

2

A madrugada raiava sanguínea e fresca: o trágico na escrita de Nelson Rodrigues

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz.

Nelson Rodrigues, *O teatro dos loucos*.

Em 1967, Nelson Rodrigues escrevia *Memórias*, uma coluna diária publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, onde contava histórias e tecia comentários sobre os mais variados temas e assuntos de sua infância, amizades, família e vida profissional como jornalista, cronista, romancista, contista e dramaturgo.

Percebe-se, nessas lembranças de Nelson, uma escrita que carrega nas tintas da tragicidade, mas que também mescla elementos cômicos, românticos e melodramáticos. Esse tipo de escrita atravessa toda a sua obra e poder-se-ia argumentar que toda a sua vida fora também caracterizada por acontecimentos trágicos. No entanto, não se procura aqui confrontar a obra do autor com sua biografia, mas examinar, no próprio estatuto do texto e da obra, como o elemento trágico é trabalhado pelo autor.

Como assinala Sábato Magaldi, crítico e teórico da obra teatral de Nelson Rodrigues, a respeito da obra dramaturgica rodrigueana, “Tanto pela fidelidade ao seu universo como a um projeto estético superior, Nelson julgava imprescindível mover-se sempre no território da tragédia” (MAGALDI, 1990: 9). Tal observação pode ser estendida a toda escrita de Nelson, desde quando era jornalista iniciante e escrevia contos, crônicas, críticas e reportagens policiais para os jornais *A Manhã*, *Crítica* e *O Globo*, entre 1928 e 1935¹⁴. Um desses contos, “A paixão religiosa de Maria Amélia”, escrito em julho de 1930, um mês antes de completar 18 anos,

¹⁴ Alguns desses textos foram selecionados por Caco Coelho e publicados em *O baú de Nelson Rodrigues* (RODRIGUES, 2004).

inicia com o narrador contando, a provavelmente um repórter de polícia, como cometera o assassinato:

- Apunhalei-a à altura do peito. Foi um golpe só. Maria Amélia caiu imediatamente, quase fulminada, sem um gemido, sem uma contorção. O episódio sangrento teve por teatro o interior de uma igreja. Prenderam-me logo. Aliás, eu não tentei fugir. A polícia encontrou-me a beijar, com delírio, o cadáver. Passei doze anos na cadeia. Saí ontem...(RODRIGUES, 2004: 124).

A partir de então, o narrador volta ao tempo e fala de como seu amor contemplativo por Maria Amélia, mulher de beleza “pura, imaterial, como a beleza das freiras” (RODRIGUES, 2004: 125) passou a amor carnal, tornando-lhe um “homem odioso, depravado, movidos por influências de apetites baixos, de impulsos sádicos, de instintos primitivos, bárbaros” (RODRIGUES, 2004: 127). Quando ainda não desejava Maria Amélia, conta que uma vez se escondeu no quarto da amada e a viu sacrificar-se:

Com um sorriso feroz nos lábios, uma chama de loucura nos olhos, ela empunhou um instrumento odioso, que eu não tinha visto ainda. Era um ferro em brasa. (...) Maria Amélia, sádica e masoquista, aplicou, sobre os seios, quase infantis, a ponta de fogo. Escancararam-se imediatamente, nessas duas rosas de carne, mal desabrochadas, as bocas rubras de duas feridas fumegantes. (RODRIGUES, 2004: 126)

Essa cena deixou-o apavorado. Entretanto, um ano depois, quando a viu novamente, com corpo e seios mais volumosos e “uma boca de primavera sedenta de amor” (RODRIGUES, 2004: 127), passou a desejá-la, embora, agora, os martírios a que Maria Amélia continuava se impondo não eram mais um espetáculo apenas atroz: “O quadro pungente, que se apresentava aos meus olhos, produzia, em mim, uma alegria feroz, inconcebível” (RODRIGUES, 2004: 128). Até que, certo dia, aproximou-se dela e enterrou um punhal em seu peito.

Esse conto que, segundo o próprio Nelson (RODRIGUES, 2004: 37), foi fruto de pesquisa sobre o assassinato realizada na Biblioteca Nacional, já contém tanto os aspectos do trágico que permeariam a obra do escritor quanto elementos que ele usaria em crônicas e peças. Além do recurso do flashback, alguns temas que se tornariam recorrentes em sua escrita aparecem em “A paixão religiosa de Maria Amélia”. A beleza punida de Maria Amélia é análoga à beleza tomada pelas chagas de *Doroteia*, os seios feridos pela brasa, podem nos remeter ao câncer no seio de Glorinha, de *A falecida*, da mulher de Herculano e da própria obsessão de Geni, de *Toda nudez será castigada*, ou dos seios riscados de

navalha, da Geni de *Asfalto Selvagem*. Também a adolescente Sônia, de *Valsa no 6*, foi assassinada com um punhal, enquanto tocava a peça de Chopin, por Paulo, homem casado de quem era amante. E, enquanto o narrador é flagrado pela polícia quando beijava a já morta Maria Amélia, Arandir, de *O beijo no asfalto*, é visto pelo repórter Amado Ribeiro beijando um homem agonizante que acabara de ser atropelado e que lhe suplicara seu último desejo.

Outros temas que Nelson retomaria mais tarde, sempre na perspectiva trágica, também podem ser encontrados nos demais textos escritos durante a juventude: o amor incestuoso do pai pela filha do conto “Uma história banal”, escrito em 1928, ou o amor de Seu Noronha pela filha caçula Silene, de *Os sete gatinhos*; o fascínio pela prostituição precoce das irmãs de 13 e 17 anos da reportagem policial “Tirou de casa uma irmã de 13 anos para desencaminhá-la”, de 1929, e das amigas Glorinha e Nair, de *Perdoa-me por me traíres*, e o adultério e obsessão pela morte de Eunice, da também reportagem policial “Em uma alameda de sombra e poesia, o contraste sangrento de alucinado pacto de sangue e amor”, de 1929, e de Zulmira, de *A falecida*.

Se esses contos e reportagens policiais mesclam acontecimentos reais com uma escrita ficcional carregada de dramaticidade, é porque o próprio Nelson afirmava não ver diferença entre literatura e jornalismo. Sua experiência como jornalista e cronista se fundiria ao de dramaturgo e, nesse sentido, Victor Hugo Adler Pereira aponta um hibridismo de formas textuais na obra rodrigueana:

as crônicas e os romances folhetinescos que publicou testemunham da mesma “teatralidade” que encontrou veículo privilegiado no palco; (...) a definição do que seja “teatral” possa caracterizar manifestações artísticas de gêneros diferenciados, apresentadas em vários veículos, não se constituindo exclusivamente de um “fato do palco” (PEREIRA, 1999: 126).

Afeito a essa escrita “teatral”, Nelson criticava a objetividade no exercício jornalístico e propunha o “acréscimo da imaginação” (RODRIGUES, 2007a: 63). Em crônica sobre a conquista brasileira do campeonato Pan-Americano de Futebol, no México, em 1956, publicada no jornal *Manchete Esportiva* e, posteriormente, em *O berro impresso das manchetes*, Nelson lamentava que os correspondentes brasileiros houvessem mandado para os jornais a notícia que os argentinos jogaram melhor e que deveriam ter ganho a partida final contra a seleção brasileira. Segundo Nelson, “Um cronista apaixonado havia de retocar o

fato, transfigurá-lo, dramatizá-lo. Daria à estúpida e chata realidade um sopro de fantasia” (RODRIGUES, 2007a: 62-63) e acrescenta que “o jornalista que tem o culto do fato é profissionalmente um fracassado” (RODRIGUES, 2007a: 63). Dessa forma, o acréscimo da imaginação, ou a ficcionalização do acontecimento, é o que lhe daria autoridade, já que, para Nelson, o fato em si pouco valia.

