), eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo!*

*(Beijo no asfalto, Ato III)*

A ironia é que Dália veio lhe dizer que o ama e o aceita "como é". Mas a peça acaba com um *coup de théâtre* que suscitou muita polêmica. O pai de Selminha e Dália vem ter com o genro. É um homem sério, circunspecto. Nota-se, ao longo da peça, que não pronuncia nunca o nome de Arandir, referindo-se a ele como o marido de Selminha, "teu marido". Ele vem então ter com o genro e lhe diz:

*Aprígio - Eu perdoaria tudo. Só não perdôo o beijo no asfalto. Só não perdôo o beijo que você deu na boca de um homem!*

(Beijo no asfalto, Ato III)

Confessa-lhe por sua vez seu amor e conta, antes de matá-lo, que prometeu a si mesmo só pronunciar seu nome sobre o seu cadáver — que de fato faz:

*(Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.)*

*Aprígio - Arandir! (mais forte) Arandir! (num último canto) Arandir!*

(Beijo no asfalto, Ato III)

Nelson Rodrigues escreveu essa peça em 1960. Fernanda Montenegro insistia para que escrevesse uma peça para o Teatro dos Sete, grupo que reunia, além dela, Fernando Torres, Sérgio Brito, Ítalo Rossi e Gianni Ratto. Em 1961 eles encenam o *Beijo no asfalto*, e desde as primeiras apresentações o espetáculo bate recordes de bilheteria.

Nelson Rodrigues atinge aí de fato um estágio de maturidade que já se anunciava em *A falecida* — cenas curtas, colocando as situações, um diálogo nervoso, como qualifica Sábato Magaldi em seu prefácio ao quarto volume das obras completas do autor, a partir do qual a ação vai se desenvolver. É como se a peça funcionasse na base de subentendidos:

não se diz nunca tudo, tem-se medo de dizer, muitas vezes, mas está tudo ali. Nelson Rodrigues realiza, além disso, uma crítica aos mecanismos de opressão da polícia e da imprensa, sem nunca se perder em considerações evidentes, mas colocando em cena as conseqüências, as implicações desse tipo de prática que assola o mundo moderno.

Depois de *Beijo no asfalto*, Nelson Rodrigues escreveu mais duas peças: *Toda nudez será castigada*, obsessão em três atos, escrita também a pedido de Fernanda Montenegro, mas que não foi levada pelo Teatro dos Sete, e sim dirigida por Ziembinski, e *Bonitinha, mas ordinária*, encenada em 1962. Segue-se um longo período de silêncio. Só em 1973 é que o autor volta a escrever, dessa vez a pedido de Neila Tavares, que estréia em 1974 o *Anti-Nelson Rodrigues. A serpente*, escrita em 1978 e encenada em 1980, ano da morte do autor, encerra definitivamente sua obra teatral.

Encontramos, nessas quatro últimas peças, os mesmos temas, o mesmo tipo de construção dramática. *Toda nudez será castigada* apresenta a história contada por Geni, numa fita que deixou gravada para o marido pouco antes de se matar. Geni era uma prostituta que se casou com Herculano, viúvo de princípios moralistas fortemente arraigados. Teve um caso com seu filho e não pôde suportar o fato de ele partir com o ladrão boliviano que o tinha violentado na prisão.

*Bonitinha, mas ordinária* é, pela primeira vez, o triunfo do amor. Edgar e Ritinha terminam juntos no final da peça depois de terem sido, cada um de seu lado, corrompidos pelas voltas que a vida dá. Em *Anti-Nelson Rodrigues*, o amor também triunfa. Oswaldinho tenta ter Joice pelos meios que lhe são habituais — por dinheiro. Joice, extremamente virtuosa (é adventista), vai se entregar por amor. Essa peça tem a particularidade de pôr em cena um personagem das crônicas esportivas do autor — Salim Simão. Trata-se de um jornalista, amigo de Nelson Rodrigues, botafoguense doente. Ouve-se na peça:

*Oswaldinho (repetindo) — Salim Simão (num berro) Espera lá! Não é o Salim Simão botafoguense, o personagem do Nelson Rodrigues?*

*Joice — Esse mesmo.*

*Oswaldinho — Quer dizer que o Salim Simão existe? (Anti-Nelson Rodrigues, Ato II)*

Pode-se perguntar por que o título. Para o autor, nada mais do que um charme irônico, como declara a Sábato Magaldi:

*Agora que a vi no palco em ensaios sucessivos, realizada ceticamente, sinto que ela teima em ser Nelson Rodrigues.* <sup>20</sup>

A peça contém de fato todos os elementos mais característicos de sua obra, e pode-se dizer até que se compraz em zombar um pouco deles, criar seus próprios lugares-comuns.

*A serpente*, finalmente, põe em cena a história de duas irmãs e o amor de um mesmo homem. Guida empresta o marido Paulo a Lígia por uma noite, já que o marido desta é impotente. Segue-se que Lígia e Paulo não se contentam com uma única noite, e Paulo acaba matando a mulher, empurrando-a do alto de uma janela. Lígia, no entanto, não poderá suportar esse gesto. *A serpente* é uma peça curta, em um único ato. Nelson Rodrigues declarou já ter tido a idéia de escrevê-la há muito tempo.

*Um autor sempre tem mais de uma peça na cabeça. Fica adiando esta ou aquela e a ordem cronológica acaba não sendo tão cronológica assim. É mais um arbítrio do autor. Quando eu ia fazer o Vestido de noiva já tinha A serpente na cabeça.* <sup>21</sup>

Sábato Magaldi nos diz, no prefácio do primeiro volume das obras completas do autor, que Nelson Rodrigues teria a intenção de escrever o que chamou de autobiografia teatral em nove atos. Morreu, no entanto, antes disso, em dezembro de 1980. Mesmo sem esse último ato, sua obra levantou questões concernentes aos caminhos que o teatro parece vir trilhando ao longo deste século. É através da interrogação sobre o trágico que iremos abordar essas questões.

## NOTAS

- 1 Walter Benjamin, citado por Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative - Adorno et la modernité*, p. 198.
- 2 "A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição".  
Adorno, *Teoria Estética*, p. 12.  
"As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. (...) As idéias são constelações intemporais".  
Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 56 e 57.
- 3 Usamos, para citar trechos das peças de Nelson Rodrigues: *Teatro completo*, Rio. Nova Fronteira. vol. 1 e 2 de 1981, vol. 3 de 1985 (o vol. 4 ainda não foi publicado).  
*Teatro quase completo*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, vol. 1 a 4, 1965 e 1966.  
*A serpente*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.  
Indicaremos, ao lado dos trechos citados, o nome da peça e o ato, quando for o caso também o quadro.
- 4 Nelson Rodrigues, "Teatro desagradável", p. 17.
- 5 Paulo Francis, "Nelson nunca foi um intelectual", Folha de São Paulo, 28 de dezembro de 1980.
- 6 Nelson Rodrigues, "Teatro desagradável", p. 18 e 19.
- 7 Cf. o prefácio de Jean Lacoste ao *Charles Baudelaire* de Walter Benjamin, p. 6.
- 8 Nelson Rodrigues, "Teatro desagradável", p. 20.
- 9 Sábato Magaldi, introdução ao 1º vol. do *Teatro completo* de Nelson Rodrigues, p. 24.
- 10 Nelson Rodrigues citado por Sábato Magaldi na sua introdução ao 1º volume do *Teatro completo*, p. 22.
- 11 Sábato Magaldi, introdução à "Valsa nº 6" no *Teatro quase completo* de Nelson Rodrigues, vol. 2, p. 112.

- <sup>12</sup> Ronaldo Lima Lins, *O teatro de Nelson Rodrigues - uma realidade em agonia*, p. 84.
- <sup>13</sup> Entrevista de Nelson Rodrigues a Neila Tavares — Arquivos do INACEN, Rio de Janeiro.
- <sup>14</sup> Alberto D'Aversa, "Nelson Rodrigues, sempre rouco, continua berrando", *Diário de São Paulo*, 12 de janeiro de 1968.
- <sup>15</sup> Sobre a relação entre linguagem — a palavra, o ato de nomear — e a representação, ver especialmente:  
Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 51 a 62.  
Maurice Blanchot, "A literatura e o direito à morte".  
Estaremos desenvolvendo esta questão mais adiante ao tratar do *estilhaçamento* da representação.
- <sup>16</sup> Nota de Jean Lacoste ao *Charles Baudelaire* de Walter Benjamin, p. 263.
- <sup>17</sup> Nelson Rodrigues, *Depoimentos V*, p. 127.
- <sup>18</sup> Recorte de jornal consultado nos Arquivos do INACEN, Rio de Janeiro.
- <sup>19</sup> Nelson Rodrigues, *Depoimentos V*, p. 126.
- <sup>20</sup> Nelson Rodrigues citado por Sábato Magaldi na sua introdução ao 1º vol. do *Teatro completo*, p. 33.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, introdução ao 4º vol., ainda não publicado.

## II TRAGÉDIA E ESPECULAÇÃO

### 1. O trágico e a questão da representação

Nelson Rodrigues, o autor que insere o teatro brasileiro na modernidade, escreve essencialmente tragédias. Uma pergunta deve ser feita imediatamente: é possível escrever tragédias hoje em dia?

A filosofia e categórica: "A tragédia, hoje, é impossível" <sup>1</sup>. O trágico se define como o desenrolar de um conflito insolúvel: a filosofia virá *resolver* esse conflito. A constatação da impossibilidade da tragédia não é, entretanto, suficiente para retirar essa questão da ordem do dia. Se vamos, por nosso lado, examiná-la, é porque percebemos na questão do



trágico, tal como se apresenta na obra de Nelson Rodrigues, um elemento fundamental para a discussão do teatro contemporâneo.

Não se trata porém de discutir a possibilidade do trágico. Os argumentos que fundamentam sua impossibilidade são inteiramente convincentes. O trágico se inscreve numa ordem específica: a do homem entregue à fatalidade de um destino que lhe é imposto pelos deuses e diante do qual é impotente. Não caberia tampouco fazer analogias entre o sentimento dos gregos e o sentimento do homem diante das catástrofes que assaltam o mundo moderno.

*Sabemos de maneira definitiva que o mundo que viu nascer a tragédia já não é e não voltará jamais, mesmo transposto.<sup>2</sup>*

É na medida em que a questão do trágico remete à questão da representação e se inscreve nesta, questão a partir da qual se desenrola o pensamento sobre a arte, o pensamento ocidental enfim, que ela vai aqui nos interessar. É a relação mantida entre a arte e a filosofia que vamos, em última instância, examinar.

\* \* \*

A tragédia, quando se torna em si mesma um assunto para a investigação filosófica, já não existe. Quando Aristóteles realiza sua *Poética*, não se escrevem mais tragédias na Grécia. Há quem diga, como Nietzsche, que ela morreu com Sócrates e o nascimento da filosofia, mas há também quem só situe seu desaparecimento definitivo muito mais tarde, no romantismo, com o surgimento da filosofia do trágico. O que se aponta nesses dois momentos é entretanto a mesma coisa: a distância que está na base da relação entre a tragédia e o discurso sobre a tragédia. O que conhecemos através deste é muito mais uma interpretação do fenômeno (ligado às particularidades do pensamento do autor de tais considerações) do que a essência original do trágico em si.

Se vamos aqui refazer o percurso do pensamento sobre o trágico é porque pretendemos compreender seus fundamentos e sua crise. De fato, a crise da representação, o fim do pensamento metafísico, aparecem com certa insistência nos debates que animam a discussão teórica contemporânea. Dar continuidade a essa discussão a partir das propostas da obra de Nelson

Rodrigues, a partir dessa ruptura que se efetua no teatro brasileiro sob o signo do trágico, significa seguir as pegadas que podem nos conduzir a um ponto em que a rede se rompe por si mesma e se abre assim a outras direções. É evidente que não pretendemos alcançar a essência do trágico tal como vivido na Grécia, mas antes constatar que no momento em que a reflexão contemporânea põe em questão sua estrutura essencial — o conceito de representação — é mais uma vez para os seus fundamentos que teremos que nos voltar, para detectar ali não somente certas particularidades que estão na base da experiência proposta pela obra de Nelson Rodrigues, mas implicações do pensamento sobre a arte de uma maneira geral.

## 2. A recuperação

É preciso, para começar, distinguir dois momentos na história do pensamento sobre o trágico: a poética do trágico, proposta por Aristóteles, e a filosofia do trágico, que surge no horizonte do romantismo com Schelling. Enquanto num primeiro momento o trágico vai se colocar como *gênero*, num segundo momento encontramos-lo como *idéia*. Essas duas atitudes caracterizam-se entretanto por um mesmo gesto de recuperação: Aristóteles faz com que a tragédia, por sua função catártica, seja tolerada no campo das idéias, de onde fora excluída por Platão; o idealismo apresenta uma solução para o conflito trágico, concede-lhe um fim e decreta, assim, também sua impossibilidade.

É este segundo momento que vamos examinar mais especialmente; nele se inscreve o próprio gesto de sistematização do pensamento sobre a arte no seio da filosofia. Os fundamentos desse gesto encontram-se, entretanto, em Aristóteles e em sua definição da tragédia como *mimesis* — conceito emprestado ao pensamento platônico, que estabelece, afinal, as bases de todo o desenvolvimento posterior do pensamento filosófico. Mesmo se Ricoeur, em seu trabalho intitulado "Mimesis et représentation"<sup>3</sup>, assinala a ousadia da tradução de *mimesis* por *representação* na *Poética* de Aristóteles, é a partir desse primeiro conceito que o segundo vai se estabelecer. O que Ricoeur acentua em sua observação é o movimento por assim dizer conciliador, globalizante, contido no conceito de representação construído pela tradição metafísica, que dilui, ao se estabelecer, as ambigüidades ou a complexidade da *mimesis*.

Examinaremos mais adiante essa complexidade. Notemos, por enquanto, que o idealismo se desenvolve sobre essas bases colocadas por Aristóteles em sua descrição e definição da tragédia como imitação, tendo como efeito a catarse. Durante séculos, não se deixou de consultar sua *Poética*, colhendo-se ali o que seriam as normas da boa produção artística. Foi este o caso do classicismo francês. Nele o trágico é entendido como gênero: monta-se, segundo as regras que se julga encontrar na *Poética* (a regra das três unidades, em especial), o drama da época, transpondo-o para os tempos dos gregos, tomando emprestados seus personagens e suas lendas. Como o trágico ainda não se colocou como idéia, não se questiona ainda a sua possibilidade. É somente com o advento da filosofia do trágico que esse debate vai se lançar. Peter Szondi, em seu trabalho sobre o conceito do trágico em Schelling, Hölderlin e Hegel, situa esse momento no texto da última das *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* de Schelling, de 1795.

Retomemos alguns pontos essenciais do pensamento dos três autores estudados por Szondi. De imediato, há três aspectos fundamentais nesse estudo da filosofia do trágico: a constatação de que Schelling, Hölderlin e Hegel voltam-se mais especialmente para os fins do fenômeno trágico, deixando de considerá-lo em sua estrutura específica (ilustrando assim uma tendência geral do idealismo); a afirmação de que a tragédia vai servir de modelo para a reflexão filosófica em si (o que será o centro de nossa discussão), e, finalmente, a percepção de que a reflexão filosófica engendra um discurso artístico específico (o que é o caso de Hölderlin, mais particularmente).

O interesse pela Grécia era lugar comum na época de Schelling, Hegel e Hölderlin. Voltar-se para a arte era voltar-se para o apogeu de sua expressão, que foi a Grécia. Segundo Hegel:

*A arte não tem mais a alta destinação que tinha outrora (...), essa imediatidade, essa plenitude vital, essa realidade que tinha na época de seu florescimento, entre os gregos.<sup>4</sup>*

Teremos oportunidade de voltar a estas observações.

