



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

MARIANA TOLEDO BORGES

**NELSON RODRIGUES E O ADVENTO DA TRAGÉDIA À
BRASILEIRA: FORMA DRAMÁTICA E FORMAÇÃO NACIONAL**

Campinas
2025

MARIANA TOLEDO BORGES

**NELSON RODRIGUES E O ADVENTO DA TRAGÉDIA À
BRASILEIRA: FORMA DRAMÁTICA E FORMAÇÃO NACIONAL**

*Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos
para obtenção do título de Doutora em Teoria
e História Literária, na área de Teoria e Crítica
Literária.*

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA MARIANA TOLEDO
BORGES E ORIENTADA PELO PROF. DR.
FABIO AKCELHUD DURÃO.

Campinas
2025

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lucia Siqueira Silva - CRB 8/7956

B644n Borges, Mariana Toledo, 1992-
Nelson Rodrigues e o advento da tragédia à brasileira : forma dramática e formação nacional / Mariana Toledo Borges. – Campinas, SP : [s.n.], 2025.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980. 2. Teatro brasileiro (Tragédia). 3. Modernismo (Literatura). I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Nelson Rodrigues and the making of Brazilian-style tragedy : dramatic form and national formation

Palavras-chave em inglês:

Rodrigues, Nelson, 1912-1980

Brazilian theater (Tragedy)

Modernism (Literature)

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Andre Cechinel

Alexandre Villibor Flory

Markus Volker Lasch

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Data de defesa: 27-02-2025

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

Não se aplica

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3180-4488>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1797123085254048>

Fabio Akcelrud Durão

Andre Cechinel

Alexandre Villibor Flory

Markus Volker Lasch

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela outorga do processo nº 88887.338119/2019-00, código 001, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta tese pudesse ser devidamente desenvolvida.

Ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, que acolheu esta pesquisa e proporcionou o ambiente intelectual para seu florescimento.

Ao professor Fabio Akcelrud Durão, entusiasta das ideias originais e ousadas, pelo modo leve e descontraído de orientar, pelo engajamento com o grupo de pesquisa e pela leitura atenta de cada capítulo desta tese.

Aos professores André Cechinel, Alexandre Villibor Flory, Markus Volker Lasch e Alfredo Cesar Barbosa de Melo, pelo rico debate de ideias ocorrido na defesa.

Aos amigos Tauan Tinti, Felipe Souza Mello, Julia Negrão, Pedro Brito e Camila Peruchi, por ouvirem tanto, e com tamanha atenção, meus raciocínios labirínticos – às vezes enxergando neles o sentido que faltava a mim mesma, às vezes servindo de escuta interessada a um processo de autoclarificação que se atinge pelo simples falar em voz alta. São trocas íntimas e francas como as que tivemos que me fazem acreditar na ciência como o âmbito do comum.

À Cibele Scarpelin, que acompanhou semanalmente minha desrazão discursando sobre minha razão.

A todos os colegas do grupo de orientação e pesquisa que me leram, e a quem também li, entre os anos de 2019 e 2024; que fizeram críticas e sugestões a fragmentos deste texto em diversas ocasiões, e que também as ouviram de mim quando colocaram seus textos para discussão. Essa prática – “fazer crítica sem gritar, ouvir crítica sem chorar”, como certa vez formulou o professor Fabio – foi essencial para o meu amadurecimento intelectual.

Ao André Volpato, pela amizade imediata, pela trágica e universal aventura do amor incompatível, e pela desordem instaurada nos capítulos finais.

RESUMO

Este trabalho propõe o conceito de *tragédia à brasileira* para se interpretar o conjunto da obra dramática do dramaturgo carioca Nelson Rodrigues, principal autor do modernismo teatral brasileiro, procurando deduzir deste próprio conjunto os traços formais que compõem aquilo que considero ser a forma trágica gestada em solo nacional. A metodologia utilizada consistiu basicamente na leitura cerrada de suas peças e em extensa investigação bibliográfica, dividida em quatro níveis: a) teorias do drama, com enfoque nas teorias do trágico e da tragédia; b) dramas da literatura universal e brasileira, com o objetivo de estabelecer parâmetros comparativos e distintivos; c) fortuna crítica sobre o autor; e d) discursos sobre a modernidade, tanto dos países centrais quanto aqueles produzidos no Brasil. Com isso, pretendi mapear a principal tensão que habita o drama rodriguiano: o surgimento da tragédia na periferia do capitalismo se dá em pleno modernismo, indicando uma tendência oposta àquela registrada pela crítica dos países centrais. A hipótese perseguida é a de que a tragédia à brasileira veicula uma tese específica sobre a formação nacional, essencialmente conservadora, a qual, se reconhece a falência do arcabouço moral da família tradicional brasileira – seu material de criação privilegiado –, ao mesmo tempo encara a progressiva modernização do país com ceticismo e incredulidade, condenando a nação a um impasse trágico, sem qualquer perspectiva de resolução futura. Esse impasse trágico é expresso por meio da fórmula do paradoxo, uma constante da poesia trágica rodriguiana que sintetiza as principais contradições morais e estéticas da sociedade brasileira. O trabalho se divide em cinco capítulos e um comentário avulso: 1) no primeiro capítulo, interpreto a fórmula do paradoxo à luz da imaginação conservadora; 2) no segundo capítulo, investigo a representação do negro e da mulher na tragédia à brasileira; 3) no terceiro capítulo, comparo o modernismo rodriguiano com outras dramaturgias modernas, e realizo um debate com a tese sobre a formação nacional proposta por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala*; 4) o quarto capítulo versa sobre as rubricas na tragédia à brasileira; 5) o quinto capítulo postula a psicanálise como um dos mais influentes discursos da modernidade, e se dedica a investigar sua entrada no modernismo brasileiro, em geral, e na tragédia rodriguiana, em particular; 6) por fim, o comentário avulso apresenta um contraponto ao argumento de que a forma trágica é intrinsecamente conservadora e empenha breve passagem através de uma vertente específica das teorias sobre o trágico, bem como realiza um exercício interpretativo de algumas tragédias de cunho progressista.

Palavras-chave: Rodrigues, Nelson, 1912-1980; Teatro brasileiro (Tragédia); Modernismo (Literatura).