A impessoalidade jornalística, o excessivo respeito à “veracidade” dos fatos e a objetividade informativa eram combatidas por Nelson Rodrigues através da expressão “idiotas da objetividade” em diversas crônicas selecionadas pelo escritor e publicadas em *A cabra vadia*. Esse tipo de escrita jornalística o levou, inclusive, a criticar duramente o *copy desk* que, a partir da década de 50, passara a ser utilizado como forma a garantir a coesão textual, a uniformização dos textos e a supressão de exageros, adjetivos e muitas exclamações que dessem à notícia um caráter sensacionalista, fazendo com que toda reportagem fosse bem objetiva. O *Diário Carioca* havia sido o responsável por implantar a técnica americana do *copy desk* e, segundo Ruy Castro, sua utilização significava que “Ninguém mais podia ser literato na redação, a não ser em textos assinados, e olhe lá” (CASTRO, 1992: 231).

Nelson, defensor da subjetivização e da ficcionalização da reportagem, achava que a nova técnica tirava toda a emoção do acontecimento, inclusive do título e subtítulo dados à notícia: “o *copy desk* e o idiota da objetividade são gêmeos e um explica o outro”. (RODRIGUES, 2007b: 139) e ainda afirmava que os malefícios do *copy desk* seriam estendidos aos leitores: “E o pior é que, pouco a pouco, o *copy desk* vem fazendo do leitor um outro idiota da objetividade (...). Eu me pergunto se, um dia, não seremos nós 80 milhões de *copy desk*. Oitenta milhões de impotentes do sentimento”. (RODRIGUES, 2007b: 141).

Dessa forma, Nelson criticava a cobertura de *O Diário Carioca* da morte de Getúlio Vargas, pois, “Estava um povo inteiro a se desgrenhar, a chorar lágrimas de pedra. E a reportagem, sem entranhas, ignorava a pavorosa emoção popular”(RODRIGUES, 2007b: 140). Rechaçava, também, a manchete fria e impessoal do Jornal do Brasil sobre o assassinato de Kennedy: “Havia um abismo entre o Jornal do Brasil e a tragédia, entre o Jornal do Brasil e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete” (RODRIGUES, 2007b: 140).

Segundo Nelson, o repórter, antigamente, “sofria o fato na carne e na alma” (RODRIGUES, 2009a: 297) mas, no seu tempo, “age e reage como um marginal do acontecimento” (RODRIGUES, 2009a: 297). No entanto, não só a imprensa teria mudado com essa nova forma de escrita jornalística que procurava mostrar um distanciamento dos fatos, como evitava, também, a foto de mortos: “Defunto só no caixão e bem vestido como um mordomo de filme policial” (RODRIGUES, 2009a, 298), o que não aconteceria anos antes, quando, ao publicar a foto de um casal de namorados mortos, “O jornal abria um primeiro plano das caras comidas pelos urubus” (RODRIGUES, 2009a, 298).

Como bom exemplo de escrita jornalística, por outro lado, Nelson cita um repórter que viu um incêndio sem grandes proporções, mas que, ao escrever uma página de jornal sobre o episódio, inventou um canário que morreu cantando no meio das labaredas:

No dia seguinte, a edição esgotou-se. A cidade inteira, de ponta a ponta, chorou a irreparável perda do bicho. Vejam vocês a lição de vida e de jornalismo: com duas mentiras o repórter alcançara um admirável resultado poético e dramático” (RODRIGUES, 2007a: 63).

Nelson concebia tanto a escrita jornalística como a literária como um exercício de criação carregado de dramaticidade. Ele próprio afirmara que, ao assistir a um *vaudeville*, onde toda a plateia ria, menos ele, criava seu “projeto dramático definitivo” (RODRIGUES, 2009a: 142) pois, naquele momento, entendia que o teatro devia estar associado ao martírio e ao desespero e, tal como ocorre em uma igreja, cenário que lhe veio à mente antes de iniciar o terceiro ato, “a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica” (RODRIGUES: 2009a:142). Entretanto, Victor Hugo Adler Pereira chama atenção para o cuidado que Nelson tinha com sua imagem pública e ressalta o contexto em que as declarações do autor devem ser entendidas:

Suas declarações de desprezo ao “teatro para rir” devem ser lidas, a meu ver, à luz do desprestígio a que algumas formas do gênero cômico estavam submetidas no Brasil, junto a um público mais cultivado – junto quem o dramaturgo gozava de alguma admiração – e, especialmente o fato de sua obra ter sido apontada, de imediato, como uma alternativa na dramaturgia nacional para este (PEREIRA, 1999: 116).

Adler Pereira assinala que até a primeira montagem de *A falecida* “as peças de Nelson apresentavam temas universais e pretendiam ser percebidas como tragédias” (PEREIRA, 1999: 116) e conta que, em entrevista a ele concedida, o diretor José Maria Monteiro afirmou que, ao dar uma forma carioca à encenação de *A falecida*, acabou por provocar o riso na plateia. Mas, segundo o diretor, Nelson “achava o riso uma coisa pejorativa para o teatro dele” (MONTEIRO *apud* PEREIRA, 1999: 116) e, incomodado com a comicidade resultante da encenação de Monteiro, “Levou aquela turma que o acompanhava aos últimos ensaios, para ver se o trabalho estava bom: Otto Lara Rezende, Carlos Drummond de Andrade... E tive o beneplácito dos poetas” (MONTEIRO *apud* Pereira, 1999: 116).

No entanto, é possível ver até mesmo em textos rodrigueanos anteriores às tragédias cariocas uma certa comicidade. Embora exercitasse elementos trágicos, muitas vezes os nomes escolhidos para personagens, suas caracterizações, as situações, o uso da hipérbole e do grotesco aproximavam-no, também, do cômico. Trata-se, no entanto, de uma comicidade incômoda, um sarcasmo que não tinha por objetivo o riso fácil ou feliz.

Muitos nomes exóticos que Nelson dava a seus personagens, como Heliodoro e Odaleia, de “A morte pornográfica”, crônica de *A vida como ela é*, tinham seu quinhão de comicidade, assim como a caracterização de muitos deles: Iracema a noiva de uma história de *Pouco amor não é amor*¹⁵, boa menina, mas “era feia, indubitavelmente feia, e dava pena sua carinha de preá” (RODRIGUES, 2002a: 156).

Situações aparentemente normais também podiam provocar o riso pelo desfecho inusitado. Alipinho, personagem de “Noiva da morte”, também de *A vida como ela é*, logo na abertura da crônica, é descrito como “único varão numa família de mulheres” (RODRIGUES, 2006b: 65). Após ficar noivo de Marta, moça namoradeira, termina o conto perfumando-se com água de colônia, maquiando-se com pó-de-arroz, ruge e batom, vestindo-se de noiva, com véu e grinalda e enforcando-se ao som da marcha nupcial.

¹⁵ As histórias de *Pouco amor não é amor*, apesar de independentes, não recebiam título próprio.

Outras vezes, o elemento cômico pode ser encontrado em comparações insólitas. Em crônica escrita em 1967, Nelson conta a primeira vez que viu uma mulher nua, aos sete anos e que, por isso, fora impedido de entrar na casa da senhora. Tratava-se de D. Maria, uma vizinha, “gorda como uma viúva machadiana” (RODRIGUES, 2009a: 31) mas, a despeito da descrição física da mulher, justifica-se: “até certa idade, o menino tem uma semelhança com Demétrio, pai dos Karamazov. Como se sabe, para o velho bandalho, não há mulher feia. (...)” (RODRIGUES, 2009a: 32).