Vejamos ainda o que diz Schelling em sua décima das *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*:

*Como em toda parte, também aqui a arte grega é regra.*

E acrescenta:

*Nenhum povo permaneceu mais fiel ao caráter da humanidade (...) do que os gregos.<sup>5</sup>*

Schelling volta-se para a arte (para “a vida e sua *representação na arte*”<sup>6</sup> — o grifo é nosso) na impossibilidade de encontrar num sistema filosófico os pressupostos para o desenvolvimento de seu pensamento — que se centraliza na questão da liberdade —, imprimindo-lhe assim um caráter eminentemente estético. O começo de sua primeira carta ilustra bem esse movimento:

*Eu o entendo, meu caro amigo! Parece-lhe mais grandioso lutar contra uma potência absoluta e sucumbir lutando, do que garantir-se previamente contra todo perigo, através de um Deus moral. Certamente essa luta contra o imensurável não é somente o mais sublime que o homem pode pensar: é, no meu entender, o próprio princípio de toda sublimidade. Mas eu gostaria de saber como Você encontraria, no dogmatismo, a possibilidade de explicar a própria potência com a qual o homem faz frente ao Absoluto, e o sentimento que acompanha essa luta. O dogmatismo conseqüente não leva à luta, mas à submissão, não à derrota violenta, mas à derrota voluntária, ao calmo abandono de mim mesmo no objeto absoluto: todo pensamento de resistência e de potência combativa autônoma que se encontra no dogmatismo, foi transmitido a ele por um sistema melhor. Mas, em compensação, aquela submissão tem um lado puramente estético. O calmo abandono ao imensurável, o repouso nos braços do mundo, é o que a arte (grifo nosso), no outro extremo, contrapõe àquela luta.<sup>7</sup>*

E isto é o que ele vai desenvolver em sua décima carta, num trecho muito citado, em que analisa o conflito trágico mais particularmente, e que vamos por nosso lado retomar aqui:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo contra a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um fatum), tinha necessariamente de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem luta, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo que seu herói lutasse contra a potência superior do destino: para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para reparar também tamanha humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar — mesmo pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é livre, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse despojado da liberdade podia sucumbir ao destino. — Era um grande pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime inevitável, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo uma declaração de vontade livre.<sup>8</sup>

Schelling empreende aí uma interpretação do trágico. Ele não se debruça sobre as especificidades do fenômeno artístico em si, mas antes lê as implicações apresentadas pela ação da tragédia segundo seus próprios conceitos. A questão é que não é a arte, afinal, que está em causa aqui, mas o que ela pode trazer ao desenvolvimento de seu pensamento

às voltas com o problema da liberdade. Segundo as palavras de Michel Deutsch, Schelling — e também Hölderlin — vai operar uma tentativa de superação artística da filosofia (da filosofia de Kant, mais particularmente) utilizando-se do teatro — da tragédia, mais exatamente<sup>9</sup>. O que queremos por nosso lado acentuar são as conseqüências dessa atitude para a reflexão estética propriamente dita. Interpretar o conflito (do trágico, ou tal como ele se define) é ter a chave de sua solução. Ora, a tragédia vai oferecer um duplo interesse nessa operação: o de permitir, na solução do conflito, a identificação do estado conflituoso e a permanência, de certo modo, do conflito, para além de sua solução. Assim, Schelling nos dirá ainda da tragédia que esta é

*a mais alta manifestação do em si e da essência da arte em geral, a manifestação do Todo como unidade realizada e do conflito*<sup>10</sup>. (grifo nosso)

O que Hölderlin por sua vez definirá nestes termos:

*A apresentação do trágico repousa principalmente sobre isso que o monstruoso, como que o Deus-e-o-homem se junta, e 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.*<sup>11</sup> (grifo nosso)

Estamos no caminho que leva à tragédia como modelo da dialética — e é, realmente, como se Kant nos esperasse a cada volta. Voltaremos a ele um pouco mais adiante.

Há, evidentemente, um ponto de convergência entre os três aspectos da filosofia do trágico de que tratamos aqui. Trata-se, de certo modo, de três momentos de um mesmo movimento, destacados e explicitados para fins de análise. Vamos nos deter, entretanto, antes de continuar, em algumas considerações de ordem geral que podem aclarar nosso caminho.

*... o Idealismo especulativo se abre conjuntamente e indissociavelmente como uma teoria do Sujeito, da Arte e da História...<sup>12</sup>*

— observa Philippe Lacoue-Labarthe em “La césure du spéculatif”, que acompanha sua tradução da tradução de Hölderlin da *Antígona* de Sófocles. A tragédia — a teoria da tragédia — é parte desse pensamento como necessidade implícita ao sistema da especulação, à sua construção. Isso ocorre no momento mesmo em que a estética se coloca como disciplina autônoma: mas seu campo permanece, por assim dizer, submetido às grandes questões da filosofia (entendemos aqui essa submissão no sentido de que o fenômeno artístico raramente é compreendido como fenômeno específico com uma realidade própria). As conseqüências imediatas dessa filosofia do trágico encontram-se efetivamente no campo da especulação — mesmo se Hölderlin lhe dá expressão artística. Voltaremos adiante a este ponto.

A realização da dialética sobre o modelo da tragédia — ou a realização da dialética, simplesmente — é a Hegel que devemos. A tragédia então vai se colocar como objeto para a investigação e como modelo do próprio movimento da investigação. Esta questão é amplamente desenvolvida por Lacoue-Labarthe no artigo citado acima. Peter Szondi também faz alusão a ela. É por este aspecto preciso da obra de Hegel que vamos nos interessar, muito mais que pelas análises que ele propõe de certas tragédias, já que seguem o esquema de interpretação do fenômeno artístico em vista dos mecanismos próprios de seu pensamento. Vejamos antes o que a tragédia oferece a esses mesmos mecanismos.

A passagem por Kant é inevitável. Lacoue-Labarthe nos faz observar que a questão do trágico como modelo da dialética seria o final de um caminho indicado por Kant em sua *Crítica da faculdade de julgar*. Ou antes:

*Seria perfeitamente possível mostrar (...) que não é principalmente na teoria da tragédia que as coisas da especulação começaram a se organizar. Seria pelo menos necessário lembrar que é na questão da arte em geral (questão legada pela terceira Crítica de Kant) e, mais especificamente, na questão da Dichtung e da*

*relação entre literatura e filosofia que o passo levando ao especulativo foi ultrapassado.<sup>13</sup>*

E acrescenta:

*Hegel foi o primeiro a reconhecê-lo...*

Retomemos, então, alguns pontos essenciais do pensamento de Kant. Ele nos diz que a arte e uma

*produção por liberdade, isto é, por livre-arbítrio, que toma como fundamento de suas ações a razão.<sup>14</sup>*

É portanto o resultado de uma “reflexão propriamente racional”<sup>15</sup>, que a razão entretanto não poderá apreender num conceito. Ele vai colocar a estética como o campo filosófico que permitirá pensar o particular como compreendido sob o universal, e o julgamento estético como dialético — ele expõe aí duas antinomias que não precisam ser resolvidas, na medida em que não se contradizem realmente<sup>16</sup>. Hegel virá por sua vez conferir um movimento a essa dialética. O universal e o particular são momentos no desdobramento do espírito, do qual a arte poderá finalmente participar enquanto expressão particular do universal — e será aí, nesse movimento, que a contribuição do trágico se lerá mais explicitamente.

*O trágico original consiste em que, no seio dessa colisão (Hegel refere-se aqui às potências morais), os dois termos da oposição, tomados neles mesmos, têm uma justificativa, enquanto que, por outro lado, só estão entretanto em estado de levar a cabo o verdadeiro conteúdo (Gehalt) positivo de seu objetivo, de seu caráter, como a negação (g. n.) e o ferimento (Verletzung) da outra e igual potência e que, desse modo, no interior de sua moralidade e por causa dela, caem tanto um quanto o outro no erro.<sup>17</sup>*

Sabemos que o movimento da oposição essencial entre o universal e o particular se realizará, em Hegel, na unidade final do espírito

do cristianismo. O trágico, compreendido como *individualidade universal* (um momento nessa dialética do espírito), participa do processo como momento de *negatividade*. É o que Jean Hyppolite demonstra em *Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel*, terminando por obter uma aceção mais ampla do que sua relação intrínseca com a tragédia:

*"o trabalho, a dor e a paciência do negativo" (...) estão em ação no processo da história e (...) manifestam no trágico e pelo trágico a presença, a imanência do Absoluto no devir histórico*<sup>18</sup>. (grifos nossos).

Se dizemos que a dialética se estabelece segundo o modelo da tragédia, é, em última instância, porque se coloca como um conflito e sua resolução. Poderíamos então dizer que é a tragédia segundo a interpretação idealista que fornece o modelo para a especulação. Decorre daí um processo que acompanha um movimento detectado na tragédia e no qual o trágico aparece como um momento particular de seu desenvolvimento.

O que é importante, por enquanto, é esse movimento de apropriação da arte pela filosofia. Estamos no campo das "coisas da especulação", para usar a expressão de Lacoue-Labarthe — e a distância em relação às condições específicas do fenômeno artístico se torna grande.

Um fenômeno artístico particular se criará, entretanto, a partir daí. Hölderlin seria ao mesmo tempo um dos responsáveis pela edificação da dialética sobre o modelo da tragédia e por uma certa tragédia de modelo claramente especulativo. Sua idéia do trágico — ou o desenvolvimento teórico de seu pensamento — determinará sua produção dramatúrgica. A tragédia da morte da tragédia, a tragédia como tradução (explícita) da tragédia da Antigüidade, é este o tema, ou o domínio, de sua obra poética:

*obra se querendo absoluta (...) no poder que se dá de se refletir ela própria e de se aliar à condição de Sujeito*.<sup>19</sup>

Desembocamos aí num aspecto fundamental, que nos levará à questão colocada pela arte moderna, e que é o dessa relação intrínseca que se estabelece entre a arte e a filosofia. Hegel aparentemente é o primeiro a fazer a constatação desse fenômeno, em sua *Estética*, que ele desenvolverá sob o tema da "morte da arte". É interessante notar que o pensador alemão nos oferece, no próprio gesto de consolidar o espaço de apreensão

da arte pela filosofia, uma visão crítica das conseqüências desta para o fenômeno artístico em si, para nossa experiência em face desse fenômeno. Retomemos um pouco mais longamente uma passagem de sua *Estética* que citamos acima:

*A arte não tem mais para nós a alta destinação que tinha outrora. Tornou-se para nós objeto de representação e não tem mais essa imediatidade, essa plenitude vital, essa realidade que tinha na época de seu florescimento, entre os gregos. (grifos nossos)*

É que a especulação tornou-se uma espécie de mediador no próprio seio do fenômeno artístico, o que vem, aos olhos de Hegel, justificar a relação estabelecida entre arte e filosofia.

*Toda a nossa cultura tornou-se tal que está inteiramente dominada pela regra geral, pela lei. Deu-se a essas determinações gerais o nome de conceitos, e o próprio conceito tornou-se uma determinação abstrata. (...) Nossas necessidades e interesses deslocaram-se para a esfera da representação e, para satisfazê-los, devemos pedir ajuda à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, às representações abstratas e gerais. Por isso, a arte não ocupa mais no que há de verdadeiramente vivo na vida o lugar que ocupava outrora, e são as representações gerais e as reflexões que se sobrepuseram. Por isso somos levados hoje em dia a nos entregar a reflexões, a pensamentos sobre a arte. E a própria arte, tal como se apresenta nos dias de hoje, está mais do que pronta para tornar-se um objeto de pensamentos*.<sup>20</sup>

E a volta foi dada. Voltamos a encontrar, de maneira explícita, a questão da representação — que estava na verdade subjacente ao longo de todo o percurso que retomamos.

O que significa a afirmação: a arte é para nós objeto de representação? Temos aí uma síntese do movimento que chamamos de "recuperador" — da arte pela filosofia — e que terminou imprimindo à arte uma característica que é a conseqüência da interpretação filosófica do que é a arte (principalmente a tragédia). Ou do que foi a arte — pois Hegel

reconhece para o fenômeno artístico uma instância perdida: a da imediatidade.

Na representação, temos de saída uma dimensão mediadora. É o movimento pelo qual o universal se exprime no particular, aquele que qualquer possibilidade de conhecimento acompanha, segundo o qual tudo o que é conhecido se apresenta. A representação contém outro aspecto importante do gesto especulativo que é seu caráter eminentemente totalizante. O particular exprime o universal — e é enquanto tal que é reconhecido. É o gesto idealista em sua própria definição, que compreende tudo na unidade final da idéia. Nesse sentido, a arte é uma das instâncias representativas. Num mundo de conceitos — e diante de seu desenvolvimento cada vez mais reflexivo — seu lugar parece cada vez menos garantido.

### 3. A recusa

Abrimos este capítulo com a questão da pretensa “crise da representação” e da relação entre este conceito e a *mimesis*. Pode-se refazer aqui, esquematicamente, o processo que permitiu a “tradução” de *mimesis* por representação. O ponto de partida parece ser, efetivamente, uma primeira tradução do termo grego por imitação. O que Hegel, por exemplo, vai apreender da teoria aristotélica da arte é seu caráter de imitação da natureza, para criticar esse *parti pris* natural. O esquema mimético entretanto não é essencialmente questionado. Hegel enfatizará por sua vez o espiritual. Ora, como Aristóteles coloca a imitação (a *mimesis*) como forma de conhecimento, é na verdade o próprio esquema que funda na representação a matriz para a investigação filosófica. A ênfase dada por Hegel ao espiritual — e à faculdade do Espírito de se auto-representar — vai marcar a diferença essencial entre os dois procedimentos. A filosofia se desdobraria, ela mesma, como representação (se acreditarmos, desde o início, na forma dos diálogos como se apresenta a obra de Platão — e não se trata aí simplesmente de um aspecto formal). Somente mais tarde a *mimesis* será retomada em toda a sua complexidade.

Por enquanto, voltemo-nos para Nietzsche. Não vamos nos aprofundar no estudo de seu pensamento, mas este contém alguns aspectos que não podem faltar num estudo do pensamento sobre o

trágico. Realmente, o trágico tem, em sua obra, um lugar decisivo. Aparece nela como um princípio ontológico fundamental — e é através da arte que ele vai pensar a vida essencial do mundo.

*a existência e o universo são eternamente justificados enquanto fenômeno estético.*<sup>21</sup>

Estas são as bases de uma obra que pretende se erigir contra a tradição idealista, contra a metafísica ocidental. É então com o conceito de representação que Nietzsche vai se confrontar —

*Afirmamos (...) que essa oposição entre sujeito e objeto (...) é completamente ilegítima em estética, pois que o sujeito, o indivíduo que passa à realização de seus fins próprios só pode se considerar como um entrave à arte e não como sua causa. De fato, na medida em que o sujeito é um artista, ele já se desvinculou de sua vontade pessoal para tornar-se uma espécie de médium pelo qual o sujeito que existe realmente celebra sua redenção na aparência. Porque devemos saber (...) que a comédia da arte como um todo não é absolutamente representada para nós, para nossa edificação ou nossa instrução, que não somos tampouco os criadores desse mundo da arte.*<sup>22</sup>

— mas pelo qual será por sua vez atacado. De fato ele também realiza uma interpretação do fenômeno artístico (da tragédia) para elucidar, ou antes para colocar sua concepção filosófica. Assim, refere-se, em seu “ensaio de autocrítica”, à tarefa empreendida em *O nascimento da tragédia* como a abordagem do

*próprio problema do saber (...) que eu transportava para o terreno da arte — pois o problema do saber não pode ser abordado no terreno do saber...*<sup>23</sup>

O mundo da arte é a Grécia pré-socrática, onde a tragédia era a expressão imediata da realidade. Pode-se estabelecer um paralelo com Hegel — e os parentescos não terminam aí. Os movimentos do pensamento de Nietzsche tomarão caminhos diferentes dos seguidos pela tradição

idealista, mas o ponto de chegada não é muito distante do de seus predecessores. Em sua recusa da metafísica, Nietzsche acabará por completar o próprio desdobramento da metafísica, operando uma reviravolta que se revelará antes (e ainda se pode acrescentar: talvez) como sua derradeira expressão.