ABSTRACT

This work proposes the concept of *tragédia à brasileira* (“Brazilian-style tragedy”) in order to interpret the dramatic *oeuvre* of Nelson Rodrigues, the main Brazilian modernist playwright, seeking to deduce from the very set of his plays the formal features that compose what I consider to be the tragic form conceived on national soil. The methodology basically consisted in the exercise of close reading and an extensive bibliographic investigation, branched into four levels: a) theories of drama, focusing on theories of the tragic and of tragedy; b) dramas from Brazilian and world literature, so as to set comparative and distinctive parameters; c) critical essays on the author; and d) discourses on modernity produced both in the central countries and in Brazil. Thus, I intended to outline the core tension set up within the Rodriguian drama: the rise of tragedy in a country on the periphery of capitalism occurred during its Modernism, which indicates an opposite trend when compared to the one reported by literary criticism of the central countries. The hypothesis pursued is that Brazilian-style tragedy conveys a specific thesis about the national formation, essentially conservative, which recognizes the failure of the moral framework of the traditional Brazilian family – its privileged material of creation – at the same time that it grasps with skepticism and disbelief the country’s progressive modernization. Such point of view condemns the nation to a tragic impasse, without any perspective of future resolution. This tragic impasse expresses itself through the formula of the paradox, a persistent signature of Rodriguian tragic poetry, which summarizes the main moral and aesthetic contradictions of Brazilian society. The work is divided into five chapters and a separate annotation: 1) in the first chapter, I interpret the formula of the paradox in the light of the conservative imagination; 2) in the second one, I investigate the representations of women and of black people within Brazilian-style tragedy; 3) in the third, I compare Rodriguian modernism to other modern dramaturgies, and put forth a debate with Gilberto Freyre’s thesis on the national formation suggested in his essay *Casa-grande & senzala*; 4) the fourth deals with stage directions within Brazilian-style tragedy; 5) in the fifth, I posit psychoanalysis as one of the most influent discourses on modernity, and seek to investigate its introduction into Brazilian Modernism in general and into Rodriguian tragedy in particular; 6) lastly, in the separate annotation I present a counterpoint to the statement that the tragic form is intrinsically conservative and carry out a brief discussion on a specific tendency among theories of the tragic, as well as execute an interpretive exercise on some “progressive tragedies”.

Keywords: Rodrigues, Nelson, 1912-1980; Brazilian theater (Tragedy); Modernism (Literature).

SUMÁRIO

Preliminares	9
Introdução	11
CAPÍTULO I – O paradoxo rodriguiano na imaginação conservadora	23
CAPÍTULO II – O negro e a mulher na tragédia à brasileira	43
CAPÍTULO III – O modernismo rodriguiano em comparação.....	83
CAPÍTULO IV – As rubricas na tragédia à brasileira.....	126
CAPÍTULO V – Psicanálise, antropofagia e o “nosso cordialismo”	163
COMENTÁRIO AVULSO, ou o <i>Deus ex-machina</i>	197
Desfecho	211
Referências bibliográficas	214

Preliminares

Este trabalho não possui a pretensão de configurar-se como uma história universal ou nacional da tragédia. Em vez disso, procuro compreender a tragédia como uma forma literária que transmite em seu âmago uma visão de mundo específica, e busco desvendar quais os vetores sociais e históricos envolvidos na forma trágica desenvolvida no Brasil do meio do século XX. Toda tragédia já contém em si uma tese sobre as sociedades nas quais floresce; aqui, assumo que essa tese é de fundo conservador, uma vez que, grosso modo, enxergará na passagem do tempo apenas a gradual aproximação do desastre iminente.¹ Nada há que esperar do futuro senão a decadência: o melhor é ficar onde estamos. Por isso a tragédia se encarrega da preservação da tradição, e vê no traçado da humanidade inserida na História apenas um caminho de martírio, sem qualquer possibilidade de redenção. Impotente diante da mudança, que considera inevitável, o drama trágico é uma advertência ao leitor-espectador do calvário que o aguarda como destino incontornável.

A visão trágica do mundo, de seu lado, esboça uma ontologia humana cuja essência é o sofrimento. Minha intenção, passado o momento da concessão de uma valsa com a imaginação conservadora – a qual vislumbra a tragédia como condição ontológica –, é de surpreendê-la por trás, historicizando-a. Isso quer dizer que minha pretensão é a de trazer a tragédia de volta à terra e entender qual o significado de seu surgimento em pleno modernismo brasileiro, e qual a visão de Brasil que lhe vem emparelhada. A tragédia emerge em solo brasileiro num contexto de intenso debate artístico e intelectual sobre quais seriam os legítimos elementos de composição da identidade nacional; a visão trágica de nação – presente no teatro de Nelson Rodrigues – tende a transformar nossa origem em destino, como se o Brasil estivesse fadado a ser eterna colônia, sendo incapaz de ultrapassar sua inglória posição na periferia do capitalismo. Segundo essa tese, as possibilidades de futuro do Brasil estariam interditadas pela mentalidade provinciana e vexatória de seu povo, condenado para sempre a cidadão de segunda categoria. É claro que esta era apenas uma visão dentre outras de sua época; contudo, sua atualidade persiste porque ela segue representando um dos polos de um embate que continua insuperado ainda hoje na esfera pública nacional: a antológica disputa entre uma tese ontológica versus uma tese materialista encontra seu correlato tupiniquim na contenda entre um Brasil que sempre

¹ No comentário avulso que segue o último capítulo deste trabalho, realizo uma breve discussão em que modulo este argumento, admitindo a existência de tragédias de cunho progressista ou revolucionário e resgatando algumas teorias do trágico em que se vislumbra a possibilidade de um horizonte utópico. É um excerto, no entanto, que funciona em paralelo à linha de raciocínio principal aqui desenvolvida, e não diz respeito ao que cunhei de tragédia à brasileira.

foi assim e um Brasil que ainda tem jeito; entre um Brasil destinado à perpétua ruminação de seu passado e um Brasil aberto à perspectiva de emancipação como nação soberana.

Introdução

Há um tempo atrás, nos idos de 2020 ou 2021 – ou seja, durante a pandemia do coronavírus e em meio à fúnebre negligência da gestão do então presidente Jair Messias Bolsonaro com relação à administração da crise que se instaurou no país –, eu conversava com meu companheiro à época sobre as mais recentes peripécias da política nacional quando ele, desenganado, lastima: “tem aquela frase, dita pelo Tim Maia, que resume a autenticidade tosca que define o Brasil: ‘Este país não pode dar certo. O Brasil é o único país em que puta goza, cafetão sente ciúmes, traficante se vicia e pobre é de direita’”. Em seguida, depois do meditativo silêncio que sucedeu o provérbio definitivo, emendou a dúvida: “Ou será do Nelson Rodrigues?”.