Doença e problemas físicos muitas vezes podem também ser associados ao cômico pelo viés do grotesco. Varizes, epilepsia, babas, tumores, vermes e tuberculose, ou associações esdrúxulas, são recorrentes nos textos rodrigueanos. Em *O casamento*, o Monsenhor, responsável pela oficialização da união do casal, diz: “O importante no casamento não é a noiva ou o noivo. É o próprio casamento, o ato sexual, que é o ato sexual? (...) - O ato sexual é uma mijada! (RODRIGUES, 2006a:54).

Temas como assassinato, morte, amor, traição e sexo atravessam toda a obra de Nelson. Astuto observador do cotidiano, ele se valia das metáforas, adjetivos e hipérboles para dar o tom trágico aos personagens e acontecimentos. É possível afirmar que com a crônica policial e esportiva, as crônicas e romances, Nelson pode exercitar, tanto a linguagem dramática, como personagens e situações cotidianas que culminariam em grande parte de sua dramaturgia. Ao examinar as crônicas publicadas no *Correio da Manhã* intituladas *As confissões de Nelson Rodrigues* e publicadas mais tarde no livro *A cabra vadia*, Victor Hugo Adler Pereira assinala que

A construção dos personagens nestes textos fundamenta-se nos mesmos recursos discursivos observados no conjunto da obra do autor. A saturação e o exagero surgem no enredo por ações dos personagens que se desencadeiam a partir de móveis freqüentemente banais e incapazes de justificar qualquer grandiosidade humana. E são esses móveis mesquinhos, fornecidos pela realidade cotidiana, que levam os personagens aos estados limites das possibilidades humanas, aproximando-os dos trágicos (PEREIRA, 1995: 148).

Essas situações banais e mesquinhas a que se refere Adler Pereira podem ser vistas, por exemplo, em “Barulho de boca”, de *A vida como ela é*. Nessa crônica, Bicanca sugere ao amigo Floriano que sua esposa Jurema seja consultada

pelo psicanalista Dr. Ubaldino Carqueja, pois esta se encontrava muito arredia com o marido depois de dezesseis lindos e afetuosos anos de casamento. Logo na primeira sessão com o psicanalista, Jurema confessou que ou traía o marido ou enlouquecia, pois Floriano fazia barulho quando comia. Por isso, agarrou Dr. Ubaldino e “sorveu-lhe a boca num desesperado beijo” (RODRIGUES, 2009b, 138).

Embora a traição fosse vista por Nelson como um aspecto trágico, a crônica “Barulho de boca” se encerra com a traição e não ficamos sabendo do que de realmente trágico aconteceu a Bicanca e sua esposa. Em *Beijo no asfalto*, entretanto, o móvel banal, retirado do cotidiano, que desencadeia toda a tragédia é o simples beijo que o atropelado pede a Arandir. A partir dele, a imprensa sensacionaliza o evento, divulgando em manchete que Arandir empurrou o amante e depois o beijou. Nem Selminha, esposa de Arandir, acredita no marido e, no final, Aprígio, que até então parecia odiar Arandir por nutrir um amor incestuoso pela filha Selminha, declara seu amor ao genro e atira nele.

Como o próprio Nelson afirmara, “Toda a minha obra é uma meditação sobre o amor e sobre a morte” (MAGALDI, 1992: 21). Esses principais motivos recorrentes da obra rodrigueana podem, de certa forma, ser associados à tradição romântica. Nessa perspectiva, podem ser também considerados os diversos personagens tuberculosos, como Zulmira, de *A falecida*, a nostalgia do passado, o sofrimento como redenção, como Xavier, de *O Casamento*, que, por cuidar da esposa que tem lepra e é cega, se sente menos culpado por tê-la traído com Noêmia, assassinada por ele, e o ideal de nação, construído em crônicas e metaforizado através da expressão “pátria de chuteiras”. Adriana Facina tangencia essa questão de um certo romantismo em Nelson ao considerar que

tanto nas crônicas quanto no teatro, existe uma matriz romântica que percebe o mundo moderno como um momento histórico em que algo se rompeu, que vê o conflito como expressão do ódio e não como fruto da desigualdade, que tem uma nostalgia, ainda que desencantada, de uma época em que o senso de pertencimento e as relações sociais tradicionais ainda não eram ameaçadas pela fragmentação e pela alienação. (FACINA, 2004: 84).

Facina também procura mostrar que uma visão homogeneizadora da obra rodrigueana só pode reduzi-la, ao encobrir suas contradições e ambiguidades.

Desse modo, segundo a pesquisadora, o pensamento de Nelson pode ser visto como

uma ótica hobbesiana sobre a natureza humana, uma representação do ser humano como irracional, um pessimismo radical aliado a um vislumbre de possibilidades de redenção do homem, realismo naturalista e romantismo conservador em constante confronto” (FACINA, 2004: 93).

Mesmo considerando-se os diversos aspectos presentes na obra rodrigueana, quais sejam, o cômico, o melodrama, o realismo e o romantismo, seu território era o da tragédia, conforme afirmara Sábato Magaldi. Assim sendo, classificou 8 de suas 17 peças como tragédias, enquanto algumas outras foram classificadas por termos inventados por ele, sem correspondência na literatura dramática: farsa irresponsável, obsessão, quase peça, divina comédia. Embora Sábato Magaldi tenha organizado a obra dramatúrgica de Nelson em peças míticas, psicológicas e tragédias cariocas, não são apenas nessas últimas onde o elemento trágico se faz presente.

Dessa forma, faz-se mister um exame mais de perto do que seria esse gênero trágico exercitado por Nelson. Se no teatro latino de Sêneca uma “apoteose de sangue” era possível até mesmo no palco, era repelida pela tragédia clássica grega. Podemos identificar elementos da tragédia clássica na dramaturgia de Nelson, tais como o coro das pretas descalças de *Anjo Negro*, que acompanha o destino da personagem comentando ações dos protagonistas, refletindo, anunciando informações que contribuem para a compreensão da peça, assim como fazia o coro das peças de Sófocles, Ésquilo e Eurípides. Ou então o relacionamento amoroso da mãe Senhorinha com o filho Nonô, de *Álbum de Família*, tal como Jocasta e Édipo, ou o amor da filha pelo pai, em *Senhora dos Afogados*. Até mesmo alguns elementos constitutivos de uma tragédia, tais como aqueles propostos por Aristóteles na *Poética*, encontram-se, a princípio, nas peças de Nelson: peripécia, moira, hamartia, hybris.

Entretanto, ao passo que os protagonistas de Nelson pertencem à classe média, em geral suburbana, na tragédia clássica é a família aristocrática o objeto dos tragediógrafos. E se Sófocles, Ésquilo e Eurípides buscavam no mito o substrato de suas peças, Nelson buscaria no cotidiano do Rio de Janeiro as situações e personagens de suas tragédias cariocas. Como observado por Victor Hugo Adler Pereira (PEREIRA, 1995: 148), as ações que levam os personagens ao

limite das possibilidades humanas são desencadeadas por móveis banais e mesquinhos, o que não era o caso da tragédia grega clássica. Portanto, não podemos concluir que o gênero trágico operado por Nelson seja essencialmente tributário da tragédia clássica.

O gênero trágico sofreu profundas transformações ao longo dos séculos e alguns pensadores e críticos chegaram até a anunciar a morte da tragédia no século XX. Pensemos, pois, quais transformações foram essas e de que forma o elemento trágico pode ainda ser observado na dramaturgia rodrigueana.