Ora, podemos nos interrogar, para além de Nietzsche, no fim dessa linhagem: será possível pensar fora da metafísica, recusá-la? A “crise de representação” — será uma tentativa de pensar *em outro lugar, de outra maneira*? Será que a arte se oferece como outro horizonte — ou como um horizonte *outro*? A pergunta talvez não devesse realmente ser colocada assim. Nosso trabalho, aliás, não pretende lhe trazer uma resposta. Tentaremos antes ver como essa “recusa” é um prolongamento, um caminho tomado pelo pensamento num momento em que poderia lhe parecer impossível ir até o fim, ou para além de si próprio. Ela marca um momento de questionamento. A conclusão da metafísica — tal como a encontramos em Hegel, e mesmo em Nietzsche — já não parece capaz de conter, no seio de seu gesto globalizante, as contradições do mundo moderno — principalmente no que tange à arte. Ouvimos Hegel dizer:

*A arte é para nós coisa do passado.*<sup>24</sup>

— palavra cheia de lucidez, que coloca o cerne da produção artística contemporânea — para em seguida encontrarmos quase como um eco, estas palavras de Blanchot:

*Ao nosso tempo filosófico pertenceria (...) essa morte da filosofia.*<sup>25</sup>

E ele se explica:

*Hoje em dia, a decisão não é filosófica porque traduz uma filosofia; ela o é ao contrário porque a filosofia deixou de ser um modo de interrogação autônomo e teórico.*<sup>26</sup> (grifo nosso)

Situação complexa, que pode ser resumida na frase de Adorno:

*Ao próprio conceito de arte [e acrescentamos: de filosofia] está mesclado [e acrescentamos: doravante] o fermento que a suprime.*<sup>27</sup>

Já vimos como o idealismo colocava um pensamento globalizante, e como se criou uma produção artística movida também por um desejo de totalidade. A obra de arte aparecia, afinal, como um discurso sobre uma idéia. Era a representação da idéia — e as especificidades que a caracterizavam em última instância como arte não pareciam levar em conta contradições flagrantes que persistiam entre sua tarefa e o alcance particular desta. Para o gesto artístico, isso acarretava uma espiritualização que devia inevitavelmente entrar em conflito com seu engajamento imanente para com a materialidade da obra — ou pelo menos diluí-lo. Dessa situação — notada por Hegel — encarregou-se, de maneira reflexiva (ou determinando um processo reflexivo) a própria arte que passou a não mais cuidar das questões que lhe eram, por assim dizer, exteriores, para se colocar como questão. Ou melhor, encontraremos, no seio da obra, um movimento complexo: a relação com o que acabamos de chamar de questões que lhe são exteriores e a reflexão sobre o que é a arte. Diante deste estado de coisas, a arte não deverá mais se colocar como simples objeto para a investigação filosófica, mas estabelecer com a filosofia uma relação de cumplicidade.

*O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética.*<sup>28</sup>

O que fica mais explicitado um pouco mais adiante, na *Teoria estética* de Adorno:

*A filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico.*<sup>29</sup>

Mas o ponto que deve ser enfatizado é que esta resolução do enigma da obra no conteúdo de verdade não tem nada a ver com a compreensão da obra, e menos ainda com sua interpretação.

*a (...) compreensão (Verstehen) é uma categoria problemática. (...) Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, mas tanto menos ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo. Só se torna resplandescente na mais profunda experiência da arte.<sup>30</sup>*

O que quer dizer que a arte tem uma relação imanente com a filosofia, mas se mantém como campo específico. Mais ainda, ela faz apelo a uma experiência que lhe é própria — e é esta experiência, algo como uma exigência da obra, que fundamenta nela sua especificidade. Ora, todo o problema está justamente aí. Como se entregar a essa experiência: como será ela “vívda” pela filosofia? Vai-se voltar de maneira privilegiada para a obra, mergulhada um pouco no esquecimento pela tradição idealista. Tendência que em si, é de se suspeitar, não marca forçosamente a diferença em relação ao gesto idealista em sua essência.

É neste hiato que a atitude de Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* — obra da qual tomaremos algumas idéias importantes — vai em última instância se inscrever. Seu ponto de partida é a obra de arte — que ele trata de “salvar” — e a questão dos gêneros, mais particularmente:

*Eu introduzo no domínio científico e em estética uma nova terminologia. Para os dramas recentes, emprega-se sem discriminação, e somente enquanto palavras, os termos “tragédia — drama”. Mostro a diferença essencial entre a tragédia e o drama. Os dramas da época barroca exprimem o desespero e o desprezo do mundo. São peças verdadeiramente tristes. Ao passo que a atitude dos trágicos gregos se mantém inflexível em relação ao mundo e à fatalidade. Essa diferença é importante em vista da atitude e da sensibilidade do mundo. É preciso levá-la em consideração pois conduz finalmente a uma separação dos gêneros e a uma distinção entre o trágico e o drama barroco.<sup>31</sup>*

Como nota Scholem, citado por George Steiner, em sua introdução à tradução inglesa da *Origem do drama barroco alemão*, o que Benjamin procura fazer conserva um caráter eminentemente metafísico<sup>32</sup>. Ele empreende uma análise estrutural das obras, estabelecendo uma relação dialética entre as idéias (as formas artísticas como o drama barroco, a tragédia) e os fenômenos (as obras em si mesmas), baseando-se, para isso, em sua teoria da linguagem. Ele vai, é verdade, mais longe do que a concepção hegeliana da participação da obra, enquanto particularidade, na universalidade da idéia. Para Benjamin, as próprias formas artísticas são idéias — mas que interpretam, afinal, as obras. A “salvação” da obra assim realizada conserva portanto uma relação inelutável com a tradição idealista: a obra como acesso à idéia.

Voltamos à nossa questão. Como proceder na investigação estética de maneira geral e em nosso estudo sobre o trágico tal como nos é proposto pela obra de Nelson Rodrigues em particular sem cair, de tanto negar a interpretação idealista, num método empírico? Não se trata, como aliás nota Max Scheler em sua obra sobre “O fenômeno do trágico”, de adotar um método indutivo que consista em colher exemplos — sejam obras ou acontecimentos ditos trágicos. Scheler vai afirmar que o fenômeno do trágico é um elemento essencial do próprio universo e realizará uma espécie de fenomenologia do trágico. Pensamos, ao contrário, que se trata de um fenômeno essencialmente ligado ao campo da arte, e é nesse espaço, portanto, que nossa investigação vai se desenrolar. Sigamos, em linhas gerais, estas palavras de Adorno:

*A necessidade da arte não consiste em prescrever normas pela estética quando ela se encontra em causa, mas em desenvolver na estética a força da reflexão que, por si só, dificilmente poderia levar a cabo.<sup>33</sup>*



## NOTAS

- 1 Michel Deutsch e Philippe Lacoue-Labarthe, "Pièces, p. 3.
- 2 *Idem*.
- 3 Paul Ricoeur, "Mimesis et représentation", p. 51 a 63.
- 4 Hegel, *Esthétique*, vol. 1, p. 26.
- 5 Schelling, *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, p. ...
- 6 Schelling citado por Peter Szondi, "Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel", p. 10.
- 7 Schelling, *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, p. 179.
- 8 *Idem*, p. 208.
- 9 Michel Deutsch, "Dimanche, une tragédie moderne?", p. 43.
- 10 Schelling citado por Philippe Lacoue-Labarthe, "La césure du spéculatif", p. 208.
- 11 Hölderlin, citado por Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 218; por Peter Szondi, *op. cit.*, p. 15; e ainda por Jean Beaufret, "Hölderlin et Sophocle", p. 12.
- 12 Philippe Lacoue-Labarthe, "La césure du spéculatif", p. 195.
- 13 *Ibid.*, p. 194.
- 14 Kant, *Crítica do juízo*, coleção Os Pensadores, p. 337.
- 15 *Idem*.
- 16 *Idem*, *Crítica do juízo*, § 56, "Exposição da antinomia do gosto".
- 17 Hegel citado por Peter Szondi, *op. cit.*, p. 22.
- 18 Jean Hyppolite, "Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel", p. 254.
- 19 Philippe Lacoue-Labarthe, "La césure du spéculatif", p. 213.
- 20 Hegel, *Esthétique*, p. 26 e 27.
- 21 Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, p. 26 e 27.

Obs. preferimos usar como referência a tradução francesa; a edição portuguesa, também publicada no Brasil, apresenta algumas variações em relação ao sentido do texto tal como está na edição francesa.

- 22 *Idem*, p. 41.
- 23 *Idem*, p. 167.
- 24 Ver Maurice Blanchot, "Où va la littérature?", *Le livre à venir*, p. 285.
- 25 *Idem*, "Lentes funéraires", *L'Amitié*, p. 103.
- 26 *Idem*, p. 102.
- 27 Adorno, *Teoria estética*, p. 15.
- 28 *Idem*, p. 149.
- 29 *Idem*, p. 151.
- 30 *Idem*, p. 142.
- 31 Benjamin citado por Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative - Adorno et la modernité*, p. 148.
- 32 George Steiner, Introdução a *The origin of german tragic drama*, p. 15.
- 33 Adorno, *Teoria estética*, p. 375.

### III

## O TRÁGICO: DISCURSO DA ORIGEM

#### 1. A exigência da obra

Um arrepio de curiosidade reanimou a platéia com a entrada da grande atriz trágica italiana Adinolfi, vestida com uma simples túnica negra que acentuava a tristeza fatal de sua fisionomia em si já sombria com seus belos olhos de veludo e com sua opulenta cabeleira preta.

Após uma curta apresentação, Adinolfi se pôs a declamar em italiano versos de Tasso amplos e sonoros; seus traços exprimiam uma dor intensa e certos rompantes de sua voz chegavam quase ao soluço; torcia

as mãos com angústia e toda sua pessoa vibrava dolorosamente, ébria de exaltação e de desespero.

Logo lágrimas verdadeiras jorravam de seus olhos, provando a tocante sinceridade de sua prodigiosa emoção.

Às vezes ela se ajoelhava, curvando a cabeça sob o peso de sua mágoa, para logo em seguida levantar-se, os dedos juntos e apontados para o céu, ao qual pareciam se dirigir com fervor seus acentos dilacerantes.

Seus cílios torrenciavam sem parar, enquanto que, sustentadas por sua mímica impressionante, as estâncias de Tasso ressoavam asperamente, ditas num tom selvagem e comovente, próprio para evocar a pior tortura moral.

Num último verso enfático, em que cada sílaba foi gritada isoladamente com uma voz rouca de esforço, a trágica genial foi-se num passo lento, segurando sua cabeça com as duas mãos, não sem derramar até a última gota suas lágrimas límpidas e abundantes<sup>1</sup>.

Esta descrição de Raymond Roussel, em *Impressions d'Afrique*, ilustra bem o que se entende tradicionalmente pela representação de uma tragédia. Gritos, choros, suspiros... Trágico é aqui igual a convenção. Lágrimas, pancadas no peito, máscara de dor. Foi seguindo essa linha, sem dúvida alguma, que se traçou, por exemplo, a interpretação da tragédia de Nelson Rodrigues, o *Anjo negro*, quando de sua primeira encenação em 1948, a julgar pelas fotos de cena. Trata-se aí da exterioridade de um sentimento tido como incompatível com nossa modernidade, com nossa condição de sujeito.

É de uma questão teatral que vamos efetivamente tratar. Mas o problema que se coloca — o de compreender o trágico tal como se apresenta na obra de Nelson Rodrigues — não é o de uma forma, de um estilo, nem mesmo de um gênero. Consideramo-lo, desde o início, como de uma idéia. O que inclui forma, estilo e gênero, mas sem se restringir a isso.

Já vimos, no capítulo dedicado ao teatro rodrigueano, como o próprio Nelson Rodrigues classificava suas obras: drama, tragédia, tragédia carioca, farsa irresponsável, peça em dois atos, divina comédia, obsessão em três atos. Como se contentar com uma classificação tradicional se é a obra que, em seu devir, estabelece suas próprias leis? Como diz Walter Benjamin:

*Uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só.<sup>2</sup>*

Ao primeiro contato com a obra de Nelson Rodrigues, portanto, surge uma questão — ou um questionamento — sobre a vigência dos gêneros, do teatro, da arte. É este movimento que vai, mais que qualquer outro, caracterizar a arte moderna e seu caráter reflexivo, como vimos rapidamente no capítulo anterior. Ele determina uma certa relação com a filosofia — a estética —, mas também com a idéia de arte do ponto de vista histórico, entendida como sistema, conjunto de regras precisas, determinando a atividade artística e seu entendimento. A arte, sob este prisma, é uma

*... constelação de momentos que se transformam historicamente. (...) A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez se tornar.<sup>3</sup>*

Nesse sentido, fazemos questão de acentuar nosso ponto de partida: o trágico enquanto idéia (e não como acesso à idéia), participando do processo de questionamento da arte, de seu desenrolar próprio. Um certo olhar que não faz apenas abraçar em seu horizonte um certo lugar do homem no *cosmo*, mas que se inscreve nele como tomada de posição. Examinaremos as particularidades da obra de arte enquanto teatro, portanto enquanto um certo olhar, ou ponto de vista. (Teatro, em grego, é o lugar de onde se vê). Um certo discurso, também. O estabelecimento, em todo caso, de uma linguagem particular — no seio de uma linguagem particular. O desenrolar de um gesto, finalmente. Queremos, em nosso movimento, evocar o teatro *como um todo*.

*idéias (...), como a do trágico ou a do cômico, (...) não são agregados de regras, e sim estruturas pelo menos iguais em densidade e realidade a qualquer drama, e com ele não-comensuráveis.<sup>4</sup>*

Cada tragédia é em si mesma a realização da idéia do trágico, mas esta não poderia se esgotar por sua particularização na obra. O que

queremos acentuar aqui é este momento específico: a tragédia como realização da idéia do trágico, como sua criação e seu acabamento. Não será possível esgotar o sentido do trágico no de uma obra particular —

*pois ainda que não existissem a tragédia pura ou a comédia pura, que pudessem ser nomeadas à luz dessas idéias, elas poderiam sobreviver*<sup>5</sup>

— mas não poderemos tampouco procurar o trágico em outro lugar que não seja a obra, a experiência que ela propõe.

Vamos nos voltar, num primeiro momento, para a experiência proposta pelo fenômeno da tragédia grega, suas relações essenciais, para tentarmos encontrar o substrato que nos ajudará a compreender e a analisar a experiência proposta pela obra de Nelson Rodrigues. Mas é preciso, primeiramente, definir com mais precisão as noções que vão determinar o percurso de nossa investigação.

Só poderemos procurar o trágico na experiência proposta pela obra — este é o ponto que queremos, num primeiro momento, acentuar. Isto vai determinar uma nuance em relação ao que propõe Benjamin. Examinemos as idéias de base de seu pensamento.

Benjamin parte de um estado de coisas preciso: o gênero artístico (o drama barroco, a tragédia) é compreendido como uma idéia. Podemos nos perguntar de que idéia se trata, ou antes em que sentido devemos entender essa idéia. É o legado da tradição metafísica, evidentemente, ilustrado por Benjamin ou retomado por ele, mais especificamente numa teoria da linguagem. O campo das idéias é o da linguagem, o da faculdade de *nomear* que a linguagem possui. É segundo a dialética nome-palavra que vai se desenvolver sua investigação sobre o drama barroco, a partir da relação entre a idéia e os fenômenos (as obras).

*A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra. (...) A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior. (...) Na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmage da realidade, reivindicando de novo*

*seus direitos de nomeação. (...) No sentido em que é tratado na filosofia da arte, o drama barroco é uma* idéia.<sup>6</sup>

Nesse sentido, então, a tarefa do filósofo será encontrar a significação das obras — a da “representação do drama como idéia”<sup>7</sup>.

O que queremos observar é que a relação assim estabelecida entre as obras e a idéia coloca a idéia como exterior à obra. A tarefa de Benjamin se inscreve como uma interpretação da obra à luz das idéias.

Já nosso itinerário vai se traçar a partir de outra constatação (ponto de chegada e ponto de partida): os elementos constitutivos específicos da obra de arte são as idéias, gestos, de reflexão (gestos, olhares, palavras e as infinitas modalidades do gesto teatral). Realizam, no seio de seu desenrolar, o movimento dialético que rege seu devir (artístico) como um todo. Realizam-no operando cisões. Cisões que marcam, em si, o procedimento reflexivo. Para retomar a dialética nome-palavra de Benjamin, essas cisões colocam (ou repousam sobre) as etapas que permitem a passagem da palavra ao nome (ou da obra à idéia, ou ainda do particular ao universal). O que faz com que nunca se possa — ou só artificialmente — chegar a uma síntese, a um discurso globalizante.