A hesitação se justifica por muitos motivos. Em primeiro lugar, porque Nelson Rodrigues alcançou a proeza de se tornar um escritor verdadeiramente popular – de um jeito que, no Brasil, só conseguem cantores, atores globais e jogadores de futebol –, o que significa que várias de suas absurdas frases são conhecidas mesmo entre aqueles que nunca leram sequer uma linha de seu teatro ou de suas crônicas: estão enraizadas no folclore brasileiro e no senso comum da população. Segundo, pelo teor polemista do ditado que, na fronteira entre o desbundado e o conservador, traça a identidade nacional a partir de figuras marginais da sociedade brasileira cujas ambições, digamos, empresariais nunca ultrapassarão o mero prazer imediato individual, demonstrando uma visão estreita e irracional sobre a própria condição. E terceiro, por seu tom cético com relação aos rumos da nação, condenada a um trágico desfecho porque enredada em antinomias que levam a impasses sem perspectiva de resolução. Tanto na sentença proverbial acima quanto na lógica que perpassa toda a obra rodriguiana, essas antinomias são cristalizadas numa fórmula específica: a fórmula do *paradoxo*, cujo aspecto lúdico que, muitas vezes, leva o ouvinte às gargalhadas, escamoteia o fundo pessimista de seu conteúdo, revelando, de quebra, aquele humor tipicamente brasileiro, que se compraz em tirar o máximo de proveito da própria desgraça. Uma prostituta que, em vez de prover o gozo, goza ela mesma; um cafetão que se apaixona por sua fonte de lucro, exigindo exclusividade de uso sobre a mercadoria que vende; um traficante que, viciado, é responsável pelo próprio prejuízo; e, para coroar, as classes baixas brasileiras e seu masoquismo que as leva a tomar o lado de seus próprios opressores: eis a definição do provincianismo brasileiro, de sua carência de ímpeto visionário, de seu atraso congênito que se tornou um entrave perpétuo a qualquer tentativa de mudança que nos conduza à soberania.

Ao que tudo indica, a frase é mesmo de Tim Maia, e sua atribuição a Nelson Rodrigues apenas padece de excesso de verossimilhança. Isso porque a fórmula do paradoxo, em si mesma calamitosa – visto que à sua frente há apenas o abismo do nada, um vazio abissal – é a própria substância da obra rodriguiana e do modo como o autor apreende os dilemas da formação nacional brasileira. Se considerarmos toda a produção literária de Nelson, encontraremos uma coerência incomum, que nos permitiria, inclusive, analisá-la como uma unidade perfeita, sem distinções entre o que é teatro, crônica ou romance; é como se ele possuísse um único truque, que, não obstante, sempre surpreende e sempre produz no leitor efeitos impressionáveis. E é o paradoxo a estrutura invisível de sua obra – aquilo que lhe dá coesão e que, de simples figura de linguagem, se transforma numa tese sobre o Brasil. Ele a preenche com personagens que se repetem – a grã-fina de passeata, o canalha brocha, a moça de família que quer ser prostituta, a tia solteirona que é porta-voz da barbárie que todo moralismo leva a tiracolo, a adúltera honesta, a puta virtuosa; com máximas das quais suas personagens são meros arautos; com o gesto ambíguo de, a um só tempo, reiterar e subverter o mais bronco senso comum; com as sinalizações estéticas opostas que maneja com destreza, e que ora tendem para o que há de mais modernista em seu tempo, ora revelam sua verve reacionária.

O fato é que há uma forma literária milenar que, desde suas origens, ocupa-se da representação de destinos implacáveis – ou seja, daquilo que sempre retorna não importa o quanto se avance temporal ou culturalmente – e de antagonismos insolúveis. Por ser uma forma dialógica, a tragédia é o gênero do embate de opostos, onde inimigos se enfrentam e se posicionam, em pé de igualdade, um contra o outro – “*alles ist Reden gegen Reden*”, ou, em tradução livre, é tudo palavra contra palavra, conforme o resgate que Franco Moretti faz de Hölderlin. Segundo Moretti, “o diálogo é onde linguagem e conflito se encontram. No diálogo, o conflito não é aquilo sobre o qual se fala, mas *o modo como se fala*. O conflito deixa de ser mero conteúdo para se tornar forma” (TRAGEDY..., 2021, tradução minha). Diz ainda o crítico italiano que o horizonte de todo conflito trágico é a guerra civil; com isso, chama a atenção para a qualidade do embate que move a tragédia, que diz respeito muito mais a conflitos internos – a uma família, a um reinado, a uma região (e, se quisermos nos aproximar de Nelson Rodrigues, a um bairro) – do que a ameaças externas. Mas a dialética que atua na tragédia, diferente da hegeliana, não é passível de síntese; pelo contrário, há sempre um polo que capitula frente à pressão do outro e, grosso modo, é a tradição que se impõe sobre a novidade, a moral sobre o indivíduo, a “contingência determinada” – chamemos assim aquela sorte de acaso que na tragédia é um sintoma do destino – sobre a vontade. Por isso, apesar de promover o embate

equânime entre opostos – que, diga-se de passagem, simula uma atmosfera de democracia plena –, a tragédia é a forma da autoridade: o acordo, a negociação, a conciliação – conceitos que no pensamento moderno possuem um sentido progressivo, ascendente – não fazem parte do dialeto trágico, cujo cenário é de violência e catástrofe.