2.1

Considerações acerca da tragédia moderna

[O artista] tem delírios e visões trágicas. Sua alma se ensanguenta. Chora como uma criança.

Nelson Rodrigues. *O artista*.

A grande quantidade de obras já escritas no mundo ocidental e que se inscrevem no gênero trágico mostra como a tragédia tem seu espaço privilegiado no meio literário. Antropólogos, sociólogos, filósofos, dramaturgos, escritores, ensaístas e críticos literários também vêm, há tempos, se debruçando sobre o fenômeno do trágico e a herança cultural grega.

Em *Teorias do teatro*, Marvin Carlson (1997), tomando nos primeiros capítulos a *Poética* de Aristóteles como ponto de partida, mostra como a tragédia foi compreendida pelos gregos e pelo Classicismo tardio romano, combatida durante o período medieval, rediscutida e retrabalhada durante o Renascimento italiano, espanhol e inglês, o Neoclassicismo francês, a Restauração inglesa, a França setecentista, a Alemanha do século XVIII, a Itália, França e Inglaterra do século XIX.

Todavia, Carlson deixa entrever em seu livro que foi Hegel quem estabeleceu um novo paradigma para a reflexão sobre o gênero trágico. Seus escritos sobre a tragédia se constituiriam no núcleo da tradição estética e filosófica alemã vindo, inclusive, a influenciar boa parte de um pensamento ocidental que supunha que o filósofo alemão preferia a tragédia grega clássica à moderna, e que via a essência da tragédia no conflito entre dois deuses incompatíveis, mais bem representados pela Antígona de Sófocles.

Carlson assinala que a influência de Hegel, tanto no que diz respeito à aceitação de suas ideias quanto para criticá-las e refutá-las, pode ser percebida nas teorias sobre a tragédia concebidas por Kierkegaard, Hebbel e Nietzsche. Retomando, portanto, o debate acerca da tragédia a partir de Hegel, Carlson dedica vários capítulos ao século XX, mostrando como estudiosos da literatura como Georg Lukács, Max Scheler, Trostki, Walter Benjamin, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Eric Bentley, Raymond Williams e Roland Barthes se ocuparam do tema.

Embora seja possível argumentar que *Teorias do teatro* é por demais abrangente, conquanto tenha provavelmente sido esta a intenção do autor, o livro é um exemplo de como a tragédia sempre ocupou um espaço distinto no pensamento e na literatura ocidental e de que este gênero sempre esteve longe de um consenso no que diz respeito à interpretação do que seria o fenômeno trágico em sua essência e da possibilidade de fato de se escrever uma tragédia moderna.

O também crítico e historiador do teatro John Gassner se dedicou a uma avaliação do debate acerca da existência de uma tragédia moderna em uma conferência realizada na Johns Hopkins University em 1957, transcrita no mesmo ano em artigo intitulado *Possibilidades e perigos da tragédia moderna*¹⁶. Nesse texto Gassner assinala que a discussão em torno da possibilidade de se escrever tragédia, desde que a geração de Ibsen abandonou o Romantismo, tem agitado os meios literários. O crítico procura examinar os motivos e explicações possíveis dos que rebatem e dos que defendem a existência de uma tragédia nos tempos modernos para então elaborar uma mediação entre as duas vertentes.

¹⁶ Tradução minha. *Possibilities and perils of modern tragedy*.

Gassner aponta os vários argumentos utilizados pelos que não acreditam na possibilidade de uma tragédia moderna. O primeiro deles é que como a tragédia é o gênero dramático mais aristocrático, um dramaturgo trágico não poderia prosperar em um teatro atualmente mais popular. Entretanto, o estudioso acredita que a crítica se dirige mais ao mundo moderno do que ao teatro em si, uma vez que a tragédia, que tradicionalmente lidou com o destino de indivíduos, pretende ressurgir em uma era de homens comuns. Uma questão, portanto, seria levantada:

Como a grandeza do herói trágico e a magnificência da visão trágica podem sobreviver em um mundo nivelado pela democracia e barateado pela produção e consumo em massa, um mundo onde até mesmo as emoções e ideias foram convertidas em mercadorias exageradamente embrulhadas para o comprador?¹⁷ (GASSNER, 1957: 1).

Destarte, a crítica se volta ao espírito moderno. Outra característica da ausência de uma arte trágica hoje seria a linguagem do drama moderno, em prosa, e bastante coloquial. Dois aspectos também importantes do mundo liberal seriam a negação do mal e do sofrimento como absolutos e inalteráveis e a descrença no ritual religioso, aspectos esses característicos da tragédia. Gassner mostra que os mais tradicionalistas a respeito da tragédia moderna tendem a ser inflexíveis, pois embora haja os que considerem existir alguns desvios trágicos em obras escritas a partir de fins do século XIX, muitos defendem a ideia de que “... a prosa e dramaturgia realistas são incompatíveis com a tragédia, assim como o são o liberalismo, o meliorismo, a compaixão pelas pessoas comuns, o ceticismo e o individualismo moderno”¹⁸ (GASSNER, 1957: 6).

Do outro lado do argumento sobre a tragédia moderna estão os que acreditam que “... a tragédia poderia ser revitalizada ao mergulhar suas raízes mais fundo na consciência moderna e ao relacioná-la mais de perto à vida imediata dos tempos”¹⁹ (GASSNER, 1957: 7). A premissa defendida seria então a de que a arte

¹⁷ Tradução minha. “How should the grandeur of the tragic hero and the splendor of tragic vision survive in a world leveled down by democracy and cheapened by mass-production and mass-consumption, a world in which even emotions and ideas have been converted into commodities gaudily packed for the buyer?”.

¹⁸ Tradução minha. “... realistic dramaturgy and prose are incompatible with tragedy, as are liberalism, meliorism, sympathy with ordinary persons, scepticism, and modern individualism”.

¹⁹ Tradução minha. “... tragedy could be revitalized by sinking its roots deeper in modern consciousness and by relating it more closely to the immediate life of the times”.

trágica do passado, ao passado pertence, e as crenças que serviam à tragédia clássica não são mais aceitas nos tempos modernos. Também não haveria uma filosofia única de tragédia ou uma forma trágica inviolável: “A arte trágica está sujeita aos processos evolutivos e a tragédia criada nos tempos modernos deve ser moderna”²⁰ (GASSNER, 1957: 7).

Dessa forma, os representantes do teatro moderno pós 1870 teriam rejeitado o absolutismo estético, vislumbrando a possibilidade de escrever tragédias não apenas a partir de um modo de pensar moderno, mas ampliando seu escopo para um estudo do homem, do seu tempo e do seu mundo. Todos poderiam, portanto, ser personagens, não mais uns poucos privilegiados de uma dinastia ou aristocracia.

Em relação à crítica ao uso de prosa e coloquialismos no que seria a tragédia moderna, Gassner assinala que

Pioneiros do teatro moderno acharam necessário rejeitar o verso e a prosa retórica não apenas para o bem da verossimilhança da “quarta parede”, mas para o bem da integridade artística. Eles não poderiam concordar com o uso habitual da eloquência como um anteparo para uma satisfação vazia ou sentimento e pensamento banais²¹ (GASSNER, 1957: 9).

Após o exame dos argumentos a favor ou contra a ideia de uma tragédia moderna, Gassner procura um meio termo. Segundo ele, tanto um argumento pode se valer dos conceitos absolutos de uma alta tragédia, elaborados a partir de algumas poucas peças clássicas que sobreviveram através dos tempos, inferindo que as obras modernas desviam desses parâmetros, quanto outro argumento pode se basear na premissa de que não há conceitos absolutos, vivemos em um outro tempo e devemos elaborar nossos próprios conceitos. Entretanto, tais argumentos se encerrariam em si mesmos, sem acenar com a possibilidade de um acordo consensual.