Se nos voltamos, aqui, para a questão do trágico, não é para ilustrar esse movimento. Há aí uma nuance que é importante observar. O trágico contém, em sua essência própria, esse movimento em si. Nosso processo é então determinado pelo próprio objeto que se propõe a estudar. Esse movimento ficou de certo modo apagado sob as linhas globais da tradição idealista e sua leitura da tragédia. Queremos então propor uma releitura — que se esforçará não para interpretar, mas para acentuar e levantar as questões que se colocam para aquele que se arrisca na dura empresa de “compreender” a arte. Vamos nos dedicar à releitura do fenômeno grego do trágico e depois à análise da dimensão trágica na obra de Nelson Rodrigues — e suas implicações nos caminhos do teatro contemporâneo —, o que nos levará, de maneira eventual, a estabelecer uma diferença entre o drama e a tragédia.

## 2. A experiência grega do trágico

Como diz Gerd Bornheim em artigo intitulado "Vigência de Brecht",<sup>8</sup> depois de Hegel, ficou claro que quando um ocidental estuda a Grécia ele não faz outra coisa senão se estudar a si mesmo. É claro que será necessário fazermos um esforço para compreender a Grécia em sua especificidade, no espírito de seu tempo, mas o que nos importa é a relação que estabelecemos com ela. A consciência histórica nos permite nos transportarmos sem deixarmos de permanecer em nossa temporalidade.

Em Atenas, com a instituição dos concursos trágicos, "a cidade se faz teatro" — para utilizar a expressão de Jean-Pierre Vernant<sup>9</sup>. O que significa que não se deverá considerar a tragédia como um aspecto artístico isolado, mas *enquanto teatro*, como parte integrante da vida da *polis*, ao lado de seus órgãos políticos e judiciários.

Trata-se aí de uma primeira particularidade que teremos de levar em consideração e que já define um aspecto importante do fenômeno trágico (para não dizer artístico em geral, usando assim o sentido moderno que atribuímos a este termo) na Grécia antiga. A relação que aí se estabelece nos é na verdade inteiramente estranha. É a isto, no fim das contas, que Hegel se refere no trecho citado no capítulo anterior, quando fala daquela imediatidade da arte entre os gregos, para nós perdida. O que conhecemos são tentativas de fazer do teatro cidade — herança direta dos ensinamentos de Platão, desenvolvida pela tradição idealista como um todo. Um teatro que reafirma as próprias bases de nossa civilização — o bem, a verdade.

Se, na Grécia, a tragédia é parte integrante da realidade social, a experiência do trágico é um elemento fundamental na vida do indivíduo. Voltemo-nos para o homem grego no momento em que essa experiência se desenrola. Um problema, entretanto, vai se colocar. Como ter acesso a um fenômeno que nos é estranho não só porque se liga a uma realidade diferente da nossa, mas porque as próprias especificidades que o caracterizam são, para nós, intraduzíveis? Nas traduções das tragédias gregas, nas interpretações dos costumes e valores desse povo, são muitas vezes nossos próprios valores que, não podendo servir de intermediários, tomam a frente. Que versão seguir, que interpretação endossar? Recorreremos aqui à análise de Jean-Pierre Vernant, que vem nos ajudar na medida em que se esforça para revelar essas diferenças e

essas particularidades essenciais. Aqui está uma descrição detalhada do evento da tragédia, do fato teatral:

*Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado. (...) Entre o diálogo, tal como ele se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um. (...) As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele se obstinava em não reconhecer. (...) É apenas para o espectador que a linguagem do texto pode ser transparente em todos seus níveis, na sua polivalência e suas ambigüidades. Do autor ao espectador, a linguagem recupera essa plena função de comunicação que tinha perdido em cena, entre os personagens do drama. (...) No próprio momento em que vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem-se ou perderem-se, o espectador deve compreender que realmente há dois ou mais sentidos possíveis. A linguagem se torna transparente para ele, e a mensagem trágica comunicável somente na medida em que*

*descobre a ambigüidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica.<sup>10</sup>*

Vamo-nos deter sobre as relações que se estabelecem entre os diversos elementos desse evento, relações em que o espectador — enquanto elemento constitutivo do acontecimento teatral — tem um caráter eminentemente ativo. Ele é o único, segundo a experiência descrita por Vernant, a discernir o discurso da tragédia como um todo. Esse discurso se desenrola no palco como conflito e se inscreve sob o signo do enigma. O espectador discerne os pontos do conflito, mas não para chegar à solução deste. Da solução — se é que existe — pode-se dizer que é circunstancial, inclusive no desenrolar do drama. Basta evocar, a título de exemplo, as diferentes versões trágicas do mito de Édipo: em Sófocles, ele parte errante, para ser reencontrado em Colona; em Eurípedes, ele permanece em Tebas, dentro do palácio<sup>11</sup>. A experiência do espectador seria antes um deciframento. Os diversos elementos do espetáculo se apresentam como blocos de sentido — que o espectador percebe isoladamente e em sua relação com o todo — e constroem o enigma — termo pelo qual Vernant define não só a característica fundamental da tragédia como a do homem grego (algo como a essência para o homem ocidental) indicando assim ao mesmo tempo a experiência à qual ele se entrega de sua condição, e sua condição em si. O enigma será então o viés pelo qual nos será possível compreender o homem grego em sua especificidade — enquanto consciência trágica — e também o que nos permitirá aceder ao fenômeno da tragédia.

O homem grego torna-se consciência trágica na e pela tragédia. O que significa que o trágico se liga exclusivamente à tragédia; a sociedade ateniense em si não tem nada de trágico. O trágico não poderia ser, portanto, um elemento essencial ao universo, existindo *a priori* — como afirmou Max Scheler — mas sobretudo, e unicamente, uma experiência, uma relação que se estabelece no decorrer do espetáculo:

*A tragédia (...) é exclusivamente um fato lingüístico.<sup>12</sup>*

O espectador se descobre, ele mesmo um enigma, na e pela tragédia. Esta lhe torna possível essa experiência na medida em que *não diz nada* sobre sua condição. Ela mesma se desenrola como enigma e assim põe em questão não só as certezas do cidadão grego, mas os próprios limites de sua condição humana — vividos na cena e postos em jogo nas opacidades da língua.

É na ordem da linguagem que se constitui o questionamento da realidade social. É na ordem da linguagem que vão se realizar as implicações mais profundas da tragédia. É para as particularidades da experiência que ali se inscreve que teremos de nos voltar.

A tragédia não se define pelo que *diz* da condição humana, mas pelo que põe em jogo — em questão — do discurso humano, enquanto ação. Neste sentido, não poderíamos limitá-la a

*um destino, em seu desdobramento pragmático.<sup>13</sup>*

A ação essencial é aquela que se encontra no seio da operação da linguagem — e que revela, em seu desenrolar, entre outras coisas, o destino.

Vejamus em que consiste o discurso da tragédia e, no seio desse discurso, a palavra. Se a palavra não diz alguma coisa sobre certo assunto, isso indica que sua função é outra. Desenrolar-se enquanto fala — talvez. Sua tarefa se inscreve, em todo caso, no campo da ação. Ora, o teatro, em sua definição mais elementar, significa ação, e a tragédia, tal como foi descrita por Aristóteles, é a imitação de uma ação e a própria ação de imitar (*mythos*). Esta ação consiste, pelo que vimos, em pôr em conflito — no seio da linguagem, das palavras, de uma mesma palavra — sentidos possíveis. São eles que contêm o cerne do drama, que detêm, no seio de seu próprio desenrolar, a estrutura do drama, que realizam, em seu campo específico, o movimento do espetáculo, da tragédia, como um todo. O exemplo de Édipo, do *Édipo-Rei* de Sófocles mais especialmente, é novamente muito ilustrativo. Vernant nos mostra, em “Ambigüidade e reviravolta — sobre a estrutura enigmática de *Édipo-Rei*”<sup>14</sup> como se estabelece uma espécie de jogo entre o herói e a palavra, entre a linguagem e as imbricações da ação. Neste caso preciso, o próprio nome — Édipo — conterà sozinho o caráter de enigma sobre o qual repousam ao mesmo tempo a estrutura do drama e o que se desenrola nele, indicando que é no personagem de Édipo que tudo se decide.

*Édipo é o homem de pé inchado (oídos) (...e) o homem que sabe (oída) o enigma do pé (...) da Esfinge de canto obscuro. (...) O duplo sentido de Oidípous encontra-se no interior do próprio nome, na oposição entre as duas primeiras sílabas e a terceira. (...) O saber de Édipo, quando ele decifra o enigma da Esfinge, trata já, de uma certa forma, dele mesmo. Qual é o ser, interroga a sinistra cantora, que é ao mesmo tempo dípous, trípous, tetrápous? (...) Oi-dípous (...) o homem.<sup>15</sup>*

Temos aí claramente um enigma determinando toda a peça, tudo o que vai ocorrer nela: deciframento de enigmas — da Esfinge, de Édipo interrogando-se sobre sua origem, de Tebas procurando o assassino de Laio. Mas é muito interessante notar que, ainda no interior desses enigmas, a linguagem estabelece um jogo duplo (ou um duplo sentido). Sobre Édipo, sempre.

*Quando [Édipo] aparece pela primeira vez, na abertura da peça, para anunciar aos suplicantes sua resolução de descobrir custe o que custar o criminoso e sua certeza de chegar a isso, ele se exprime em termos cuja ambigüidade sublinha que, atrás da pergunta à qual ele se gaba de responder (quem matou Laio?), se desenha, em filigrana, um outro problema (quem é Édipo?). "Voltando, por minha vez, declara orgulhosamente o rei, à origem (dos acontecimentos que permaneceram desconhecidos), sou eu que os porei à luz, ego phano". (...) Há nesse ego phano qualquer coisa de dissimulado, que Édipo não quer dizer, mas que o espectador compreende "já que tudo será descoberto no próprio Édipo". Ego phano: sou eu que porei à luz o criminoso — mas também: eu me descobrirei criminoso.<sup>16</sup>*

*Antígone* de Sófocles nos oferece outro exemplo da operação da linguagem no seio da tragédia. O da mesma palavra com sentidos diferentes na fala de dois personagens distintos, senão opostos. Assim acontece com a palavra *nomos*, que tem o sentido de regra religiosa para Antígone e o de lei, ordem proveniente do chefe do Estado, para Creon.

Se tivéssemos então de definir *stricto sensu* a ação da tragédia grega, indubitavelmente nos voltariamos na direção dos abismos que distinguem e caracterizam as palavras dos personagens, da tensão estabelecida entre os diversos discursos dos protagonistas entre si, entre eles e o coro, ou ainda no seio das declarações de um mesmo personagem — e não na direção das imbricações em que estão envolvidos. Pode-se notar, aliás, que as imbricações raramente acontecem no palco. Elas são na verdade relatadas por um personagem cujo papel consiste exatamente nisso: o mensageiro, que proferirá um discurso a mais no seio da peça, a transposição em palavras daquilo que se realizou.

Pelo que vimos, e no sentido que lhe damos aqui, a palavra seria um agente. Hölderlin chama-a assassina. Nesse caso, não apenas ela realiza uma ação, mas um assassinato. Os personagens do drama são criminosos: a palavra é assassina. Encontramos mais uma vez a mesma relação, ou o mesmo movimento, entre a ação imitada e a imitação da ação. Mas o crime essencial é, sem dúvida alguma, o que se realiza no âmbito da linguagem, pois é aí que ocorre a transgressão<sup>17</sup>. A morte do pai na ignorância ou por vingança, somando-se a isso o fato de que se trata nas tragédias de uma ordem emanada dos deuses, não tem realmente o peso da transgressão, pelo menos de uma transgressão grave. É preciso além disso notar que, ainda no mito de Édipo, este morre no trono de Tebas, sem que seja mencionada uma punição qualquer. É no discurso do herói que se deve procurar a transgressão — na operação da linguagem, mais precisamente. É que as palavras fazem mais que conter o conflito dos valores que estão se confrontando no desenrolar da tragédia; elas põem em questão, jogam com os valores que deveriam representar ou comunicar. Nisso que podemos chamar de estilhaçamento do sentido, descobre-se assim, para usar uma expressão de Blanchot, "o sentido feito coisa"<sup>18</sup>.

Nesse estilhaçamento do sentido, o silêncio é também eloqüente. Segundo Rosenzweig, ele seria a linguagem do herói por excelência<sup>19</sup>. E Benjamin acrescenta:

*trágica é a palavra e trágico é o silêncio dos tempos arcaicos, em que a voz profética ensaia seus primeiros sons, ou o sofrimento e a morte, quando liberam essa voz.<sup>20</sup>*

No fundo desse silêncio, veremos mais uma voz se levantar. É a de Tirésias, o oráculo, proferindo uma palavra que cala o sentido. Aquilo

que poderia ser a chave do conflito trágico se coloca, por sua vez, de maneira enigmática.

O que se deve notar a respeito desse conflito que é a tragédia é que a solução, ao nível da história, já é dada antecipadamente na medida em que os espectadores conhecem os mitos, e estes já não apresentam, em si mesmos, nenhum mistério. Mas há um enigma a ser decifrado em cada discurso, em cada palavra — e se resolução há, aí, é na ordem da linguagem que se inscreve, no discernimento dos movimentos que ela empreende, nos estilamentos de sentido que se mostram. A situação é tanto mais complexa já que a linguagem sempre indicou a resposta para a pergunta (cf. os exemplos a respeito da estrutura de *Édipo-Rei* citados anteriormente). O momento final, ainda no caso de Édipo, é aquele em que a linguagem se torna, para ele, transparente. Pode-se portanto dizer que o herói (o drama certamente) foi conduzido pela linguagem, mais do que esta por ele.

### 3. *Mimesis* e representação

O que mais vai nos interessar no fenômeno grego do trágico é esta operação da linguagem. E isto nos remete à questão da *mimesis* — e por “extensão”, da representação. Como nota Derrida<sup>21</sup>, linguagem e representação estão intrinsecamente ligadas.

Procuremos ver, depois de nossa análise da tragédia grega, o que pode trazer à nossa discussão um retorno ao conceito de *mimesis* em si. Explicitemos, ainda, como já fizemos antes, que essas questões são de certa forma colocadas, ou propostas, por uma certa experiência artística que se inscreve na cena contemporânea. Trata-se aí de um aprofundamento dessas propostas.

Como vimos, a representação (o conceito de representação e a interpretação da arte pelo idealismo) vem “encerrar” nosso pensamento em sua mediação. Seria esse “encerramento” definitivo? Será que podemos, como já perguntávamos no fim do capítulo anterior, escapar a ele? Não nos apressemos em responder a essas perguntas.

Paul Ricoeur vai opor — ou confrontar — a esse encerramento da representação aquilo que chama de “abertura mimética”<sup>22</sup>. Esta abertura consistiria na polissemia contida pelo conceito grego e que o pensamento ocidental fez desaparecer em seus gestos globalizantes. Repousa essen-

cialmente na acepção aristotélica de *mythos* e de *mimesis* em sua descrição da tragédia. Ao indicar, em *mythos*, a composição das ações e a imitação da ação que é operada, essa definição abre caminho para que se pense a especificidade artística (o que Ricoeur chama de literalidade e nós chamaremos aqui teatralidade). Essa especificidade é a via de acesso à compreensão da arte como apresentando o mundo significando mais e *de outro modo*<sup>23</sup>. Nuance significativa, efetivamente, quando se pensa no esquecimento em que as obras estavam mergulhadas em vista da unidade final do movimento da arte na idéia. Movimento, portanto, dissolvido em sua abordagem como representação.