Proponho o conceito de *tragédia à brasileira* para se interpretar o conjunto da obra dramática de Nelson Rodrigues. O termo, que não soa exatamente como novidade entre a crítica, não obstante diferencia-se do modo despretensioso do que vinha sendo usado até hoje por dar o devido peso ao substantivo “tragédia” e ao seu atributo “brasileira”, cujos significados no interior da dramaturgia do autor pretendo delinear com precisão. Chamo a atenção para o “a” craseado – este sim, uma novidade –, que indica que “brasileira” não é apenas o adjetivo pátrio da tragédia rodriguiana, mas um *estilo* mesmo de se escrever tragédias e que, portanto, é transfronteiriço, podendo ser replicado fora das divisas do país. Também meu método de abordagem se distingue daquele que é dominante entre a fortuna crítica do autor: tratarei seu teatro como uma unidade, cujos recortes se darão por similitudes formais e temáticas entre as peças – portanto, não há um corpus delimitado de peças analisadas individualmente às quais eu tenha restringido a pesquisa. O pressuposto da tragédia à brasileira é a hipótese de que há, subjacente ao teatro de Nelson Rodrigues, uma ideia de Brasil que se define pelo conflito violento entre extremos que fizeram parte da nossa formação nacional, e cujo resultado será o colapso. Não há possibilidade de redenção ou emancipação que daí advenha – este, seu componente regressivo e pessimista, próprio do gênero trágico. Afirmou Ronaldo Lima Lins sobre *A falecida*, primeira tragédia carioca de Nelson Rodrigues, que “num mundo em que o acaso parece sempre constituir um elemento adverso, num ambiente em que o passar do tempo pode apenas acentuar as contradições existentes, tornando-as insuportáveis, a morte deve por força despontar como uma doce alternativa” (LINS, 1979, p. 80). Acredito que seja esta a melhor descrição do que constitui uma tragédia escrita na periferia do capitalismo, onde o acaso perde sua substância de imprevisibilidade no momento em que se transfigura em perpétuo gerador de devastação e extermínio: torna-se um elemento socialmente determinado – pela pobreza, pelo atraso, pelo autoritarismo moral e pela truculência mais ou menos velada que, reincidentes, se transformam, então, em mito.

Se comparada às tragédias dos países centrais, a tragédia à brasileira possui uma especificidade advinda de seu contexto recém-saído do período colonial, da monarquia e da escravidão: gestada quase vinte anos depois da Semana de 22, ela é uma “tragédia modernista” – algo que soaria improvável na Europa –, evidência de que a literatura nacional havia se

tornado, afinal, definitivamente moderna. Por causa disso, apesar do teor ocasionalmente conservador e tradicionalista que vez ou outra atravessa o gênero, sua matéria, sua linguagem – não simplesmente despojada, mas feia e escatológica –, seus caracteres e a forma de apresentação do conflito são inegáveis frutos da modernidade. E é moderna, também – moderna à brasileira, justiça seja feita – a compreensão formal dos impasses da sociedade brasileira a partir do paradoxo. Pois o paradoxo é uma fórmula de soma zero, ou seja, as extremidades antagônicas postas em diálogo, possuindo igual valência, anulam-se mutuamente. Isso significa que não há capitulação do singular ante o universal ou do universal ante o singular – ou, no caso, da individualidade ante a moral, ou da tradição ante a modernidade etc.:² a tragédia à brasileira é o lamento da literatura ante o aniquilamento, pelo cidadão moderno, de uma divindade que, no entanto, já o havia aniquilado.

Por isso, a depender do ângulo sob o qual se encara a tragédia rodriguiana, ela pode parecer mais moderna ou mais reacionária – na verdade, ela se equilibra brilhantemente entre esses dois pesos, mas dificilmente será progressista, embora seja, em muitos momentos, antissistêmica. A sobra de medo perante a derrocada do velho – que, no Brasil, já surgiu caduco – e o aparecimento de um caótico novo é sem dúvida conservadora, mas a atenção àquilo que insiste em permanecer e que invalida a revolução que se anuncia ajusta-se melhor ao *Zeitgeist* do que qualquer estética vanguardista. E o fator que não se deixa ir, no olhar que a própria tragédia à brasileira lança sobre si mesma, é uma deplorável brasilidade congênita: é como se suas personagens, degladiando-se entre si e consigo mesmas durante toda a peça, lutassem em vão contra a tentação de serem demasiadamente brasileiras e, falhando, capitulassem frente a essa força sublime e terrível.³ Nas palavras do artista plástico Nuno Ramos,

a obra de Nelson Rodrigues mimetiza um pouco destas características antagônicas – além de enunciar, num leque que vai do bufo ao quase-trágico, que o “país do futuro” deixa sempre para trás alguma coisa que retorna, que retornará. [...] O país em cujo nome fala não é aquele que se procura, mas o que não se deixa ir – aquele que ao ser esquecido volta para assombrar. (RAMOS, 2007)

² Sobre isso, é interessante a oscilação de Ronaldo Lins, para quem, nas peças de Nelson Rodrigues, “o conflito entre o Amor e a Lei [traz] inevitavelmente a vitória da última, ainda que se trate de uma vitória que no fundo traduz fracasso” (LINS, 1979, p. 176). Mesmo sem desenvolver melhor a afirmação, o crítico captou brevemente – e, talvez para leitores desavisados, confusamente – o cerne daquilo que tento elaborar mais detalhadamente neste trabalho.

³ Devo essa sacada ao colega e amigo André Volpato, que me comunicou essa impressão em uma de nossas longas conversas sobre essa tese, depois de ter lido *Bonitinha, mas ordinária*.

No fundo, não deixa de ser aquela velha dicotomia entre o moderno e o arcaico, o atraso e a modernização, que Roberto Schwarz cravou há mais de cinquenta anos, mas que segue atual para se pensar as mazelas passadas e presentes do país. A ousadia de Nelson Rodrigues em expor o mofo incrustado na tradição moral brasileira se apaga no momento em que ele desdenha do otimismo com relação às promessas de mudança; contudo, ao apresentar essa dicotomia na forma do conflito, ao invés da conciliação, da violência, ao invés da harmonia, a tragédia rodriguiana revela seu veio insurgente com respeito ao pacto cultural que parte da classe intelectual e artística procurava programaticamente estabelecer à época. É curioso, por exemplo, como Nelson versa sobre as mesmas questões tratadas por Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* – obra com a qual realizo intenso diálogo crítico –, porém destoa fundamentalmente do modo pacificado com que o sociólogo as apresenta. Como Gilberto Freyre, o dramaturgo carioca busca na família tradicional brasileira – rural em um, urbana no outro – o eixo moral, político e econômico do país, e também tematiza, embora lateralmente, nossas diferenças raciais; sua abordagem, no entanto, é a da fratura, da desintegração e da bestialidade geradoras de depravações e da erupção explosiva de impulsos mal reprimidos: o incesto, a sodomia, a homossexualidade enrustida, as religiões charlatãs, o sadomasoquismo, o assassinato e o suicídio. Querelas mórbidas ou insólitas desse tipo, apesar do ar palaciano, ocorrem no seio familiar relativamente anônimo que está presente na totalidade das peças de Nelson Rodrigues, constatando a tendência trágica oculta da família de classe média brasileira, cujos membros agem com heroísmo quixotesco frente a quiproquós banais dos quais *de modo algum depende o progresso da nação*. Ou, por outra, *dos quais depende inteiramente o progresso da nação*.