²⁰ Tradução minha. “Tragic art is subject to evolutionary processes, and tragedy created in modern times must be modern”.

²¹ Tradução minha. “Pioneers of the modern theatre found it necessary to reject verse and rhetorical prose not merely for the sake of “fourth-wall” verisimilitude, but for the sake of simple artistic integrity. They could not countenance the customary use of eloquence as a screen for hollow content and commonplace feeling and thought.”

Gassner propõe, portanto, que se perceba na obra moderna graus diferentes de ascensão ao trágico hoje; alguns, inclusive, mais privilegiados que outros. Ele acrescenta que tais graus podem ser observados até mesmo nos tempos áureos de literatura trágica, conforme comparação entre a *Eletra* de Sófocles e de Eurípides. Dessa forma, a dramaturgia moderna poderia se encaixar na categoria de “média” e “baixa” tragédia, ao passo que a “alta tragédia” diria respeito a algumas peças trágicas gregas, elisabetanas ou neo-clássicas.

Gassner defende ainda que o teatro moderno não deva ser compelido a acreditar que apenas a tragédia pode tratar da condição humana. Para ele, a comédia também pode realizar isso, citando como exemplo as peças de Bernard Shaw, ou então os *drame*, drama sérios que não têm pretensões trágicas, mas que fazem provocações sociais e psicológicas, ou até mesmo os “dramas mistos”, como aqueles escritos por Tchekhov, Tennessee Williams e Pirandello. Em defesa do teatro e da platéia, Gassner acredita que seja “... o valor do trabalho específico e não o *gênero* que real e finalmente importa ao freqüentador de teatro, e não preferir uma obra significativa não trágica a uma trágica medíocre seria mais pedantismo do que crítica responsável”²² (GASSNER, 1957: 14).

Dos críticos que se seguiram ao pensamento de Gassner acerca da tragédia moderna, George Steiner e Raymond Williams podem ser ressaltados, pois defendem visões bem distintas e contrastantes, mas também bastante fundamentadas sobre o tema.

Segundo George Steiner, o racionalismo e a visão de mundo secular moderna não mais permitem uma incursão metafísica necessária à tragédia. Em *A morte da tragédia*, escrita em 1961, o autor assinala que a tragédia está circunscrita a um universo mítico e transcendental que não diz respeito ao mundo moderno. Embora encerre seu ensaio afirmando que não há conclusões definitivas acerca da possibilidade do fenômeno trágico no século XX, volta à carga em um ensaio posterior, escrito em 2004, reafirmando que uma tragédia em acepção absoluta não existe mais. O que haveria seriam contornos trágicos, percebidos

²² Tradução minha. “It is the value of the specific work and not the *genre* that really and finally matters to the playgoer, and not to prefer a distinguished non-tragic composition to an undistinguished tragic one would be pedantry rather than responsible criticism”.

essencial e principalmente nas peças de Beckett e Pinter por exemplo. Para Steiner, é a queda, ou a “des-graça”, que torna a condição humana trágica:

Ela é ontologicamente trágica, o que significa dizer em essência. O homem em queda se torna um convidado não bem-vindo da vida ou, na melhor das hipóteses, um estranho ameaçado nessa terra hostil e indiferente. (...) Portanto, a premissa necessária e suficiente, a constante axiomática na tragédia é aquela do desabrigo ontológico. (...) Não há uma acolhida para o próprio ser. Sobre isso que é a tragédia²³ (STEINER, 2004: 2 – 3).

Ademais, segundo Steiner, fomos contaminados pela idéia de esperança, mas a tragédia em sentido absoluto está imune à esperança. Segundo ele, “O cristianismo tornou a tragédia total inverossímil (...) A queda do homem, essencial à tragédia absoluta, é uma *felix culpa*, um prólogo necessário à salvação²⁴” (STEINER, 2004: 13).

Opondo-se à teoria sobre a morte da tragédia elaborada por Steiner, Raymond Williams escreve, seis anos depois, *Tragédia moderna*. Ali ele defenderá o uso do termo tragédia desde sua acepção mais corriqueira²⁵, aquela que designa acontecimentos tristes e sofridos, como mortes, catástrofes e acidentes, até sua conceituação estética, na obra dramática. Williams procura examinar a longa tradição do fenômeno trágico, através de seu desenvolvimento histórico, para então expor seu entendimento da existência de uma tragédia moderna.

Williams vê na tragédia grega uma forma dramática específica:

²³ Tradução minha. “It is ontologically tragic, which is to say in essence. Fallen man is made an unwelcome guest of life or, at best, a threatened stranger on this hostile or indifferent earth (...) Thus the necessary and sufficient premise, the axiomatic constant in tragedy is that of ontological homelessness (...) There is no welcome to the self. This is what tragedy is about”.

²⁴ Tradução minha. “Christianity made total tragedy implausible. (...) The fall of man, pivotal to absolute tragedy, is a *felix culpa*, a necessary prologue to salvation”.

²⁵ A esse respeito, George Steiner afirma que tanto o substantivo “tragédia” quanto o adjetivo “trágico” permanecem indeterminados, pois têm sido utilizados para descrever experiências, mentais e materiais, tanto coloquialmente, ao se referir a eventos triviais como “um bolo que queimou no forno” (STEINER, 2004: 1) quanto a um desastre ou acidente, ou até mesmo para descrever “um sentido de vida trágico” (STEINER, 2004: 1). A interpretação desse fenômeno dada por Steiner parece vir ao encontro daquela proferida por Gerd Bornheim, que acredita que o termo “tragédia” “vem sofrendo uma banalização progressiva, um esvaziamento de seu conteúdo próprio. (...) Para que se utilize a palavra tragédia, basta que ocorra um evento, mesmo exterior à esfera humana, dotado de uma certa intensidade negativa” (BORNEIM, 2007: 71). Segundo Bornheim, esse esvaziamento ou dissolução faria com que o trágico passasse a perder sentido.

Muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-a em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presentes e suas instituições sociais (WILLIAMS, 2002, 36).

As ações dramáticas eram, como nos lembra Williams, representadas por três atores mascarados que se separavam, embora não completamente, do coro. Dessa forma, estaríamos diante de uma experiência dramática coletiva, já que os papéis eram compartilhados e havia uma relação formal dos três atores com o coro. A partir desta constatação, Williams percebe um equívoco nas interpretações modernas que vêem o motivo principal da ação como o isolamento do herói trágico. Para Williams, foi à medida que a cultura grega se modificou que o coro foi o elemento enfraquecido e posteriormente descartado da forma dramática. Dessa forma, “A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia” (WILLIAMS, 2002: 38).

Essa perda de identidade cultural trágica seria, segundo Williams, um processo histórico natural. Não seria possível, portanto, uma continuidade da tradição trágica grega devido às rupturas culturais tão constantes no processo histórico, principalmente no que diz respeito ao processo de secularização. Williams concorda que “a única tragédia inteiramente religiosa que temos é a grega” (WILLIAMS, 2002: 52), Isso não significa, contudo, no seu entendimento, que não fosse mais possível realizar tragédia, pois acredita que se deva privilegiar o processo de secularização para entendermos o desenvolvimento histórico da idéia de tragédia.

Desta feita, Williams postula que por meio da teoria trágica, compreendemos o contorno de uma cultura específica. E, “se pensamos nela como uma teoria sobre um fato único permanente em sua natureza, só poderemos ter como resultado, ao final, as conclusões metafísicas que estão implicadas em qualquer dessas premissas” (WILLIAMS, 2002: 69). Williams propõe, então, rejeitar a premissa – da impossibilidade da tragédia hoje – para que a tragédia passe “a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições” (WILLIAMS, 2002: 70).