O importante na análise que acabamos de propor do fenômeno grego da tragédia é o discernimento desse movimento. É nele que nossa abordagem do trágico vai se concentrar. Pode-se estabelecer, a título de ilustração, uma comparação da tragédia com o drama (no sentido de que este seria um “gênero”, ou ainda uma idéia, e não, de maneira geral, uma obra da literatura teatral). O drama seria a representação de um conflito humano — conflito que se situa ao nível da ação e dos personagens e que é, no fim, resolvido. Não apresentaria, de maneira explícita, os hiatos entre o que a peça significa — a idéia expressa na solução do conflito — e o que significa uma peça enquanto conflito específico (de linguagem). Tudo o que está na cena é parte do desenrolar da ação que levará à solução final, e é assim que os diversos elementos são lidos. Reconhecemos aí o movimento essencial a nosso pensamento ocidental como um todo, aquela relação que exprimimos, no início do capítulo, ao parafrasear Vernant: como fazer do teatro cidade. A arte como um gesto a mais na construção de nossa civilização — e não como discurso particular, específico —, como questionamento, tal como o encontramos no movimento grego de fazer da cidade teatro. Uma possibilidade, segundo Ricoeur, de dizer o mundo de outro modo.

Encontramo-nos, agora, num momento em que a arte, compreendida como representação, se propõe a estilizar, de certo modo, o próprio sentido desse movimento pelo qual ela se define. Nesse estilamento, ela vai recolocar o percurso que permitiu essa definição. É como se, em cada obra, o movimento se refizesse, inscrevendo cada etapa como uma reflexão no seio do gesto da arte, a respeito desse gesto preciso.

Retomemos as palavras de Adorno, citadas no começo deste capítulo:



*... constelação de momentos que se transformam historicamente. (...) A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez se tornar.*

E podemos acrescentar:

*Cada obra de arte é um instante. (...) Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões.<sup>24</sup>*

Pode-se então dizer que a tragédia é um momento — momento constitutivo, imanente à arte e presente na obra, compreendida como processo que se desenrola.

*O trágico e o cômico desaparecem na arte moderna e nela se mantêm enquanto declinantes.<sup>25</sup>*

É neste sentido que encontramos o trágico tal como é proposto na obra de Nelson Rodrigues. Como um momento, uma questão, um jogo, um pôr em jogo. Uma idéia. Uma idéia que tem origem na tragédia grega. Essa volta à origem não é marcada pela intenção de nela detectar alguma coisa como a essência do fenômeno dito trágico proposto na obra rodrigueana. Como nota ainda Adorno:

*A sua essência (da arte) não é dedutível de sua origem.<sup>26</sup>*

É preciso compreender aqui origem no sentido que lhe é dado por Benjamin:

*A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção.<sup>27</sup>*

Toda obra seria original, na medida em que não se inscreve como perpetuação de uma relação estabelecida, mas como proposta de uma certa relação — como interrogação sobre sua própria possibilidade.

No pôr em jogo dessa relação, uma relação original se estabelece. E podemos dizer que quando a tragédia opera o questionamento de um estado de linguagem, ela se reporta ao próprio movimento que permite que a linguagem se desenrole. Ao fazer perguntas sobre a possibilidade da arte, a arte se inscreve num estado original permanente o que terá como consequência a instauração, no espectador, de um estado de estranheza. Estranheza na qual vai se inscrever sua experiência diante de um fenômeno que se propõe a lhe mostrar o mundo de outra maneira. Não percebendo o mundo como habitualmente, é muitas vezes contra a arte que ele vai se voltar. E ouvimos muitas vezes a exclamação espantada: "Isso é arte?!", como se esta pudesse se apresentar, a quem quer que se aproxime, como algo dado de antemão.

*Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada.<sup>28</sup>*

Este impacto não é incompatível com o conhecimento anterior do que é a arte — ou do que foi a arte. Ao contrário. A obra, propondo o pôr em jogo da linguagem, estabelece relações com o que esta foi, e apresenta o que *poderá* se tornar. Nesse sentido, a estranheza não deve ser compreendida como afastamento. Se há uma distância na base dessa relação, ela é a própria possibilidade do olhar. No momento em que o homem se destaca da comunidade — para retomar a expressão de Tadeusz Kantor, citada acima — ele se torna outro homem, um homem *outro*, um estranho. A cada vez, uma primeira vez — pois a procura da relação *outra* acaba se realizando como estabelecimento de uma relação original.

É este movimento que impulsiona a obra de Nelson Rodrigues. O personagem de Nelson Rodrigues é esse homem — esse estranho — que se encontra no limiar de uma experiência única e primeira: o teatro.

#### 4. Nelson Rodrigues e a dimensão trágica

Pode-se afirmar que o teatro seja, para nós, uma experiência única e primeira? Poderíamos ir mais longe e nos perguntar se o teatro se inscreve ainda como uma experiência. Assistimos, na maioria dos casos, a uma perpetuação de uma relação cristalizada no palco e, em consequência, entre este e a platéia. Assistimos a uma cristalização do que é o teatro, como já notava Artaud por volta de 1935:

*Se a massa se desacostumou a ir ao teatro; se acabamos todos por considerar o teatro como uma arte inferior, um modo de distração vulgar, utilizando-o como exutório para nossos maus instintos, foi de tanto nos repetirem que tudo isso era teatro, quer dizer, mentira e ilusão. Foi porque nos acostumaram, há quatrocentos anos, desde a Renascença, a um teatro puramente descritivo e narrativo, que narra a psicologia.<sup>29</sup>*

Trata-se, finalmente, de um “prédio de inutilidade pública”<sup>30</sup>, para retomar uma expressão de Tadeusz Kantor, baseada na idéia da ilusão. Ilusão que apaga — ou antes dissimula — as marcas do fenômeno teatral enquanto tal, que bloqueia a rede da experiência. E Artaud continua:

*O teatro, é preciso jogá-lo de volta na vida. O que não significa que se deva botar a vida no teatro. Como se fosse possível imitar a vida. O que é preciso é reencontrar a vida do teatro, em toda sua liberdade. Essa vida está inteiramente presente no texto dos grandes trágicos.<sup>31</sup>*

*Esta vida é o que importa para Nelson Rodrigues, e ele chega até a afirmar:*

*O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora.<sup>32</sup>*

Se aproximamos aqui Nelson Rodrigues do autor do *Teatro da crueldade* (“Eu disse *crueldade* como teria dito *vida*”), é porque eles se encontram de certa forma na questão que se delineia ao longo deste trabalho. No desenvolvimento da questão da origem da representação se inscreve, inelutavelmente, a de seu destino.

Derrida nos diz que:

*Para Artaud, o futuro do teatro — portanto o futuro em geral — só se abre pela anáfora que remonta à véspera de um nascimento.<sup>33</sup>*

À véspera do nascimento do teatro como representação.

A véspera do nascimento pode ser entendida como o dia seguinte ao da morte<sup>34</sup> — dois pólos que limitam, no que têm de incomensurável, o campo de nossa discussão. A véspera do nascimento — a origem — já contém a realização daquilo que está a ponto de ver a luz. A origem e o destino se colocam então de imediato. O que encontrarmos aí é o movimento pelo qual a arte se define — ou antes, se desdobra.

A passagem por Artaud é interessante na medida em que nos permite evocar, para melhor situarmos a empresa rodrigueana, as tentativas de superar esse estado de coisas. Esses empreendimentos, que surgiram nos anos 60/70, provocados pelas experiências do *Living Theatre* mais especificamente, eram marcados pelo desejo de encontrar aquela imediatidade perdida da qual falávamos antes. Compreendiam de forma literal, ou quase, a relação teatro-vida proposta por Artaud, buscando instaurar um estado de comunhão, um “estado teatral” na vida. Ora, não se deve ler Artaud — nem Nelson Rodrigues — muito com muita precipitação. Essas experiências levaram, na maior parte dos casos, a um impasse — basta nos reportarmos ao que aconteceu com o trabalho de Julian Beck e Judith Malina depois de *Paradise Now* principalmente<sup>35</sup>. Associaram e confundiram, “na origem”, o teatro e a festa, a festa e a vida. Na constatação da necessidade de devolver ao teatro *sua* vida, há uma escolha feita a favor do teatro. E a vida do teatro, voltamos à nossa questão, inscreve-se na ordem da linguagem.

\* \* \*

*A arte torna-se enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto era esquecido o enigma no simples ente. (...) Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito objetivo [na edição portuguesa: "espírito subjetivo", mas preferimos manter "espírito objetivo" tal como está na francesa] com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituarão da admiração perante esse outro e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza.<sup>36</sup>*

Sabemos que Nelson Rodrigues foi muitas vezes rejeitado de maneira unânime pela recusa dessa estranheza — à qual atribuíam facilmente os qualificativos de mórbida, monstruosa, inverossímil. Eis como o próprio autor comenta as reações suscitadas por sua obra:

*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 de 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 de 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 unba de fome. Ou, então, que, em face de Otelo, se pusesse a berrar, da platéia.*

— Canalha! (...)

*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.*

*O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim tanto faz, nem me interessa. 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<sup>37</sup>. (grifo nosso)*

O que ele nos diz aí a respeito de *Anjo negro* é válido para a sua obra de maneira geral. Pode-se encontrar nela o mesmo movimento efetuado nas/pelas tragédias gregas: a peça como o pôr em obra de um conflito na ordem da linguagem, inscrevendo-se como enigma e colocando questões no próprio seio do possível deciframento. Voltemos à análise de algumas de suas peças — *Vestido de noiva*, *Senhora dos afogados*, *Dorotéia*, *A falecida* e *Boca de Ouro*, mais particularmente.

Se o que importa é a autenticidade teatral — dos personagens, dos elementos do drama —, é inútil abordar as obras de Nelson Rodrigues como "representações da vida". O que pode querer dizer que é inútil interpretá-las, propor uma solução para elas. Qual é a verdadeira versão do episódio da vida de Boca de Ouro relatado por D. Guigui? O que acontece, exatamente, a Alaíde, em *Vestido de noiva* — suicídio, assassinato ou acidente? Responder a essas perguntas não tem, no fundo, nenhuma importância. Devemos, antes, nos entregar à experiência das dimensões criadas pela peça. Captar os sentidos — "os sentidos que se tornaram coisas" — de seus elementos.

Voltemos para esse elemento que é o palco. É o lugar que acolhe o fato teatral. Confere a este também uma unidade. Um limite. O espetáculo se enquadra nele, enquanto ficção. Adquire nele seu pleno sentido.

O palco é compreendido como um dado — poderíamos dizer *a priori* — sobre o qual se inscreverá (e que detém) a inteligibilidade do

acontecimento teatral. É um lugar único — que se apaga como lugar específico no próprio estabelecimento do espaço da ficção. Um espaço que se transforma e que transforma o tempo — sempre presente. Este tempo também se coloca de maneira única: o tempo da representação. Estas são as referências que detêm, de certo modo, a chave da operação.

É este elemento — ou estes elementos: palco, espaço, tempo — que vai nos interessar em *Vestido de noiva*, no seu pôr em jogo. Seu jogo: a tensão entre a ficção e a realidade. Tensão que está na própria base da ficção — da realidade — do drama.

De fato, os planos da realidade, da memória e da alucinação não estão ali para construírem um espaço único. Estabelecem um espaço específico, plural — o espaço do drama. Um espaço que não se submete às leis do tempo. O tempo, aqui, é tanto o início do século — os episódios da vida e da morte da cortesã Madame Clessi —, como a vida e a morte de Alaíde, uma mulher jovem da burguesia carioca do início dos anos 40. É a vida, é a morte. Os personagens transitam através do tempo, através do espaço. Transitam entre a morte e a vida —

*Clessi (forte) - Quer ser como eu, quer?*  
*Alaíde (veemente) - Quero, sim. Quero.*  
*Clessi (exaltada, gritando) - Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?*  
*(Vestido de noiva, Ato I)*

*Alaíde (como que se escusa) - Ah! É mesmo! Me esqueci de apresentar! Clessi, Madame Clessi! Aqui, meu marido! Pedro (amável) - A senhora é uma que foi assassinada?*  
*Clessi - Pois não.*  
*Alaíde - Foi, sim. Em 1905. Aquela que eu lhe contei, Pedro.*  
*Pedro - Eu me lembro perfeitamente. O namorado era um colegial, não é? Deu uma punhalada?*  
*Clessi (sonhadora) - De dia, usava uniforme cáqui. De noite, não.*  
*(Vestido de noiva, Ato III)*

*(Luz no plano da alucinação. A mulher inatural, junto ao esquife, levanta o lenço para ver a fisionomia da morta invisível. Faz uma mímica de piedade. Alaíde e*

*Clessi aparecem no alto de uma das escadas laterais, sentadas num degrau. Penumbra no velório).*

*Clessi - Você parece maluca! (...) Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro! (...) Você fala tanto nessa mulher que morreu! Ela é o que, afinal? (...) (O homem de barba fala, agora, sentado no chão com a mulher inatural, em franco idílio)*

*Homem de barba - Clessi nem podia pensar que hoje estaria morta!*

*Clessi (no alto da escada, levantando-se e descendo) - Clessi... (...)*

*(Alaíde e Clessi aproximam-se do esquife)*  
*(...)*

*Clessi - (...) Eu queria tanto me ver morta! (Aproxima-se dos círios. Hesita. A mulher inatural faz que levanta um invisível lenço a cobrir um invisível rosto)*

*Clessi (espantada) - Gente morta como fica!... (Vestido de noiva, Ato II)*

— entre a realidade e a ficção. No primeiro ato, Alaíde conta a Clessi que matou o marido, Pedro. Seguem-se cenas no plano da memória — o episódio do assassinato — e no plano da alucinação — em que as duas mulheres tratam de ocultar o cadáver. Depois se virá a saber que na verdade Alaíde não matou o marido, mas que este é que planejava matá-la, com a cumplicidade da irmã dela, Lúcia, para poderem, por sua vez, se casar. A maneira como os fatos se apresentam e se representam — os acontecimentos que cercam o casamento de Pedro e Alaíde se desenrolam diante de nossos olhos mais de uma vez, segundo a inserção de novos elementos, na incursão de Alaíde em sua própria história — faz com que cada ação tenha menos um caráter de ilustração do que o de uma ação a mais na construção de uma realidade específica: a de *Vestido de noiva*. Uma realidade em que os limites entre a ficção e a realidade são abolidos, em que se atravessam as barreiras entre a morte e a vida. Misturar ficção e realidade no seio da realidade da ficção — é a obra que joga com sua própria sorte. Assim como Alaíde, a heroína da peça, joga até o fim com a sorte que lhe coube.

Quer evoquemos seu estado de agonia no plano da realidade, quer ela apareça vivendo episódios passados ou inventados no plano da

memória, quer atravesse sua história no plano da alucinação, até devolver, depois da morte, o buquê de noiva à irmã, não teremos de procurar senão naquilo que nos foi apresentado a verdade derradeira deste personagem. Esta verdade é da ordem do enigma. Pode-se facilmente pensar apreender a chave da peça na distinção dos planos proposta pelo autor. A resolução do enigma deveria se apresentar no plano da realidade, o qual deveria lançar uma luz final sobre os episódios da memória e da alucinação. Mas esta hipótese é claramente rejeitada pelo próprio autor: a morte de Alaíde não “apaga” os dois outros planos. E a peça terminará na fusão, ou na confrontação entre os planos da realidade e o da alucinação — entre Alaíde e sua irmã Lúcia, no gesto de passagem do buquê.

*Vestido de noiva* realiza, desde suas próprias bases, um questionamento do acontecimento teatral. A divisão do palco — e seria melhor chamá-lo, com Ziembinski, território cênico — em três planos não é uma simples disposição espacial que permite o desenrolar de uma ação. É o estilhaçamento do próprio sentido do palco — lugar que acolhe o drama e lhe confere uma unidade. Em seu estilhaçamento, ele se inscreve enquanto coisa — teatral — que será, por sua vez, manipulada. É o pôr em jogo, na obra, do espaço da obra. É o que Nelson Rodrigues não deixará de propor em suas outras peças, *Boca de Ouro* e *Dorotéia*, de maneira mais ou menos explícita.

Em *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues retomará de outra maneira a apresentação de um fato segundo várias versões. O fio da história não é tão complexo quanto em *Vestido de noiva* — trata-se apenas de um episódio da vida de Boca —, mas podemos nos perguntar se há um fio. A imagem do “fio” se estabelece por analogia com uma linha que ligasse dois pontos: o início e o fim de uma história. Nesta peça, é como se a história marcasse passo. Não se avança realmente. O episódio se desenrola à nossa frente, para ser imediatamente retomado em outra versão. São três as versões. A mesma história é repetida três vezes. Eis em que consiste o drama. É interessante notar aqui, além do caráter enigmático da obra, uma espécie de concentração no estatuto do personagem, o que nos permitirá estabelecer uma ponte entre *Vestido de noiva* e *Dorotéia*, e acrescentar, ao inventário dos elementos teatrais — palco, espaço, tempo —, a questão da palavra.