Em sua coluna na Folha de S. Paulo de 8 de janeiro de 1994, Antonio Callado cunhou o termo *rodriguêsia* para se referir ao estilo vulgar (por falta de adjetivo melhor) dos diálogos travados entre os membros da família Collor registrados no livro de Pedro Collor de Mello que se propunha a revelar a “história completa” e “as razões da denúncia” por trás do impeachment do irmão. O sugestivo título da coluna, *É necessário trancar Nelson no teatro*, contém um imperativo que já de cara exhibe seu principal argumento: “não há dúvida de que a obra de Nelson Rodrigues, considerada de início ‘maldita’, extravagante, fruto da mentalidade ‘doentia’ do autor, foi aos poucos chegando a essa espécie de unanimidade de agora. Porque se confundiu, de forma quase misteriosa, com a própria história do país” (CALLADO, 1994). Poéticos insultos, humilhações e magia negra compõem os versos e a fábula da biografia do clã político Collor de Mello, cuja dinastia se perpetua no poder há mais de um século e é apenas mais um

capítulo do coronelismo entranhado na vida pública nacional. Neto de senhor de engenho, político profissional, dono de veículos de imprensa e aliado de usineiros, Fernando Collor é uma forte evidência da continuidade entre a família patriarcal rural e o empresariado brasileiro, e o livro de seu irmão, conforme Callado, a confirmação de que a política nacional é, em boa medida, um puxadinho da vida privada de famílias que ou são tradicionalíssimas ou, compondo o novo empresariado brasileiro, almejam construir sua tradição comungando do mesmo patrimonialismo aristocrático de outrora. São, no fim das contas, um simulacro colonial dos litígios internos às casas reais gregas e europeias, de onde não saíram ainda guerras civis, mas saem, com frequência, guerras morais e ideológicas. Por isso, a visão de fundo da tragédia à brasileira se assemelha mais às lamúrias desenganadas de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, obra na qual o sociólogo denuncia o cordialismo servil e bajulador que perpassa a cultura e a sociedade brasileiras, que se traveste de pacto democrático quando, na verdade, apenas escamoteia a pusilanimidade do caráter nacional, afeito a conchavos maquiados por instituições postiças.

Rodriguésia, neologismo parente da “baixaria” e que expressa a imoralidade hipócrita, truculenta e obscena arraigada às dinâmicas política e familiar do país – político-familiares, *familíticas* (a diferença entre os termos tem se apagado cada vez mais) – é o que define a vida pública brasileira, os factoides jornalísticos do *Fantástico* (que divertem sordidamente o cidadão comum), a boataria provinciana de vizinhança, e a mecânica recôndita do familismo da burguesia nacional. Define, portanto, a parte putrefata – “fétida e pestilenta”, diria Nelson Rodrigues – de nossa cultura, doméstica demais para ser exportada. É de rodriguésias que é feita a tragédia à brasileira, cujos personagens são em sua maioria indivíduos da classe média, para quem, contraditoriamente, ela foi inventada. Isso porque, no Brasil, a burguesia nunca foi sinônimo de novidade, de mudança ou de ruptura com uma ordem tradicional: em vez disso, ela própria é a reserva moral da tradição, geneticamente conservadora e nascida já decadente, como nos mostrou Oswald de Andrade, de maneira genial, em *O rei da vela*. O Brasil teve o privilégio de gerar uma burguesia – trágica.

A rodriguésia é a alma da fixação genital da extrema-direita brasileira, sobretudo de seu principal representante atual, o ex-presidente Jair Messias Bolsonaro: a pergunta feita no carnaval de 2019 via Twitter, “O que é golden shower?”, é uma icônica rodriguésia; foi rodriguésia também o então candidato Bolsonaro levar a tiracolo, em entrevista ao *Jornal Nacional* em 2018, o livro *Aparelho sexual e Cia.*, publicado pela Companhia das Letras, dizendo mentirosamente que seu conteúdo era ensinado nas escolas, tendo sido impedido no

susto de folhear o livro em rede nacional pelos entrevistadores. É rodriguésia sua afirmação de que “quem quiser vir aqui [ao Brasil] fazer sexo com uma mulher, fique à vontade. O Brasil não pode ser um país de turismo gay” porque aqui “temos famílias”; é rodriguésia, ainda, o pânico em torno da “mamadeira de piroca”, *fakenews* criada pela campanha bolsonarista em 2018 para desbancar o adversário do PT Fernando Haddad.⁴ Todos esses fatos e declarações, tal como as tragédias rodriguianas, disparatamente nos demonstram como o reacionarismo é capaz de encarnar um *ethos* subversivo, ainda que às avessas, de fazer inveja aos militantes da revolução. E, no caso particular de Nelson Rodrigues, o que sua obra acaba por nos transmitir, sem querer querendo, é que o fim da família tradicional brasileira, a grande guardiã do acordão entre o passado e o presente do país, é condição incontornável de qualquer mudança em solo nacional.

Questões de método

Gostaria de fazer algumas ponderações sobre os métodos de trabalho utilizados nesta tese. Em primeiro lugar, devo observar que não se encontrará aqui uma distinção conceitualmente estrita entre tragédia (a forma literária), o trágico (ou *um* trágico, para evocar Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico*) e visão de mundo trágica (no sentido de um sentimento trágico do mundo ou da existência humana), porque não considero esta uma discriminação produtiva quando o objeto da investigação é a obra de arte em si, e não o aparato teórico armado em torno de um conceito pensado em abstrato. Se, por um lado, a tarefa de elaborar uma definição fechada de tragédia se situa entre uma missão fadada ao fracasso e uma vitória de Pirro, por outro, falar do trágico fatalmente nos obrigaria a remexer com algum rigor ao menos parte da tradição filosófica do idealismo alemão, tirando o foco da forma dramática e enviesando a discussão para questões que pairam acima do amálgama – que me interessa mais diretamente neste trabalho – entre estética e terreno histórico e social. Além disso, há tempos que o debate crítico sobre a tragédia parte desavisadamente do pressuposto de uma visão trágica de mundo; é uma maneira, afinal, de reconhecer a sobrevivência do gênero para além da experiência ática, considerada por muitos autores (tais como Nietzsche, Benjamin e Steiner, só para citar aqueles com quem dialogo no decorrer do texto) como a única autêntica, julgamento que se baseia em critérios irreais para

⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/06/de-golden-shower-a-piada-com-japoneses-obsessao-falica-marca-bolsonaro.shtml>, acesso em 21/09/2022. Eu espero que, num futuro próximo, uma nova conjuntura política e cultural do país me obrigue a escrever uma nota de rodapé explicando a procedência e o contexto histórico de tais referências, que então já terão se tornado obsoletas, fruto de um Brasil repaginado.

qualquer peça escrita depois de Cristo. Benjamin, por exemplo, utiliza como base a definição de Wilamowitz, segundo a qual “a tragédia ática é uma peça autônoma da lenda (*Sage*) heroica, poeticamente elaborada num estilo sublime para ser representada por um coro de cidadãos da Ática e dois ou três atores, e destinada a ser exibida, como parte do culto público, no santuário de Dioniso” (Wilamowitz-Moellendorff *apud* BENJAMIN, 2013a, p. 107), salientando também que “a ação trágica consoma-se na concorrência muda do *ágon*”, característica derivada “do fato de os espetáculos áticos decorrerem em forma de competição” (BENJAMIN, 2013a, p. 109). Torna-se compreensível, a partir desses parâmetros, a afirmação benjaminiana de que “o teatro moderno não [conhece] nenhuma forma de tragédia comparável à dos Gregos. Ao negarem esse fato, [as] teorias do trágico pretendem, descabidamente, que ainda hoje é possível escrever tragédias” (BENJAMIN, 2013a, p. 102). Para Nietzsche, referência central de Benjamin, a tragédia consiste na representação apolínea de um ritual dionisiaco, cuja origem remonta aos arcaicos coros satíricos e cuja principal substância não é a poesia trágica, serena e contemplativa, mas a música, mais apropriada como veículo do sublime.

Acredito que tais definições, embora de inquestionável valor, são pouco prolíficas para se refletir sobre o teatro dos últimos 2000 anos, e valem-se de um preciosismo que exclui até mesmo dramas unanimemente considerados tragédias, tais como *Macbeth*, de Shakespeare, ou *Fedra*, de Racine. Acabam também engessando demais a concepção do termo, o que gera como efeito uma forte inibição da crítica especializada, que fica pouco à vontade em fazer uso do conceito de tragédia e prefere se esconder atrás da ideia mais fluida e despreziosa de “trágico” – sobretudo na periferia do capitalismo, que tende ou a realizar uma literatura comparada que nos posicionará sempre como o imperfeito da forma conceitual gestada nos países centrais, ou a desdenhar de sua validade reflexiva, jogando fora o bebê com a água do banho. Com isso, não estou defendendo o uso pouco rigoroso do conceito de tragédia, fenômeno também comum entre os estudiosos de teatro; antes, defendo que um exercício mais proveitoso para a crítica literária é o de reinventar conceitos literários, encarando-os como formas em constante movimento e – com o perdão do clichê – em relação dialética com o sedimento histórico que as abriga e modifica. Não nego, porém, que tal exercício demanda não apenas o fôlego de Sísifo na sustentação da hipótese, mas também alguma petulância, e é preciso estar ciente do sempre iminente risco do fracasso.

Dito isso, reitero que este trabalho trata, acima de tudo, da *tragédia como forma literária dramática*, cujas propriedades foram engendradas especificamente da obra rodriguiana. No que se segue, usarei como sinônimos de tragédia também os termos drama trágico, forma trágica e

poesia trágica, mas dificilmente abordarei “o trágico”, assim substantivado, e tampouco minha intenção será contribuir substancialmente para as teorias do trágico. Se há, contudo, alguma ideia de trágico que ecoe mais forte na construção do meu argumento, é aquela elaborada por Benjamin já no final da *Origem do drama trágico alemão*:

O trágico assenta num conjunto de princípios do discurso falado entre seres humanos. Não existe pantomima trágica. E também não existe nenhum poema trágico, nenhum romance trágico, nenhum acontecimento trágico. O trágico não se limita a existir exclusivamente no âmbito do discurso dramático humano; é mesmo a única forma própria do diálogo humano primordial. Isso significa que o trágico não existe fora do diálogo entre humanos, e que não existe nenhuma forma desse diálogo a não ser a trágica. (BENJAMIN, 2013, p. 265)

O trágico benjaminiano, como se pode deduzir, ultrapassa os limites da tragédia, mas a constitui essencialmente. De sua definição de trágico, interessa-me menos o tom ontologizante que seu compromisso com a forma dialógica da linguagem, princípio irredutível do qual também parte meu esforço crítico. Benjamin continua: “na tragédia, a palavra e o trágico emergem em simultâneo, sempre no mesmo lugar. Na tragédia, cada fala é tragicamente decisiva. A palavra pura é trágica sem mediação” (BENJAMIN, 2013, p. 266). Admito, entretanto, que há uma visão de mundo trágica que perpassa a tragédia à brasileira – muito embora não seja este um termo ao qual recorro com frequência –, a qual estritamente associo à fórmula do paradoxo que é dominante nos diálogos; leio-a, sobretudo no primeiro capítulo, atrelada ao pensamento conservador, como uma espécie de reação ao modernismo e aos discursos sobre a modernidade brasileira.

Apresento agora mais brevemente um segundo ponto. Como o leitor já deve ter percebido a esta altura, um traço que considero determinante na tragédia é sua relação necessária com a nação onde é gestada – não com a nação simplesmente, mas com o forçoso problema da formação nacional. A tragédia encena o grande embate nacional de seu momento histórico e da sociedade que a criou, e encena-o como um impasse. No caso da tragédia à brasileira, o conflito em jogo nos apresentará uma visão *negativa* de nação, em nada ufanista, decorrente de sua descrença da proposta de integração conciliatória anunciada pela modernidade. Se, por um lado, há um aspecto refinadamente modernista na tese de que a promessa nacional está desde sempre fadada ao fracasso – ou seja, de que o conceito de nação é em si problemático, e não uma questão de realização inacabada ou imperfeita, assentando-se invariavelmente sobre a violência, a barbárie e a fragmentação –, por outro, no caso de uma ex-colônia claudicante como o Brasil, essa tese elimina a possibilidade de êxito da maior ambição

das elites do país, sem que nada seja sugerido em seu lugar. O complexo de abandono, portanto, é profundo.