Assim, ao contrário de Steiner, Williams não procura pensar sobre um conceito absoluto de tragédia. Para ele, a nova ordem do liberalismo teria trazido uma transformação dos conceitos tradicionais de tragédia que levaram a novas formas de tragédia. Desse modo, a segunda parte de *Tragédia Moderna*, é dedicada a essas novas formas dramáticas, desde a tragédia liberal que Williams analisa em Ibsen e Miller, passando por outros tipos de escrita trágica presente tais como em Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams, Camus e Sartre, até a consideração de uma “rejeição à tragédia”, operada por Brecht.

Em linhas gerais, a tragédia liberal seria aquela cuja ênfase recai sobre a individualidade excessiva e seu elemento trágico diz respeito ao reconhecimento final da derrota. Na tragédia privada de Strindberg, O'Neill e Tennessee Williams, não vemos apenas o homem frustrado de seus desejos por outros homens e pela sociedade, mas também com desejo de destruição e autodestruição. Já os romances de Tolstói e Lawrence, exemplos de tragédia social e pessoal, revelam homens destruídos pela fome e pelo poder e destruídos nos relacionamentos íntimos, onde a morte é alternativa ao sofrimento. Há também o trágico que advém da condição absoluta dos homens que permanecem unidos esperando apenas a frustração, como é o caso da dramaturgia de Beckett. O humanismo trágico de Camus e o compromisso trágico de Sartre seriam, para Williams, exemplos de experiências da nossa própria época, “o estado mais avançado que qualquer um de nós pode alcançar” (WILLIAMS, 2002: 245), desmentindo, portanto, aqueles insistem que “a tragédia não é possível no século XX porque as nossas suposições filosóficas não são trágicas” (WILLIAMS, 2002: 245).

Pouco depois da mediação realizada por Gassner entre os argumentos contra e a favor da tragédia moderna e das considerações de Steiner acerca da morte da tragédia, Susan Sontag retoma o tema em ensaio que pega o título do estudo de Steiner de empréstimo. Em *A morte da tragédia*, Sontag afirma que “As discussões sobre a possibilidade de tragédia não são exercícios de análise literária, são exercícios de diagnósticos culturais, mais ou menos disfarçados” (SONTAG, 2001: 132). Segundo a ensaísta, o enterro da tragédia, que já havia começado com Nietzsche, é uma conquista da honestidade moderna. No entanto, Sontag prefere deixar de lado os lamentos e discussões sobre a tragédia moderna e defende a

visão proposta por Lionel Abel sobre a forma dramática que teria surgido no mundo ocidental após o desaparecimento da tragédia: o metateatro.

O termo metateatro foi formulado e utilizado pela primeira vez em 1963, por Abel, em seu livro *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Neste estudo, o autor propõe uma distinção fundamental entre tragédia e metateatro, postulando que diversas peças que sempre foram consideradas trágicas, como as de Shakespeare, na verdade, não o são, salvo *Macbeth*. Peças como Hamlet, segundo Abel, devem ser vistas como uma outra forma dramática: o metatetatro.

A tragédia, para o autor, transmite o sentimento mais forte da realidade do mundo, mostrando a existência humana de forma mais intensa, enquanto o metateatro transmite o sentido de que o mundo é uma projeção poética da consciência humana, fazendo com que, na metapeça, a existência humana se assemelhe ao sonho: “A tragédia, do ponto de vista do metateatro, é o sonho do real” (ABEL, 1968: 150).

Abel assinala que as metapeças “são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada” (ABEL, 1968: 88). Dessa forma, os personagens das metapeças já teriam consciência de sua própria teatralidade; são personagens, segundo Abel, “dramaturgos, capazes de criar outras situações dramáticas que não aquelas em que de início nos foram apresentadas” (ABEL, 1968: 90). No entanto, o metateatro reflete sobre o fazer teatral sem que haja necessariamente uma encenação dentro da mesma peça em questão, como é o caso do teatro dentro do teatro²⁶.

Segundo a tese elaborada por Abel, o metateatro surge a partir de Shakespeare, quando o homem passa a ter consciência de si e de que pode agir

²⁶ Enquanto o metateatro diz respeito à reflexão sobre o teatro no teatro, o termo teatro dentro do teatro tem por assunto a representação de uma peça de teatro. Como define Patrice Pavis, “o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (PAVIS, 1999: 385). Isto, no entanto, não significa que o metateatro e o teatro dentro do teatro estejam sempre distintos em uma peça. Um texto onde está presente o teatro dentro do teatro pode refletir acerca do fazer teatral, ou seja, pode ser também uma peça metateatral. Esse é o caso, por exemplo, de *Hamlet* e de *Sonhos de uma noite de verão*. Nessas duas peças de Shakespeare, há uma encenação onde personagens são também atores – a peça *O assassinato de Gonzalo* no primeiro caso e *Píramo e Tisbe*, no segundo – e há também uma reflexão do fazer teatral quando, por exemplo, Puck se dirige à platéia no final de *Sonhos de uma noite de verão* para comentar a peça.

sobre seu destino, ao contrário do protagonista da tragédia clássica grega. Abel afirma que procurou definir “o metateatro como repousando sobre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco e 2) a vida é um sonho²⁷” (ABEL, 1968: 141). A partir dessa premissa, ele analisa a dramaturgia de Shakespeare, Calderón de La Barca, Genet, Beckett e Brecht a fim de examinar mais de perto a metateatralidade das peças.

Abel, no entanto, afirma que não apóia a teoria de Steiner de que a tragédia esteja morta, mas acredita que como esse gênero “... pode transmitir um sentido mais forte da realidade do que o realismo, implica a aceitação de valores que não é muito provável que dramaturgos contemporâneos espossem” (ABEL, 1968: 149).

Embora Susan Sontag tenha saudado a teoria de Lionel Abel para contestar a ideia de uma tragédia moderna, ela também dirige algumas críticas ao teórico. Uma delas seria a dele não ter se debruçado sobre a questão da comédia, pelo fato desse gênero também ter, a seu ver, elementos metateatrais.

Embora tenha havido, ao longo do século XX, uma discussão ampla e profícua a respeito de uma tragédia moderna, foram pontuadas aqui apenas algumas das reflexões existentes sobre o tema. A opção pelos teóricos e críticos estudados pode servir como um panorama geral da discussão em torno da tragédia nos tempos modernos. A partir desse panorama, podemos examinar então de que forma o trágico se faz presente na obra dramática de Nelson Rodrigues; se o que ele realizou foi eminentemente tragédia enquanto gênero ou se utilizou elementos trágicos para realizar um texto dramático com características próprias, realizando um outro tipo de forma dramática.

²⁷ Historiadores como Arnold Hauser e Jose Antonio Maravall viam características do Barroco não só em Shakespeare e na arte, como também em toda uma conjuntura econômica, política, religiosa e social européia. O Barroco mostraria o homem em crise, vivendo como em um confuso labirinto. Um dos temas trabalhados pelos artistas do Barroco seria o *theatrum mundi*, ou mundo como teatro, o mundo sonhado por indivíduos que dele retiram elementos para construir seus personagens e no qual eles representam suas ações. Um exemplo que pode ilustrar essa ideia de mundo como teatro e sonho está na dramaturgia de Calderón de la Barca: *A vida é sonho* e *O Grande Teatro do Mundo*.

2.2

O trágico na dramaturgia rodrigueana

Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros.