*Boca de Ouro* é, segundo o autor, um personagem da mitologia popular. Espécie de mito, de lenda, quase. Neste sentido, o fato de o

conhecermos através da palavra de D. Guigui é muito significativo. Dá conta da operação que está na base da realidade desses personagens da ficção da vida real. O importante dessa realidade é sua plena expressão. Sua vida consiste em sua criação. Seu perfil se traça segundo as deformações que o desenham. Tudo está contido no tempo e no espaço que a palavra constrói — e não diremos evoca. Pode-se estabelecer, em *Boca de Ouro*, dois tempos, dois espaços, e quase que se poderia dizer dois palcos (duas dimensões): D. Guigui e seu relato. O drama não se constrói — ele se coloca, se exterioriza através das palavras de D. Guigui. A construção da peça consistirá, finalmente, na sua repetição.

Já em *Vestido de noiva*, encontramos a tensão entre o indizível e o que é dito. O palco é colocado antecipadamente como dimensão da peça. Alaíde está *dentro* de seu relato — e tem como interlocutores os personagens do drama que é *também* o seu. Tudo o que ela diz, todas as palavras que são aí proferidas não contêm a dimensão da peça como um todo — como é o caso em *Boca de Ouro*. Não que esta se reduza a um discurso, mas ao processo mesmo da palavra no que esta engendra de ser, de realidade. Em *Vestido de noiva*, Alaíde está dentro de seu relato, e este a arrasta. O drama de Alaíde, o drama como um todo fazem parte do mesmo desdobramento.

Nos dois casos, há uma reflexão subjacente sobre a operação da linguagem — sobre as realidades que a linguagem pode criar, sobre todas as dimensões dessa criação. Operação que vai-se explicitar mais em *Dorotéia*.

Nesta peça, dois personagens — Das Dores e Eusébio da Abadia, seu noivo — seriam uma espécie de paráfrase destas palavras de Blanchot:

*A palavra me dá o ser, mas privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que permanece dele quando perdeu o ser, ou seja o simples fato de não ser.<sup>38</sup>*

Do mesmo modo que falamos do estilhaçamento do sentido do palco, encontraremos aqui o estilhaçamento do sentido do personagem — até que este se torne, literalmente, coisa. Nelson Rodrigues vai nos propor finalmente um jogo sobre a afirmação corrente de que tal objeto, tal elemento cênico, pelo fato de ter um *papel* importante no desenrolar da peça, torna-se assim um *personagem*. É toda a operação teatral que está compreendida nesse jogo. Vejamos o que ele põe em cena com Das Dores.

Sabemos que ela é filha de D. Flávia, uma filha nascida no quinto mês, morta, mas que *pensa* que existe. Não lhe *disseram* que de fato ela não existe. Sua existência depende de uma palavra.

*D. Flávia (batxo, apontando Das Dores) - Vês?*

*Dorotéia (num sopro) - Das Dores?*

*D. Flávia - Sim, Das Dores... (...) Das Dores nasceu de cinco meses e morta... (...) Mas eu não comuniquéi nada à minha filha. (...) Sim, porque eu podia ter dito "minha filha, infelizmente você nasceu morta" etc. etc. (patética) Mas não era direito dar esta informação... (...) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... (ao ouvido de Dorotéia) Pensa que vive, pensa que existe... (formalizando-se e com extrema naturalidade) E ajuda nos pequenos serviços da casa.*

*(Dorotéia, Ato I)*

Uma palavra que será proferida no momento em que essa ilusão de vida se prepara para se revoltar.

*D. Flávia - Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...*

*Das Dores - Morta!*

*D. Flávia - Muito morta! Não te dissemos nada com pena... (...) Tu não existes!*

*Das Dores (atônita) - Não existo? (...) (espantada) Nasci de cinco meses... (desesperada) Então esse gesto... (esboça no ar um movimento com a mão) Não tenho mão para fazê-lo?*

*(Dorotéia, Ato III)*

Das Dores é então mais que uma ficção, que uma versão — ela é tudo isso, já que é um personagem; ela é um personagem de alguém que não existe. Uma ilusão de vida, a ignorância da própria morte.

Eusébio da Abadia vai oferecer uma contrapartida à operação de engendramento de Das Dores. Sabemos que as mulheres dessa família têm um defeito visual que não as deixa ver os homens. Ora, Das Dores vai se casar diante de nós, conhecer o amor — maldito — de um homem que

ela não verá. Sua sogra, D. Assunta da Abadia, traz, no dia e hora marcados, seu filho.

*(D. Assunta da Abadia vai buscar o filho que ficara na varanda (...) Regressa D. Assunta da Abadia trazendo um embrulho, amarrado em cordão de presente.)*

*D. Assunta — Eu, D. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (D. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho) ... Eusébio da Abadia ... (encontra sérias dificuldades para desfazer o nó) Nó impossível! (Até que, enfim, o nó desfazido, surgem duas botinas desabotoadas) Coloco onde?*

*(Dorotéia, Ato II)*

E Das Dores vai, efetivamente, se entregar a um verdadeiro idílio com aquelas duas botas — desabotoadas — que acabarão virando a cabeça daquelas mulheres, até então apaixonadamente virtuosas.

Eusébio da Abadia é um par de botas — um personagem que não se vê, que não se deve ver ou que não deveria ser visto. Um personagem; e queremos acentuar assim que não se trata de um símbolo ou de uma metáfora. Trata-se antes de uma espécie de operação de síntese, uma concentração do fenômeno teatral como um todo no seio de um elemento específico. Operação que está na base, como vimos, do monólogo *Valsa nº 6*. Uma depuração — cada elemento sendo em si mesmo eloqüente ao participar da construção da obra, que se define nas dimensões criadas por seus elementos. Ainda em *Dorotéia*, todos os personagens — exceto Dorotéia e, naturalmente, Eusébio da Abadia — usam máscaras. Depois de ficar sabendo que não existe, Das Dores resolve voltar para o ventre da mãe, para nascer e se fazer mulher. Tira então a máscara e cola-a no peito de D. Flávia, indicando assim a volta à gestação. Produz-se aí um desvendamento — da máscara, do rosto do ator, do sentido dos gestos teatrais em si. Do sentido das coisas, dos sentidos que se tornaram coisas — sempre — na medida em que são manipulados, transformados. Eles indicam a dupla dimensão que os caracteriza: uma coisa que tem um sentido, uma coisa — o que resta dessa coisa — quando lhe é “retirado” seu sentido...

O que vai acarretar, então, uma experiência, no espectador, do sentido, ou dos sentidos *outros* do mundo — ou seja, em última instância,

seu sentido, simplesmente. Nas tragédias gregas, eram sobretudo as palavras, o sentido das palavras, que se tornavam coisa, que desvendavam seu movimento próprio — de significação — diante dos espectadores. Aqui, são as próprias coisas que se tornam sentido — e por “coisas” compreendemos também a palavra, os personagens, os gestos, os olhares — cindindo, recolocando sua relação com a significação.

Podemos identificar esse movimento geral da obra rodrigueana na obra de outros autores contemporâneos, cada uma com suas características próprias. Pensamos mais particularmente na experiência teatral (e quase se deveria dizer artística em geral, nas relações estreitas do autor com as artes plásticas) de Tadeusz Kantor. Este propõe uma experiência da heterogeneidade em oposição ao gesto homogeneizante da arte compreendida como representação, regida pelo conceito de identidade. Uma experiência que vai da cisão do sentido de um objeto à dos elementos que constroem o acontecimento teatral: texto, música, iluminação, interpretação/jogo dos atores — toda uma rede onde a própria encenação é considerada como um elemento, e não a colocação de um discurso globalizante<sup>39</sup>. Uma operação que se deixa captar um pouco na afirmação cara a Kantor, no que concerne ao movimento que está na base de seus espetáculos: o de não “montar um autor”, mas “montar *com* um autor”. Esta nuance contém um aspecto fundamental: o próprio texto é um elemento por assim dizer autônomo, uma questão, ou um certo número de questionamentos, no seio da operação teatral como um todo. Não se serve a um texto, ele não é interpretado — estabelece-se, com ele, no seio do trabalho, uma discussão.

É nisto que consiste, no âmago do questionamento próprio ao trabalho de dramaturgia especificamente, a operação proposta por Nelson Rodrigues. Proposta e efetuada, na medida em que, contendo na essência do seu desdobramento próprio este tipo de agenciamento, o texto rodrigueano pediria quase que o abordássemos não com a intenção de lhe atribuímos uma leitura, uma interpretação globalizante, homogênea, mas de estabelecer com ele um diálogo, um jogo de questionamentos.

Neste sentido, a aproximação com a obra de Tadeusz Kantor, com o gesto de fazer teatro que o caracteriza, parece-nos importante na medida em que encontramos ali uma explicitação desse movimento de questionamento. Tem-se freqüentemente estabelecido paralelos entre Nelson Rodrigues e o Teatro do Absurdo, por exemplo, e também com

Pirandello<sup>40</sup>. Não discordamos dessas analogias, ao contrário. Mas é preciso notar que se encontra, na base dessas comparações, uma tentativa de *classificar*, de fechar, sob uma denominação por assim dizer regulamentada, algo que se caracteriza justamente pelo que apresenta de *outro*. O termo Teatro do Absurdo, em si, decorre dessa necessidade classificatória, inscrevendo-se como uma tentativa de inserir sob uma mesma etiqueta experiências que, embora tendo alguns pontos comuns, se colocam de maneira particular. Nelson Rodrigues possui, inegavelmente, características que podemos aproximar de Beckett, como este trecho de *Dorotéia*:

*D. Flávia (num súbito grito) - Das Dores!*  
*Das Dores (em sonho) - Não ouvi teu chamado, mãe...*  
*Grita outra vez...*  
*D. Flávia (num grito maior) - Minha filha!*  
*Das Dores (sempre doce) - Ainda não ouvi... Talvez*  
*ouça o grito seguinte...*  
*(Dorotéia, Ato III)*

onde voltamos a encontrar um certo jogo com a linguagem na apresentação de um hiato entre o que é dito e o que é feito, entre o sentido que se espera que seja colocado e o que se coloca de maneira inesperada (como é muitas vezes o caso em *Esperando Godot*, por exemplo). Temos, ainda na mesma peça, a utilização de uma inversão de sentido

*(As senhoras presentes adotam um tom convencionalíssimo de visita. Grande atividade dos leques.)*  
*D. Assunta - Cada vez mais feia, D. Flávia!*  
*D. Flávia - A senhora acha?*  
*D. Assunta - Claro.*  
*D. Flávia - E a senhora está com uma aparência péssima!*  
*Maura - Horrível!*  
*(A conversa anterior representa o cúmulo da amabilidade.)*  
*(Dorotéia, Ato II)*

que podemos reportar ao procedimento geral de cindir a lógica comum que esteve na base de muitas das obras dos autores agrupados sob esse movimento dito “do absurdo”. Seu lado pirandeliiano pode ser atribuído

à sua teatralidade explícita — se bem que o caso de Das Dores, por exemplo, o da explicitação do estatuto de personagem, se dê aqui de maneira muito diferente da abordada por Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor*, ou mesmo, de maneira mais sutil, em *Henrique IV*. Podemos acrescentar, já que estamos no terreno das comparações, uma aproximação com Jean Genet, principalmente num certo exagero do grotesco, beirando às vezes a escatologia. O que se deve acentuar, nessas aproximações, é aquele mesmo movimento de questionamento, de explicitação do pôr em jogo da linguagem, que tem como resultado uma teatralidade, compreendendo-se com este termo uma escolha pela realidade do teatro e não a representação, teatral, da vida.

## 5. Trágico e tragédia

É nessa opção pelo teatro, então, que se situa a primeira característica daquilo que chamamos, em nosso trabalho, o trágico. E a comparação com esses outros autores vai nos ajudar a ilustrar, a definir uma nuance importante na experiência proposta por Nelson Rodrigues.

Tem-se afirmado algumas vezes — e podemos citar Jean-Marie Domenach, Ion Omesco, entre outros — que Beckett nos mostra aquilo que seria o rosto moderno do trágico. Ora, temos agora que nos perguntar, retomando o percurso que traçamos até aqui, se esse mesmo movimento de pôr em jogo da linguagem contido nas tragédias gregas e na produção teatral contemporânea (pelo menos, em alguns de seus autores mais significativos) é uma condição suficiente para designar como trágicas experiências tão diversas. A questão não deveria, entretanto, ser colocada exatamente deste modo. Que interesse haveria em considerar essas experiências como trágicas? Que ressonância poderia ter este termo em sua designação? O que aprendemos sobre Beckett, ao afirmarmos que sua obra contém uma certa relação, se não trágica em si, pelo menos com o trágico? Não deixamos, ao longo de todo este trabalho, de tomar posição contra qualquer tentativa classificatória. Não pensamos no trágico como um gênero estético num sentido acadêmico. Ele se inscreve como uma idéia. Uma idéia que é discutida no seio da obra, pela obra. Pode-se dizer, com Adorno, que

*Se as peças de Beckett não podem passar nem por trágicas nem por cômicas, são ainda menos formas mistas do tipo da tragicomédia, como gostaria de afirmar um esteta acadêmico. Pronunciam antes o juízo histórico sobre essas categorias enquanto tais (...) segundo a tendência da arte nova, para tematizar as suas próprias categorias pela auto-reflexão<sup>41</sup>. (grifo nosso)*

Nesse caso, portanto, o trágico é um elemento que participa da reflexão proposta pela obra — mas que não vai *designar* o movimento da obra como um todo, ainda mais porque ele é, em si, carregado do sentido, da interpretação que lhe foi legada durante séculos de tradição. Não se trataria, tampouco, de reproduzir o esquema tradicional de análise da obra seguindo o estabelecimento de um modelo — aqui, a releitura do trágico à luz de novas dimensões. Pode-se constatar, com Kantor, que o trágico é imanente ao destino da arte contemporânea (e não somente do teatro) desde a constatação “patética” de Hegel de sua morte.

Nossa abordagem do trágico não terá portanto caráter globalizante. É determinada, como afirmamos, pela experiência proposta por Nelson Rodrigues, que enfatiza, ele mesmo, o trágico. Para além do movimento mais geral de utilização da linguagem, parece haver outra relação “trágica” em sua obra. Essa relação se apresenta de maneira inteiramente particular, embora se ligue inevitavelmente ao gesto de questionamento analisado anteriormente. Poderíamos defini-la como a utilização dos “lugares-comuns” do trágico no seio de suas tragédias. Examinemos esta questão, e vejamos o que ela traz à idéia teatral de Nelson Rodrigues como um todo.

Já vimos, no capítulo dedicado à sua obra, que Nelson Rodrigues se compraz em jogar com toda espécie de lugares-comuns — o caráter *faits divers* da maior parte de seus enredos, afirmações do senso comum tomadas numa dimensão categórica, a utilização de clichês. Todos esses clichês são, entretanto, tratados como tais: quer dizer, são utilizados de maneira consciente. O estilhaçamento de sentido vem, aqui, do fato de que são seriamente levados ao pé da letra, na obra — não se inscrevendo como a ilustração de um certo tipo de pensamento. Em *A falecida*, por exemplo, o autor exacerba os clichês apresentando os personagens nas situações mais cotidianas. É o cotidiano que se oferece como matéria-prima para o drama — e temos uma tragédia *carioca*, portanto uma



tragédia cotidiana, mas onde não se trata de mostrar, de ilustrar esse cotidiano, pois este não é, em última instância, o assunto desta tragédia. Ele capta o clichê — o futebol, a crença religiosa, um simples gesto de palitar o dente — na construção do drama.