Por último, gostaria de justificar um gesto metodológico muito recorrente neste trabalho, que consiste numa espécie de literatura comparada mal sucedida, uma vez que, ao invés de traçar semelhanças, acaba aumentando o contraste entre as obras, como que iluminando-as por oposição. O mesmo acontece com grande parte do aparato teórico recolhido em pesquisa, que foi se mostrando cada vez mais imprestável para os meus propósitos à medida em que o argumento avançava. O fato é que, quanto mais eu me embrenhava pela forma trágica rodriguiana, mais aberrante ia se mostrando sua singularidade, tornando-a incomensurável com qualquer conceito de tragédia que não partisse dela mesma. Nesse ponto, é novamente Benjamin quem me concede a absolvição, se afirmo que não se devem buscar aqui critérios gerais de aplicação imediata a outros dramas considerados trágicos, ou mesmo o esboço de um tipo ideal de tragédia. “Precisamente as obras mais notáveis”, diz Benjamin, “se [situam] fora dos limites do gênero. Uma obra importante, ou funda o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas” (BENJAMIN, 2013, p. 33). A tragédia à brasileira é uma invenção de Nelson Rodrigues; e, em seu sarcasmo descrente de qualquer projeto de nação “à brasileira”, num único golpe ele a imortaliza e a destrói.

Modo de ler

Apresento uma breve sinopse de cada um dos cinco capítulos que compõem esta tese. No primeiro capítulo, realizo uma imersão na lógica imanente à imaginação conservadora e proponho a fórmula do paradoxo como seu artifício formal privilegiado, comum também à tragédia rodriguiana. A acrobacia do pensamento inerente ao paradoxo será uma constante neste trabalho, e um extenso material literário foi recolhido da obra dramática de Nelson Rodrigues com o propósito de tornar evidente ao leitor o caráter estrutural da fórmula na forma trágica brasileira, mas é sobretudo no capítulo de abertura que o paradoxo é estranhado e tematizado diretamente como o núcleo de sentido fundamental e principal chave de leitura das obras selecionadas. O segundo capítulo é dedicado à representação do negro e da mulher no teatro do autor carioca, elementos de peso (ainda que nem sempre protagonistas) na constituição do controverso arcabouço moral daquilo que se convencionou chamar a tradicional família brasileira. Neste momento da análise, as peças centrais são *Anjo negro*, *A serpente* e *Toda nudez será castigada*, embora outras assumam maior ou menor relevância no decorrer do argumento.

Um diálogo com Gilberto Freyre é iniciado. No terceiro capítulo, a tragédia rodriguiana é posta em comparação contrastiva com uma seleção de dramas considerados modernos (dentre os quais destaco *Casa de bonecas*, de Ibsen, *Em família*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Hoje é dia de Rock*, de José Vicente) e um drama contemporâneo (*Mata teu pai*, de Grace Passô), no intuito de delinear distinções formais que, na minha hipótese, associo a um modo específico de se conceber o Brasil e o problema da formação nacional, vinculados ao núcleo familiar brasileiro. Uma visão trágica de nação é colocada em relação com uma moralidade que, malgrado decrépita, insiste em assombrar o diálogo rodriguiano, o qual parece ter consciência de sua obsolescência e lamentar o suposto abandono caótico a que foi relegada a promessa de um “país do futuro”. Essa visão é contrastada com a interpretação da formação social brasileira de Gilberto Freyre (que é então intensamente retomado neste capítulo III), de viés otimista e conciliatório. Assumem proeminência crítica as tragédias *Álbum de família*, *A mulher sem pecado* e *Perdoa-me por me traíres*.

O quarto capítulo é dedicado a um elemento formal do drama que recebeu pouca ou nenhuma atenção da crítica de teatro: as rubricas, que Nelson Rodrigues maneja com habilidade incomum. Praticamente inexistentes na tragédia grega, as rubricas vão se avolumando no texto dramático até adquirirem um estilo de escrita próprio, aproximando-se, muitas vezes, das descrições romanescas, fenômeno que sinaliza um alto grau de modernidade. No caso da tragédia à brasileira, dois principais aspectos serão considerados: questões relacionadas à forma de anotar o cenário e a *mise-en-scène*, de um lado, e a pantomima das personagens, de outro. Rubricas de estilo narrativo, com detalhes às vezes irrepresentáveis, convivem com um palco trágico, na maioria das vezes nu, composto apenas pela poesia dramática *sui generis* rodriguiana e pela pantomima derramada dos atores. Aspectos do melodrama burguês se misturam ao ritmo trágico do diálogo e ao experimentalismo da composição cenográfica, provando a existência bem-sucedida da tragédia no modernismo da periferia do capitalismo. Muitas peças são trazidas para compor essa etapa da hipótese, mas as de maior destaque são *Boca de Ouro*, *A falecida*, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* e, novamente, *Álbum de família*. O quinto e último capítulo procura desfazer um mal-entendido bastante popular entre os leitores de Nelson Rodrigues, qual seja, uma pretensa semelhança entre a visão de mundo entranhada em suas tragédias e o discurso psicanalítico. O dramaturgo carioca desafia e desdenha da psicanálise em muitas de suas composições cênicas e dialógicas, malgrado a proximidade de seus temas, transformando-a em um de seus alvos prediletos. Contudo, a psicanálise foi grande aliada do modernismo brasileiro em seus ímpetos anticoloniais e parricidas, e é evocada diversas vezes

no *Manifesto antropofágico*, texto com o qual realizo intensa discussão. Em certo sentido, ela própria é uma chave interpretativa da modernidade instrumentalizada pelos modernistas no intuito de enterrar o fardo da tradição e, no caso brasileiro, da influência europeia sobre as artes nacionais. Meu argumento busca distanciar a psicanálise da tragédia à brasileira, que a encara como mais uma ameaça moderna à essência autêntica de um Brasil “puro” – isto é, conciliado com sua desimportância periférica – e hostil à compulsória integração ao projeto moderno. Um heterodoxo exercício de literatura comparada é realizado entre o diálogo rodriguiano e a prosa científica freudiana, cujo objetivo é diferenciar o modo como cada um procurou dar forma ao que se consideram os clássicos tabus da sociedade moderna, notório ponto de contato entre os dois. Ficam em evidência as tragédias *Perdoa-me por me traíres* e *Bonitinha, mas ordinária*, além de *Viúva, porém honesta* que, apesar de ser uma comédia, é incluída no argumento da reação rodriguiana à psicanálise por ser a única peça em que há uma personagem psicanalista. Por fim, apresento um comentário avulso – visto que não integra minha hipótese da tragédia à brasileira, servindo, antes, com um contraponto à noção de que a tragédia é uma forma conservadora – em que reconheço e repasso alguns autores da teoria do trágico nos quais se vislumbra alguma ideia de revolução ou de utopia, e interpreto brevemente três tragédias de cunho progressista: *Woyzeck*, de Georg Büchner; *Filoctetes*, de Heiner Müller; e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.