Nelson Rodrigues. *O teatro dos loucos*.

Embora Sábato Magaldi reconhecesse na dramaturgia rodrigueana aspectos trágicos, sua classificação das peças obedeceu ao critério dos elementos que considerava preponderantes. No entanto, o crítico não pareceu ter se envolvido com o debate acerca da tragédia moderna, tanto no que diz respeito à impossibilidade de se escrever tragédia nos tempos modernos devido ao conceito absoluto do gênero, quanto no que se refere à existência de tragédia moderna no âmbito das transformações dos seus conceitos tradicionais decorrentes das transformações históricas e de um novo modo de ver o mundo. Sua análise da obra dramática de Nelson se vale da matriz grega clássica e da definição aristotélica de tragédia e mito, como pode ser visto em sua avaliação sobre os procedimentos utilizados pelo dramaturgo na elaboração das peças no livro *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. Segundo Magaldi, por exemplo, Nelson classificou equivocadamente *Vestido de noiva* como tragédia porque a peça é destituída dos elementos essenciais a esse gênero. De acordo com o crítico,

Quaisquer que sejam os elementos da tragédia, a partir da definição da *Poética*, não se consegue entendê-la desligada da ideia de fatalidade, do Destino que prende inelutavelmente o homem em suas malhas. O herói trágico vê-se em luta contra forças poderosas, que o subjagam segundo os ditames do arbítrio divino. (MAGALDI, 1992: 61)

Conclui-se, portanto, que a preocupação de Magaldi não reside na discussão se há ou não tragédia na obra dramática de Nelson, nem tampouco se atém ao exame profundo da tragicidade de certas peças. Baseando-se, assim, na matriz grega clássica, justifica sua opção em classificar algumas peças como míticas:

A substância mítica inclui espontaneamente os textos no gênero trágico. A fatalização encontra-se (...) no relacionamento familiar. A leitura freudiana (...)

do mito de Édipo e do mito de Electra fundamenta os entrecos de *Álbum de família* e de *Senhora. Anjo negro* dá ao preconceito racial o vigor de mola trágica, além de a adolescente Ana Maria reencarnar em grande parte a figura de Electra (MAGALDI, 1992: 62).

Também em relação à *Dorotéia*, classificada como peça mítica, o crítico comenta:

Nelson escudou as audácias vanguardistas de *Dorotéia* (...) sob o epíteto de farsa irresponsável. A farsa, na acepção popular que lhe atribui Nelson, equivale a uma comédia rasgada que provoca o riso aberto. Já existia, no Peloponeso, a farsa, que influi no teatro aristofanescos (...) injetando no *comos* (mero cortejo de camponeses bêbados, cultuando o deus Dionísio, em cânticos obscenos e na provocação aos assistentes) o conceito de entrecos, ainda que rudimentar. (MAGALDI, 1992: 62)

O que diferenciaria então as demais peças que não foram classificadas como psicológicas, das peças míticas, embora tivessem o elemento trágico seria, para Magaldi, a passagem de Nelson de um cenário indefinido, como era o caso das peças míticas, para um outro cenário que prescindisse da “cor local²⁸”: “A tragédia carioca funde os valores arquetípicos das peças míticas e os circunstanciais da realidade imediata do Rio de Janeiro”. (MAGALDI, 1992: 63).

Hélio Pellegrino, amigo de Nelson, escreveu um ensaio crítico sobre *Boca de ouro* onde dá a sua versão sobre as diferenças entre as peças míticas e as tragédias cariocas:

Há, na obra de Nelson Rodrigues, duas fases distintas, embora complementares. Em primeiro lugar, existe a fase mítica, em que o autor trabalha predominantemente com realidades arquetípicas, sem qualquer compromisso substancial com o mundo objetivo. Já na segunda fase, a balzaquiana, por assim dizer, Nelson Rodrigues faz com que seus personagens desçam do Olimpo e se plantem no chão do mundo, no chão do subúrbio carioca, de onde passam a brotar com um vigor e uma autenticidade admiráveis. Esta transição se processa, no entanto, sem prejuízo dos aspectos míticos da obra, que continuam encravados no coração do teatro de Nelson Rodrigues e lhe conferem a sua grandeza poética e a sua universalidade (PELLEGRINO, 1993: 217).

Ainda em relação à diferenciação entre as peças míticas e as tragédias cariocas, no que diz respeito ao espaço trabalhado, Victor Hugo Adler Pereira acrescenta que

um elemento comum a destacar nas peças desta fase (...) é o fato de indicarem nas rubricas explicitamente ou de remeterem durante o desenrolar da trama a um espaço sobretudo simbólico, caracterizando sua natureza mítica – o que as

²⁸ Utilizo aqui a mesma expressão empregada por Sábato Magaldi (MAGALDI, 1992: 63).

distingue nitidamente das crônicas urbanas e produção teatral posterior de Nelson (PEREIRA, 1995: 135).

Nesse sentido, a classificação e ordenação das peças rodrigueanas realizadas por Sábato Magaldi, principalmente em relação às tragédias cariocas, serão de grande valia nesse estudo, uma vez que a proposta aqui é de examinar a maneira pela qual a cidade do Rio de Janeiro é representada pela dramaturgia de Nelson e como esse espaço urbano influi na tragicidade dos personagens. Entretanto, embora Magaldi tenha classificado *Perdoa-me por me traíres* e *A serpente* como tragédias cariocas, o espaço urbano do Rio de Janeiro nessas duas peças não é a mola propulsora do conflito trágico, ou seja, não delinea os personagens e nem intervém no conflito ou no enredo das mesmas.

Uma vez tendo-se por objeto de estudo as tragédias cariocas e argumentando-se que a experiência urbana seja, também, uma experiência trágica nessas peças, faz-se necessário uma consideração mais minuciosa de como o gênero trágico é trabalhado na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Assim como vários críticos, teóricos e pensadores refletiram acerca da possibilidade de uma tragédia moderna, Gerd Bornheim também examinou o estatuto do trágico e suas interpretações ao longo dos séculos no ensaio *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico*, escrito em 1964. No entanto, Bornheim não segue nem em direção ao argumento radical de George Steiner nem defende uma teoria de tragédia moderna como Raymond Williams. Segundo o filósofo,

... a severidade de nossa análise não nos permite concluir que a experiência trágica tenha sido banida do mundo humano. Devemos dar razão a Duerrenmatt: se a tragédia em seu estado puro não é mais possível, a experiência trágica, inerente ao humano como é, ainda pode se verificar. O simples fato de que se continua colocando o problema do trágico o atesta.” (BORNHEIM, 2007: 91).

Embora, a princípio, a interpretação de Bornheim possa nos remeter àquela operada por Steiner, que acredita que a tragédia não seja mais possível e que o máximo que temos hoje são contornos do trágico, Gerd Bornheim acena com uma outra possibilidade. Embora o filósofo acredite que exista uma diferença entre o trágico antigo e o moderno e que essa diferença “nos permite compreender o quanto estamos longe da tragédia em seu sentido próprio” (BORNHEIM, 2007: 91), ele também assinala que “ a diferença não pode ser tão absoluta que

impossibilite a compreensão e mesmo a experiência do trágico” (BORNHEIM, 2007: 91). Mesmo que Bornheim assegure que a situação trágica seja nostalgia e saudosismo do mito, ele acrescenta: “Mas toda cogitação do trágico, nostálgica ou não, inspira-se no próprio fenômeno do trágico” (BORNHEIM, 2007: 92)

Dessa forma, a interpretação do trágico operada por Gerd Bornheim nos parece mais pertinente para uma avaliação desse gênero na dramaturgia de Nelson Rodrigues do que as teorias de Steiner e Raymond Williams. Podemos olhar para as peças de Nelson não com o intuito de buscar os elementos que constituíam e definiam as tragédias clássicas gregas, mas levando-se em consideração que o dramaturgo se inspirou no fenômeno do trágico e suas peças funcionam como uma experiência do gênero, tanto no que diz respeito ao ciclo mítico e psicológico, quanto na percepção do cotidiano do Rio de Janeiro como propulsor de conflitos nas crônicas de *A vida como ela é* e de *Pouco amor não é amor* e nas tragédias cariocas.