Da mesma maneira, ele captará os clichês trágicos na construção de suas tragédias — e fazemos aqui referência principalmente a *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*. Quais são esses clichês? As noções de destino, fatalidade, maldição, vingança. Elementos como o coro. Um certo clima, um certo ambiente. Ele retomará também certos temas: o incesto, o infanticídio. E aí, voltamos a uma questão que já foi colocada: será que ele realiza, assim, uma tragédia — no sentido clássico do termo? Continuamos afirmando que isto realmente não tem importância. Pensamos antes que ele põe em jogo uma certa idéia da tragédia. Note-se bem: uma certa idéia da tragédia e não uma certa idéia do trágico. Os dois aspectos terminarão se ligando, mas vamos ficar por enquanto nesta relação com a tragédia.

Como ele põe em jogo esses clichês trágicos? Apesar de haver uma relação entre *Senhora dos afogados* e a trilogia de Eugene O'Neill *Mourning becomes Electra* (e pode-se aproximar da peça americana *Álbum de família*, igualmente), a realização rodrigueana é na verdade radicalmente diferente da do autor americano. Difere também das releituras de tragédias propostas por Sartre ou por Anouilh. Estes retomam os mitos e nos oferecem uma versão atual do mito grego e da interpretação que lhe foi dada pela tragédia, à luz da estrutura do pensamento de cada um deles. Nelson Rodrigues parte, como O'Neill aliás, de histórias contemporâneas. O'Neill vai conservar, entretanto, analogias explícitas com a matriz grega — a semelhança fonética entre os nomes helênicos e os escolhidos em inglês, a volta da guerra, e assim por diante<sup>42</sup>. Nelson Rodrigues cria histórias absolutamente originais onde encontramos, no entanto, clichês de tragédia.

São sempre histórias de família, em família. *Álbum de família* — embora seja, em nossa opinião, das três tragédias a que menos joga com os elementos ditos trágicos em sua estrutura — explícita bem o espaço desses dramas, nas palavras de um dos filhos, Edmundo:

*Edmundo (mudando de tom, apaixonadamente) — 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. 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.*  
(*Álbum de família*, Ato III)

Efetivamente, nas três tragédias, os personagens se amam e se odeiam — em família. Em *Senhora dos afogados*, não cansam de fazer referência a D. Eduarda como uma “estranha”; ela não é uma Drummond. E é Moema quem mais carrega a marca da família — ela é assassina, como o pai —, muito mais do que Paulo, que saiu à mãe. Ela é fiel, apaixonadamente fiel — e a fidelidade é um hábito nas mulheres Drummond, deixou de ser virtude. D. Eduarda, em compensação, será infiel — mas trairá o marido com o filho deste. Assim como Virgínia, em *Anjo negro*, que trairá com o irmão do marido — e Ismael, com sua enteada. Há outras tantas modalidades de incestos das quais *Álbum de família* é o exemplo mais marcante e mais expressivo. Mas é preciso acrescentar o amor que Moema devota ao pai, em *Senhora dos afogados*, e a fixação do Noivo pela mãe, concretizando-se, por projeção, em D. Eduarda.

Esses clichês de incestos, de assassinatos, de vinganças, são apresentados de certo modo em estado bruto — e é certamente por isso que sempre causaram tanto mal-estar na crítica e no público de maneira geral. Não se revelam sob uma luz psicologizante, diluídos, simbolizados. Nelson Rodrigues age por concentração, por exagero até. Não pretende propor uma versão dos mitos gregos de nossos mitos tirados da mitologia grega. Ele joga em duas dimensões — a dos assuntos teatrais de todos os tempos, uma espécie de linhagem de assuntos que se repetem, que reaparecem ou que jamais deixam o palco, e os assuntos, digamos, da vida. Nessas duas dimensões (que no fim das contas são uma só), os clichês são apresentados como tais.

O resultado é, entretanto, extremamente original. Ele se dedica à construção da peça, para além desses clichês tomados como tais, inserindo elementos inesperados. Há uma espécie de reviravolta das expectativas, uma desconstrução do clichê — o que parecia ser obra do destino não passava do fruto de uma paixão... Mas a paixão se liga, freqüentemente, à fatalidade. Assim, por exemplo, em *Álbum de família*, Guilherme se castra, retira-se a um mosteiro; continua, entretanto, obcecado pela imagem da irmã, e mata-a quando ela se recusa a partir com

ele. Em *Senhora dos afogados*, é o mar que concretiza o destino, a fatalidade. É ele que engole as Drummond. Ficaremos sabendo depois que foi Moema que afogou as irmãs. O mar, todavia, conservará sempre uma característica marcante, exercendo uma espécie de atração sobre todos os personagens, sem exceção. Acaba sendo, em si, seu destino — a prostituta vive na ilha, depois da morte; é para o mar que D. Eduarda se dirige, na morte.

O mar vai dar a esta peça uma atmosfera particular. Ele dá a idéia de isolamento e de tensão — há a luz do farol que ilumina e escurece, sem parar, o palco. Isolamento que é dado, em *Anjo negro*, pelas paredes da casa, que crescem de um ato para o outro, e pela ausência de teto que desvela uma noite permanente na casa do Negro. Nas duas peças, há um jogo de luzes, uma espécie de penumbra, que determina uma certa atmosfera, um certo clima.

Penumbra, escuridão — e chega-se, por associação, à cegueira, em *Anjo negro*. Um elemento que voltará muitas vezes no decorrer do drama —

*Virgínia (num apelo) - Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus não tem o teu rosto, não tem os teus olhos - não tem, Ismael!*

*Ismael - Não — aqui não entra ninguém.*

*Virgínia - Mas, é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa — eu ponho ali, na parede. Não é um bom lugar? Aqui, Ismael! Se você quiser, nem olho, é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael? (...) Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim? (...) Se fosse um Cristo cego não tinha importância. Mas não há Cristo cego!*

*(Anjo negro, Ato I, 1º quadro)*

Um novo rosto chegará — branco, uma longa barba, cego.

*Elias - Desculpe que eu seja cego. (...)*

*Virgínia - (...) é bom que você seja cego. Se você não fosse cego, eu teria vergonha de si, não poderia estar aqui com você. Assim, não. Ponho minhas mãos nas suas (faz o gesto) e não vejo nada demais nisso. (...) Graças a Deus, não sou cega, posso ficar assim, olhan-*

*do até me fartar. (...) Deixa eu passar a mão pelo seu rosto? É um capricho meu. (passa a mão no rosto dele) Estou tateando você, como se eu é que fosse cega!*  
*(Anjo negro, Ato I, 2º quadro)*

A cegueira tem aqui uma relação com a fatalidade —

*Virgínia - Você ficou cego como?*

*Elias - Foi uma fatalidade..*

Mas uma fatalidade que se descobrirá ser o feito de alguém — no caso, Ismael:

*Elias - ... eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios.*

*(Anjo negro, Ato I, 2º quadro)*

A cegueira de Ana Maria, a filha de Virgínia e Elias, se inscreve sob a mesma fatalidade. Ela fica cega, como seu pai, pela mão de Ismael.

E a mão será por sua vez um elemento-chave na construção de *Senhora dos afogados*, segundo o mesmo gesto de concentração feito pelo autor na maior parte de suas peças. As mãos de Moema e D. Eduarda — o traço que as une — estão em estreita relação com o pecado e a fatalidade. Matam, acariciam; são amadas — o Noivo de Moema só a beija nas mãos —, são punidas — Misael corta as mãos de D. Eduarda depois de sua fuga com o Noivo —, são odiadas —

*Moema - (...) Só as nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas...*

*(Senhora dos afogados, Ato I, 1º quadro)*

Essas mãos, ou antes um certo jogo determinado pelo movimento das mãos irá pontuar a peça, será uma dimensão a mais no desenrolar da obra.

A utilização desses clichês — os clichês da tragédia — vai então se inscrever no movimento geral de utilização de elementos — cênicos, dramaturgicos — particulares. Não são noções, visões “trágicas” do

mundo, da vida, emanadas da obra. É o próprio desdobrar do mundo, da vida da obra.

Uma certa idéia de teatro, então, mais do que uma certa idéia de tragédia, que não se inscreve como uma tragédia moderna. Realizar uma tragédia moderna seria a pretensão de escrever, de estabelecer uma visão de mundo — atual — no quadro do que se chama comumente de tragédia. Seria afirmar, portanto, a possibilidade da tragédia no mundo moderno — seja enquanto gênero dramático, seja enquanto sentimento ou interpretação. Não se trata aqui de afirmação, mas de questionamento — cada elemento da obra, cada gesto, cada olhar, cada palavra, etc., detém esse movimento de questionamento e constrói a realidade do drama.

O trágico aponta já, na origem, para esse movimento de questionamento em si. Ele não se esgota nos clichês de tragédia, constituindo-se antes num ponto — num momento — em que a realidade da obra fala de si. Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização por parte do autor desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias — num sentido estrito e acadêmico —, mas sim uma obra teatral moderna que tem "o poder de criar a vida e não imitá-la".

## NOTAS

- <sup>1</sup> Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, p. 72-73.
- <sup>2</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 66.
- <sup>3</sup> Adorno, *Teoria estética*, p. 12-13.
- <sup>4</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p. 66.
- <sup>5</sup> *Idem*.
- <sup>6</sup> *Idem*, p. 58, 59 e 60.
- <sup>7</sup> Sérgio Paulo Rouanet, Apresentação à sua tradução da *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, p. 16.
- <sup>8</sup> Gerd Bornheim, *O sentido e a máscara*, p. 113.
- <sup>9</sup> Jean-Pierre Vernant, "Tensões e ambigüidades na tragédia grega", *Mito e tragédia na Grécia antiga*, p. 20.
- <sup>10</sup> *Idem*, p. 23, 26 e 27.
- <sup>11</sup> Eurípide, "Les phéniciennes", *Théâtre complet*, vol. 3, p. 219-279.
- <sup>12</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 141.
- <sup>13</sup> *Idem*.
- <sup>14</sup> Jean-Pierre Vernant, "Ambigüidade e reviravolta — sobre a estrutura enigmática de Édipo Rei", *Mito e tragédia na Grécia antiga*.
- <sup>15</sup> *Idem*, p. 90-91.
- <sup>16</sup> *Idem*, p. 87.
- <sup>17</sup> Que se pense na idéia da escritura como "perversão" exposta por Barthes no *Prazer do texto* ou ainda em Blanchot e "A literatura e o direito à morte" (*A parte do fogo*), a idéia da linguagem como transgressão é amplamente desenvolvida pela crítica contemporânea.
- <sup>18</sup> Maurice Blanchot, "A literatura e o direito à morte".
- <sup>19</sup> Franz Rosenzweig citado por Michel Deutsch e Philippe Lacoue-Labarthe no programa de *As fências*, p. 8.
- <sup>20</sup> Benjamin, *op. cit.*, p. 141.

- <sup>21</sup> Jacques Derrida, "Envoi". *Actes du XVIII<sup>ème</sup> congrès des sociétés de philosophie de langue française*, p. 6.
- <sup>22</sup> Paul Ricoeur, "Mimésis et représentation", p. 51.
- <sup>23</sup> *Idem*, p. 61.
- <sup>24</sup> Adorno, *Teoria estética*, p. 17.
- <sup>25</sup> *Idem*, p. 225.
- <sup>26</sup> *Idem*, p. 12.
- <sup>27</sup> Benjamin, op. cit., p. 67.
- <sup>28</sup> Tadeusz Kantor, *Le théâtre de la mort*, p. 223.
- <sup>29</sup> Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, p. 100.
- <sup>30</sup> Kantor citado por Denis Bablet, *Les voies de la création théâtrale*, p. 29.
- <sup>31</sup> Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. 2, p. 12.
- <sup>32</sup> Nelson Rodrigues, Programa do espetáculo *Senhora dos afogados*, direção de Bibi Ferreira, Rio, 1954.
- <sup>33</sup> Jacques Derrida, "O teatro da crueldade e o fechamento da representação". p. 150.
- <sup>34</sup> Evoca-se assim o processo da arte como convergência incansável rumo ao momento original; tudo que será coloca-se em relação ao que já foi. É preciso também notar que tratamos aqui da questão da arte contemporânea — questão que se delineia a partir do tema hegeliano da "morte da arte".
- <sup>35</sup> Sobre a experiência do Living Theatre, ver: Pierre Biner, *O Living Theatre*.
- <sup>36</sup> Adorno, *Teoria estética*, p. 147.
- <sup>37</sup> Nelson Rodrigues, "Teatro desagradável" p. 19-20.
- <sup>38</sup> Maurice Blanchot, "A literatura e o direito à morte".
- <sup>39</sup> Para ilustrar essa questão da cisão do sentido de um objeto, pode-se evocar aqui "a história da cadeira". Num primeiro momento, em 1943, na época do espetáculo chamado "A volta de Ulisses", Kantor se interessa pela realidade do fenômeno *de estar sentado* — Ulisses está sentado no meio do palco numa cadeira alta e o que importa é o fato dele estar sentado. Em 1965, no *Happening Cricotagem*, um personagem está sentado; levanta-se regular-

mente e diz, com uma certa intenção (indiferença, desespero, etc.) "estou sentado". Tratava-se de uma reflexão sobre o ato de estar sentado no seu "estado puro". (Cf. "Du réel à l'invisible", *Le théâtre de la mort*, p. 185-190).

- <sup>40</sup> Paulo Francis em "Nelson nunca foi um intelectual", *op. cit.*, refere-se a *Dorotéia* como uma "comédia *noire* sem paralelo na nossa dramaturgia, comédia que hoje seria chamada de *do absurdo* (e Nelson precedeu Ionesco, Beckett, Pinter)...

No seu "Teatro desagradável" (p. 17), Nelson Rodrigues comenta: "Tive também com *Vestido de noiva* a minha hora pirandelliana."

- <sup>41</sup> Adorno, *Teoria estética*, p. 374.
- <sup>42</sup> Assim, por exemplo o nome do patriarca é Ezra Mannon, que apresenta uma analogia fonética com Agamenon.

## BIBLIOGRAFIA

### I – Obra teatral de Nelson Rodrigues

*Teatro quase completo.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, vol. I a IV, 1965 e 1966.

*Teatro completo.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

*A Serpente.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

**Em inglês:**

*The Wedding gown*, trad. José Maria Nogueira. Washington: Brazilian-American Institute, 1978.

## II – Artigos de Nelson Rodrigues sobre sua obra

"O Ensaio geral". In: *Dionysos*, Rio de Janeiro: SNT-MEC, nº 22, dezembro 1975, p. 51-53.

"Teatro desagradável". In: *Dionysos*, Rio de Janeiro: SNT-MEC, nº 1, outubro 1949, p. 16-21.

## III – Depoimentos de Nelson Rodrigues

*Depoimentos V*, Rio de Janeiro, SNT-MEC, 1981, p. 110-135.

"Nelson Rodrigues". In: *Viver e escrever*, de Edla Van Steen. Porto Alegre: L&PM, vol. II, 1982, p. 271-282.

## IV – Sobre a obra de Nelson Rodrigues

BERRETINI, Célia. "A Linguagem coloquial de Nelson Rodrigues". In: *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 159-170.

LOPES, Ângela Leite. "Nelson Rodrigues e o palco perdido". In: *Ensaio/Teatro*. Rio de Janeiro: Achiamé, nº 5, 1983, p. 43-50.

\_\_\_\_\_. "Nelson Rodrigues e o fato do palco", In: *Monografias 1980*. Rio de Janeiro: MEC-INACEN, 1983, p. 105-140.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues - uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2ª ed, 1979.

MAGALDI, Sábato. Introdução ao *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues : dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1987, col. "estudos" nº 98.

PIMENTEL, A. Fonseca. *O Teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Margem, 1951.

SÜSSEKIND, Maria Flora. "Nelson Rodrigues e o fundo falso". In: *Monografias 1976*, Brasília, SNT-FUNARTE, 1977.

VIANA, Antonio Carlos Manguiera. *O Corpo e o caos. A tragicidade no teatro de Nelson Rodrigues*. Porto Alegre: Instituto de Letras e Artes, PUC-RGS, dezembro de 1979.

## V – Sobre o teatro no Brasil

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: INL, 1982, col. "memória", nº 2.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro - crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

FERRARA, J. A. e SERRONI, J. C. (coordenadores). *Cenografia e indumentária no TBC - 16 anos de história 1948/64*. São Paulo: SEC, 1980.