Entretanto, se aceitássemos os argumentos de Steiner, incorríamos nos problemas apontados por John Gassner de que, baseando-se em conceitos absolutos de tragédia, concluiríamos que a obra moderna, a dramaturgia rodrigueana nesse caso, se desvia desses parâmetros absolutos e não poderia mais ser classificada como trágica. Por outro lado, a teoria de tragédia moderna proposta por Raymond Williams pode ser aplicada a um conjunto de peças e obras literárias do mundo ocidental europeu e norte-americano mas, devido às particularidades, tanto do fazer literário de um Miller, Strindberg ou O’Neill²⁹, quanto do universo rodrigueano, não pode explicar o conjunto de peças que compõem as tragédias cariocas.

Tomando aqui por empréstimo a interpretação de Gerd Bornheim sobre o fenômeno trágico e a experiência trágica, a análise de Ângela Leite Lopes acerca do universo trágico rodrigueano também se mostra bastante rentável. Em *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, a pesquisadora faz uma reflexão sobre o

²⁹ Embora possamos ver elementos constitutivos da obra de Eugene O’Neill, como *Electra enlutada*, na dramaturgia de Nelson Rodrigues - e alguns estudiosos já se debruçaram sobre o tema - e o próprio Nelson ter mencionado uma influência de O’Neill ao comentar a repercussão de *Vestido de noiva*, o dramaturgo brasileiro emprega um tipo próprio de linguagem; também seus personagens, situações e construções dramáticas são trabalhados de modo muito singular.

conceito de tragédia grega e do trágico hoje, baseando-se, principalmente, nas análises existentes de Jean Pierre Vernant e de filósofos da Escola de Frankfurt e do Pós-modernismo. Contudo, sua concepção do trágico em Nelson Rodrigues advém, notadamente, da interpretação do trágico operada por Adorno.

Segundo Angela Leite Lopes, o trágico em Nelson Rodrigues é um momento, um jogo, uma vez que ela entende a tragédia como “um momento constitutivo, imanente à arte e presente na obra, compreendida como processo que se desenrola” (LOPES, 2007: 189) tal como proposto por Adorno: “O trágico e o cômico desaparecem na arte moderna e nela se mantêm enquanto declinantes” (LOPES, 2007: 189). Dessa forma, o dramaturgo brasileiro não realizaria tragédias, mas uma ideia de tragédia que tem origem na tragédia grega.

Apoiando-se no pensamento de Adorno de que “A sua essência [da arte] não é dedutível de sua origem” (LOPES, 2007: 190), a autora não entende como volta à origem uma intenção de nela identificar a essência do fenômeno trágico proposto na obra de Nelson. E, seguindo o conceito de origem operado por Benjamin, que entende origem como algo que emerge do vir-a-ser e não como gênese, Lopes vê a obra de Nelson como original ao considerar que “Toda obra seria original, na medida em que não se inscreve como perpetuação de uma relação estabelecida, mas como proposta de uma certa relação” (LOPES, 2007: 190).

Entendendo, portanto, a obra de Nelson como uma ideia de tragédia, a autora vê a relação trágica em sua obra como “a utilização dos “lugares-comuns” do trágico no seio de suas tragédias” (LOPES, 2007: 220). A partir dessa constatação do jogo de Nelson com os lugares-comuns, com a utilização consciente dos clichês, Lopes caracteriza a apropriação de Nelson dos elementos da tragédia clássica como “clichês de tragédia”. A concepção do trágico em Nelson é, portanto, por ela resumida na conclusão de seu livro:

O trágico aponta, já na origem, para esse 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. (LOPES, 2007: 230)

O clichê estaria presente na dramaturgia rodrigueana, de acordo com Ângela Leite Lopes, no futebol, na crença religiosa, nos gestos corriqueiros, nas famílias, assim como os clichês trágicos se encontrariam nas noções de destino, fatalidade, maldição, vingança, incesto, assassinatos. A autora acrescenta que

A utilização desses clichês – os clichês da tragédia – vai então se inscrever no movimento geral de utilização de elementos – cênicos, dramáticos – particulares. Não são noções, visões “trágicas” do mundo, da vida emanadas na obra. É o próprio desdobrar do mundo, da vida da obra (LOPES, 2007: 229).

Segundo a pesquisadora, esses clichês são utilizados de forma consciente pelo dramaturgo e são exacerbados em personagens que se encontram em situações bem 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...” (LOPES, 2007: 221). Trata-se, portanto, do clichê do futebol e do enterro de luxo em *A Falecida*, do clichê do marginal-bicheiro em *Boca de Ouro*, do clichê do casamento e da família em *Os Sete Gatinhos* e do clichê da vingança e do sexo, fatores de destruição dos personagens nas três peças.

Embora Ângela Leite Lopes tenha se dedicado à escrita dramática de Nelson para elaborar sua concepção do trágico e dos clichês de tragédia, sua análise também vale para todo o universo ficcional do dramaturgo.

Nelson Rodrigues assinava, aos 15 anos, sua primeira coluna no jornal *A manhã*. Trata-se do conto “A tragédia da pedra”. Nesse conto, escrito em primeira pessoa, o narrador vai até a Praça Mauá receber um amigo que chegava da Europa. Lá foi interpelado por um passante que, após pedir-lhe fogo, perguntou se conhecia a *tragédia da pedra*. Após alguma divagação sobre o poder do dinheiro sobre o homem, o passante pergunta o que um rico negociante veria ao olhar uma montanha e responde: “Uma montanha e nada mais” (RODRIGUES, 2004: 52).

No entanto, o mesmo passante afirma que, ao olhar a montanha, vê não apenas a própria montanha, como também toda a alma da pedra e acrescenta: “Vejo a montanha e toda a tragédia da pedra em seus lances de magnífica dramaticidade, em suas situações de estupenda emotividade” (RODRIGUES, 2004: 53). Para entender a tragédia da pedra, o passante explica: “Basta olhar a estrutura colossal duma montanha, atentar nos seus talhos, nos seus sulcos, para

apreender, na sua brutalidade, todo o drama” (RODRIGUES, 2004: 53). E ainda, olhar para os sulcos e talhos significa “compreender que não são como dizem, simples acidentes geológicos, mas o índice duma existência atormentada e impiedosa, retalhada de angústias, de amarguras, de sofrimentos”. (RODRIGUES, 2004: 53). Mas como a montanha cresce, “querendo um dia encostar os píncaros no azul do céu, precipitou-se num vôo de águia” (RODRIGUES, 2004: 54). Com o desastre que se seguiu, “se iniciou a formidável tragédia de sua vida” (RODRIGUES, 2004: 54).

Sem a intenção de ver nesse conto uma gênese da escrita trágica de Nelson, mas apoiando-se na sua predileção por metáforas, poderíamos dizer que o homem que observa além do que lhe é dado superficialmente - tal como o negociante rico que vê a montanha e mais nada - pode construir esse universo trágico do passante. A montanha seria a cidade do Rio de Janeiro de Nelson e a pedra, os homens-personagens que nela habitam.