HELIODORA, Barbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*, texto de uma conferência pronunciada no Instituto de Arte da Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Meridional, s/d.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, s/d.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. "O Rei da vela: manifesto do Oficina", programa do espetáculo, São Paulo, 1967.

PRADO, Décio Almeida. "A Evolução da literatura dramática". In: *A literatura no Brasil*, de Afranio Coutinho. Rio de Janeiro: Sul Americana, vol. 6, 2ª ed., 1971.

\_\_\_\_\_. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, s/d.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, col. "debates", nº 179.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, col. "debates", nº 175.

SILVEIRA, Miroel. *A Outra crítica*. São Paulo: Símbolo, 1976.

#### Periódicos:

*Dionysos*. Riode Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, nº 1, outubro 1949.

*Dionysos*. Riode Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, nº 24, especial sobre o teatro de Arena, outubro 1978.

*Dionysos*. Riode Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, nº 25, especial sobre o TBC, setembro 1980.

*Dionysos*. Riode Janeiro: MEC-FUNARTE-SNT, nº 26, especial sobre o Teatro Oficina, janeiro 1982.

#### IV – Sobre a cultura no Brasil

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira - momentos decisivos*. São Paulo: Martins, s/d.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. "Remarques sur la culture et la politique au Brésil 1964-1969". In: *Les Temps Modernes*. Paris: Julliard, nº 288, julho 1970.

#### VII – Obras do teatro brasileiro

ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 8, 1973.

QORPO SANTO. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: SNT-FUNARTE, 1980.

PENA, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.

#### VIII – Obras de Adorno

*Teoria estética*, trad. de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, s/d, col. "arte e comunicação", nº 14.

*Théorie esthétique*, trad. francesa de Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974.

*Autour de la théorie esthétique: paralipomena - Introduction première*, trad. francesa de Marc Jimenez e Eliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1976.

*Essai sur Wagner*, trad. francesa de Hans Hildenberg e Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1966, col. "les essais", nº 72.

*Prisms*, trad. inglesa de Samuel e Shierry Weber. Cambridge Massachussets: MIT Press, 1981.

*Terminología filosófica I*, trad. de Ricardo Sánchez. Madri: Taurus, 1976, col. "ensayistas", nº 142.

#### IX – Obras de Benjamin

*Charles Baudelaire - un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. francesa de Jean Lacoste. Paris: Payot, 1982, col. "petite bibliothèque Payot", nº 399.

*Essais sur Bertolt Brecht*, trad. francesa de P. Laveau. Paris: Maspéro, 1969, col. "petite collection Maspéro".

*Oeuvres choisies*, trad. francesa de M. de Gandillac. Paris: Julliard, 1959, col. "lettres nouvelles".

*Origem do drama barroco alemão*, trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

*L'Origine du drame baroque allemand*, trad. francesa de Sybille Muller. Paris: Flammarion, 1985, col. "la philosophie en effet".

*The origin of german tragic drama*, trad. inglesa de John Osborne. London: NLB, 1977.

"Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, I-1, 1974.

"*Trauerspiel* et tragédie". In: *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., trad. de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy.

"La Signification du langage dans le *Trauerspiel* et la tragédie", *ibid.*

## X – Obras sobre o trágico

ARISTÓTELES. *Poética*, trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1964.

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963, col. "points" n° 97.

BEAUFRET, Jean. "Holderlin et Sophocle". In: *Remarques sur Oedipe, Remarques sur Antigone* de Hölderlin, trad. François Fédier. Paris: Union Générale d'Éditions, 1965, col. "10/18", n° 263.

BOLEN, Frances E. *Irony and self-knowledge in the creation of tragedy*. Salzburg: Salzburg University, 1973.

BORNHEIM, Gerd. "Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico". In: *O Sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, col. "debates", n° 8.

DEUTSCH, Michel. "Dimanche une tragédie moderne?". In: *Travail Théâtral*. Lausanne: La Cité, n° 31, abril/junho 1978.

DEUTSCH, Michel e LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. "Pièces", Programa do espetáculo *As fenícias* de Eurípidés, Teatro Nacional de Strasbourg, 1982.

DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris: Seuil, 1967, col. "points", n° 39.

HEGEL, G. W. F. *Le droit naturel*, trad. francesa de André Kaan. Paris: Gallimard, 1972, col. "idées", n° 255.

\_\_\_\_\_. *La phénoménologie de l'Esprit*, trad. francesa de Jean Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne, 1941, col. "philosophie de l'esprit".

HÖLDERLIN. *Remarques sur Oedipe, remarques sur Antigone*, op. cit.

HYPPOLITE, Jean. "Le Tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel". In: *Figures de la pensée philosophique*. Paris: PUF, tomo II, 1971.

IVERNEL, Philippe. "L'Abstraction et l'inflation tragiques dans le théâtre expressionniste allemand". In: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, estudo reunidos e apresentados por Denis Bablet e Jean Jacquot. Paris: CNRS, 1971.

JACQUOT, Jean. (org.). *Le tragique*. Paris: CNRS, 1965.

KAUFMANN, Walter. *Tragedy and philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

KOTT, Jean. *Manger les dieux, essais sur la tragédie grecque et la modernité*. Paris: Payot, 1975.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. "La Césure du spéculatif". In: *Antigone de Sophocle* de Hölderlin. Paris: Christian Bourgois, 1978.

LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Genève: Gonthier, 1964, col. "bibliothèque médiations", n° 17.

\_\_\_\_\_. *Origem da tragédia*, trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães e Cia., 1982.

OMESCO, Ion. *La Métamorphose de la tragédie*. Paris: PUF, 1978, col. "littératures modernes", n° 14.

REINHARDT, Karl. *Sophocle*, trad. francesa de Emmanuel Martineau. Paris: Minuit, 1971, col. "arguments", n° 48.



ROSENZWEIG, Franz. *L'Étoile de la rédemption*, trad. francesa de Alexandre Derczanski e Jean-Louis Sclegel. Paris: Seuil, 1982.

ROSSET, Clément. *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*. Paris: PUF, 1971.

\_\_\_\_\_. *La Philosophie tragique*. Paris: PUF, 1960.

SAID, Suzanne. "Ambigüité et tragédie, les contradictions de la faute tragique". In: *Travail théâtral*. Lausanne: La Cité, nº 30, janeiro/março 1978, p. 35-42.

SCHELLER, Max. "Le phénomène du tragique". In: *Mort et survie*, trad. francesa de M. Dupuy. Paris: Aubier, 1952.

SHELLING. *Textes esthétiques*, trad. francesa de Alain Pernet. Paris: Klincksieck, 1978.

\_\_\_\_\_. "Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, nº XXVI.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation*, trad. francesa de A. Burdeau. Paris: Félix Alcan, vol. I, 1888.

STEINER, George. *The Death of tragedy*. London: Faber & Faber, 4ª ed., 1982.

SZELISKI, John Von. *Tragedy and fear, why modern tragic drama fails*. Chapel Hill: University of North Caroline Press, 1971.

SZONDI, Peter. "Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel". In: *Poétique et poésie de l'idéalisme allemand*, trad. francesa dirigida por Jean Bollack. Paris: Minuit, 1975.

UCATESCU, George. "Fenomenologia del trágico". In: *Il Teatro e le sue ombre - intorno al teatro occidentale contemporaneo*. Bari: Universitária, 1968.

VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro, 1972.

\_\_\_\_\_. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, tomo II, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, trad. de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977, col. "série universitária", nº 8.

VERNANT, J. P. "Oedipe, notre contemporain?". In: *Travail théâtral*. Lausanne: La Cité, nº 30, janeiro/março 1978, p. 5-22.

VIDAL-NAQUET, P. "La Tragédie, c'est la politique". In: *Travail théâtral*. Lausanne: La Cité, nº 30, janeiro/março 1978, p. 23-34.

WILLIAMS, Raymons. *Modern tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1966.

## XI – Tragédias

ESCHYLE. *Théâtre complet*, trad. francesa de Émile Chambry. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

EURIPIDE. *Théâtre complet*, trad. francesa de Henri Berguin e Georges Duclos. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

HÖLDERLIN. *Antigone de Sophocle*, trad. francesa de Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois, 1978.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1967, "bibliothèque de la pléiade".

SOPHOCLE. *Théâtre*, trad. francesa de Robert Pignarre. Paris: Garnier, 1960.

## XII – Sobre a representação

AGACINSKI, Sylvianne, DERRIDA, Jacques, KOFMAN, Sarah, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, PAUTRAT, Bernard. *Mimésis - désarticulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975.

DERRIDA, Jacques. "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation". In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, p. 341-368.

\_\_\_\_\_. "O teatro da crueldade e o fechamento da representação". In: *A escritura e a diferença*, trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, col. "debates", nº 49.

\_\_\_\_\_. "Envoi". In: *Actes du XVIII<sup>ème</sup> congrès des sociétés de Philosophie de langue française*. Strasburgo. Association des Publications près l'Université de Strasbourg, julho 1980, p. 5-30.

LADRIÈRE, J. "Représentation et théorie". In: *Actes du XVIII<sup>ème</sup> congrès des sociétés de Philosophie de langue française*. Strasburgo: Association des Publications près l'Université de Strasbourg, julho 1980, p. 31-50.

RICOEUR, Paul. "Mimésis et représentation". In: *Actes du XVIII<sup>ème</sup> congrès des sociétés de Philosophie de langue française*. Strasburgo: Association des Publications près l'Université de Strasbourg, julho 1980, p. 51-63.

## XVIII – Bibliografia geral

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964, col. "idées", nº 114.

\_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*, trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonade, 1984.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, vol. 2, 1961.

BABLET, Denis. *Esthétique générale du décor de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965.

\_\_\_\_\_. *La mise en scène contemporaine - 1887-1914*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, vol. 1, 1968, col. "Dionysos".

\_\_\_\_\_. *Les révolutions scéniques du XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris: Société internationale d'Art du XX<sup>ème</sup> siècle, 1975.

\_\_\_\_\_. (dir.). *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: CNRS, 1969.

\_\_\_\_\_. (apr.). *Les voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS, vol XI especial sobre Tadeusz Kantor, 1983.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, col. "tel quel".

\_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973, col. "tel quel".

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.

\_\_\_\_\_. *Fin de partie*. Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *Catastrophe et autres dramaticules*. Minuit, 1982.

BINER, Pierre. *Le Living Theatre - histoire sans légende*. Lausanne: La Cité, 1969.

\_\_\_\_\_. *O Living Theatre*.

BLANCHOT, Maurice. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*, trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. "A literatura e o direito à morte", trad. de Ângela Leite Lopes. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: março 1980.

BORGES, Jorge Luís. *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1980, col. "narradores de hoy", nº 24.

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques. *Esthétique théâtrale: textes de Platon à Brecht*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, col. "debates", nº 8.

DELEUZE, Gilles. *La Philosophie critique de Kant*. Paris: PUF, 1963, col. "le philosophe", nº 59.

DORT, Bernard. *Théâtre réel - essais critiques 1967-70*. Paris: Seuil, 1971.

\_\_\_\_\_. *Théâtre en jeu - essais de critiques 1970-78*. Paris: Seuil, 1979.

FINK, Eugen. *Le jeu comme symbole du monde*, trad. francesa de Hans Hildenberg e Alex Lindenberg. Paris: Minuit, 1966, col. "arguments".

\_\_\_\_\_. *La philosophie de Nietzsche*. Paris: Minuit, 1965.

GENET, Jean. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968.

HEGEL. *Esthétique*. Paris: Flammarion, 1979, col. "champs philosophique", nº 67.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche: the will to power as art*, trad. inglesa de David Farrell Krell. San Francisco: Harper & Row, 1979.

\_\_\_\_\_. *Schelling - le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*, trad. francesa de Jean-François Courtine. Paris: Gallimard, 1977.

HUGO, Victor. "Préface de *Cromwell*". In: *Cromwell*. Paris: Larousse, s/d.

JIMENEZ, Marc. *Vers une esthétique négative - Adorno et la modernité*. Paris: Le Sycomore, 1983, col. "arguments critiques".

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, trad. de A. Philonenko. Paris: J. Vrin, 1984.

\_\_\_\_\_. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, 2ª ed., vol. XXXV.

KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

MOUSSINAC, Léon. *Traité de la mise en scène*. Paris: Massin, 1984.

O'NEILL, Eugen. "Le Deuil sied à Electra", trad. francesa de Louis Lanoix. In: *Théâtre complet*. Paris: L'Arche, vol. 7, 1965, p. 79-270.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre - termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Sociales, 1980.

PIRANDELLO, Luigi. *Théâtre*, trad. francesa de Benjamin Crémieux. Paris: Gallimard, vol. I, 1950.

PLATON. *Oeuvres complètes*, trad. francesa de Léon Robin. Paris: Gallimard, 1950, col. "bibliothèque de la pléiade".

ROBIN, Léon. *La Pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Paris: Albin Michel, s/d., col. "l'évolution de l'humanité", nº 13.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, col. "debates", nº 153.

ROSS, Sir David. *Aristotle*. Londres: Methween & Co, s/d., col. "University paperbacks", nº 65.

ROUSSEL, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris: J. J. Pauvert, 1963.

SCARPETTA, Guy. "Théâtre: avant-garde impossible?". In: *Art Press*. Paris: nº 13, setembro/outubro 1974, p. 26-29.

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur (Lire le théâtre II)*. Paris: Sociales, 1981.

VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955, col. "bibliothèque d'esthétique".

#### Periódicos:

*Revue d'esthétique - Présences d'Adorno*. Paris: UGE, nº 1, 2955.

*Revue d'esthétique - Walter Benjamin*. Toulouse: Privat, nº 1, 1981.

#### XIX - Material fotográfico

As fotos das montagens de *Vestido de noiva* (1943) e *Anjo negro* (1948) são do arquivo do INACEN; as da montagem de *Senhora dos afogados* (1954) foram gentilmente cedidas por Nathália Timberg.

## Agradecimentos

Vários anos se passaram entre a redação dessa tese e a presente publicação. Revisitar um texto apresenta uma série de dificuldades, entre elas a de nos transportar para um outro momento, passado. Atualizar um texto é tarefa quase impossível. Só a leitura pode fazê-lo. Espero que assim aconteça com esse trabalho. Algumas observações podem entretanto ajudar.

A tese foi defendida na Universidade de Paris I sob a orientação do professor Olivier Revault D'Allonnes em dezembro de 1985. Na época, a obra de Nelson Rodrigues era absolutamente inédita em francês. Traduzi *Senhora dos Afogados* e *Dorotéia*, incluindo-as como anexo ao texto, para que o leitor pudesse estabelecer uma relação um pouco mais autônoma com o universo do autor estudado. Alguns anos mais tarde, *Senhora dos*

*Afogados* compunha, junto com *Valsa nº 6*, um volume dentro de uma coleção dedicada ao teatro contemporâneo internacional editada pela Christian Bourgois. Essas peças vêm sendo montadas na França, na Suíça e na Bélgica. Outras vêm sendo traduzidas.

Mas o objetivo fundamental do trabalho, que era o de trazer uma contribuição para o debate sobre os rumos e as particularidades do teatro brasileiro, ficou entretanto em suspenso, devido à dificuldade cada vez maior de se encontrar espaço no mercado editorial brasileiro para estudos teóricos, o que os priva do confronto com as outras áreas da produção cultural e artística, confronto que é, em última instância, sua principal razão de ser. Quero portanto agradecer ao professor Gilberto Velho pelo interesse que demonstrou pelo meu trabalho e seu empenho em divulgá-lo; aos professores Sábato Magaldi e Gerd Bornheim pela leitura atenta e estimulante; a Dora Flacksman, por sua minuciosa revisão; à professora Heloisa Buarque de Hollanda e a Lucia Canedo, responsáveis pela Editora da UFRJ.

Paris, abril de 1993

---

Revisão  
*Daniel Camarinha da Silva*  
*Michelle Chao*

Projeto Gráfico  
*Ana Carreiro*

Capa  
*Alice Brito*

Editoração Eletrônica  
VIDA – Editoração por Computador

---

Impresso na  
ERCA Editora e Gráfica Ltda.  
Rua Silva Vale, 870 - Cavalcante  
Rio de Janeiro - RJ