CAPÍTULO I

O paradoxo rodriguiano na imaginação conservadora

1. Conservadorismo de vanguarda

A crítica de teatro brasileira é unânime em apontar Nelson Rodrigues como o grande inventor da dramaturgia moderna tupiniquim, que ascendia em 1943, com a estreia de *Vestido de noiva* – portanto, tardiamente –, à maturidade e ao ápice de sua até então tímida realização em solo nacional, ainda dependente de modelos importados da Europa.⁵ Suas inovações formais, tanto do texto dramático quanto das montagens, denotavam sofisticação inédita no meio teatral e inseriam nele recursos de evidente ousadia, que facilmente poderiam afastar uma plateia desavisada, acostumada a comédias de costumes de digestão leve. A ação já não seria mais linear, mas feita a partir da junção de fragmentos dramáticos – resgates mnemônicos, *flashbacks* e alucinações das personagens – cuja unidade se construiria aos poucos, num *crescendo* que duraria até o último ato; essa ação se dividiria entre planos dispostos simultaneamente no palco, orientados por um projeto de iluminação dinâmica nunca antes experimentado na cena brasileira, mais afeito, segundo o próprio dramaturgo, aos “sonhos da carne e da alma” do que “a luz fixa, imutável – e burríssima” da “lâmpada da sala de visitas” (*A cabra vadia*, [1970] 2016, p. 88);⁶ as personagens jogariam uma “sinuca imaginária” (*A falecida*, [[1953] (2017b, p. 42) ou dirigiriam um “suposto jeep” (*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, [1962] 2017b, p. 526) por meio de gestos mímicos encenados pelos atores; projeções cinematográficas completariam o cenário, numa união, em nada rivalista, entre teatro e cinema. Além disso, os diálogos imitariam, com perfeição desconcertante, a fala cotidiana, recheada de interrupções bruscas, parataxes, respostas curtas e rápidas, frases incompletas e de um prosaísmo pouco convencional – cuja consciente irreverência foi motivo de aflição ao seu autor que, na véspera da estreia, elucubrava que “ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem ‘linguagem nobre’ [...] ‘como é que eu fui meter gíria numa tragédia?’” (*Cabra*, p. 90).

⁵ *Vestido de noiva*, segunda peça do dramaturgo, é considerada a tão esperada entrada do teatro nacional no modernismo. Sábato Magaldi, principal referência nos estudos da obra rodriguiana, sentenciou que, depois de *Vestido de noiva*, “acabara-se o complexo de inferioridade do nosso teatro” (MAGALDI, 1998, p. 24).

⁶ Os compilados de crônicas, as peças e os textos de Nelson Rodrigues, bem como as demais obras literárias que mencionarei neste trabalho, serão referenciadas pelo título, para melhor acompanhamento do leitor, na primeira vez em que forem citadas e, posteriormente, pelas palavras-chave do título.

A ousadia da dramaturgia rodriguiana lhe rendeu sua consagração inquestionável no teatro brasileiro, que o considerou a grande inovação formal sem a qual não haveria Dias Gomes, Augusto Boal ou Plínio Marcos, autores que definitivamente influenciou sem, contudo, ter criado propriamente uma escola (PRADO, 2009; BANDEIRA, 2005). Suas experimentações dramáticas fizeram com que seus críticos o considerassem ora expressionista (MAGALDI, 1998, 2004; FARIA, 1998; FRAGA, 1998), ora precursor do teatro do absurdo (MAGALDI, 1998, 2004; PRADO, 2009; RAMOS, 2007), tendências que não colocavam dúvidas sobre seu aprimorado modernismo. E, embora faça parte desse gênero de artistas que se guia por pouco mais que uma aguçada intuição,⁷ possuía um senso de autonomia estética incomum para sua pouca experiência técnica e de leitura das grandes obras: dizia, por exemplo, sobre *Álbum de família*, que “para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos” (*Teatro desagradável*, [1949] 2017a, p. 655); e, sobre *Anjo negro*, que “jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. [A personagem] Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral” (*Teatro*, p. 656).

Nelson Rodrigues era um admirador da morbidez e do grotesco, os quais considerava de pujante apelo dramático, e lhe fascinava a ideia de mesclar “elementos atrozes, fétidos, hediondos [...] numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas [...] a loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!” (*Teatro*, p. 657). Alegou de *Valsa nº 6*, monólogo de uma morta tentando reconstituir a ocasião de seu assassinato, que não via obrigação “para que uma personagem seja viva. Para o efeito dramático, essa premissa não quer dizer nada”, e acreditava que “o espectador, sem saber como e por quê, sentiria profunda tensão e prazer estéticos, mesmo sem compreender a peça, nos elementos de lucidez e consciência” (*Valsa nº 6* [depoimento] [1981] 2017a, p. 659). Partilhava do incômodo –

⁷ Em suas crônicas (*O reacionário*, [1977] 2008), Nelson Rodrigues confessa sua ignorância em relação ao estado da arte do drama de sua época ao ser comparado por uma espectadora de *Vestido de noiva* a Pirandello, declarando que, até então, a única peça que havia lido era *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo – de quem invejava o elogio, feito por Álvaro Lins a *Deus lhe pague*, de ter escrito a única peça universal brasileira: “eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler, nem ver teatro. Depois de *A mulher sem pecado* é que passei a assumir a pose de quem conhece todos os poetas dramáticos passados, presentes e futuros. Na verdade, sempre achei de um tédio sufocante qualquer texto teatral. Só depois de *Vestido de noiva* é que me iniciei em alguns autores obrigatórios, inclusive Shakespeare” (*Reacionário*, p. 193). Com efeito, Nuno Ramos destaca em sua crítica o isolamento formal do autor carioca, cuja singularidade destoava tanto do que havia antes quanto do que veio depois: “é preciso lembrar que o trabalho de Nelson aparece entre nossos ‘dois modernismos’ – o da década de 1920 e o da década de 1950 – sem que pudesse herdar nada do primeiro, nem dialogar diretamente com o segundo. [...] Nelson parece construir suas peças a partir do nada – é assim, ao que tudo indica, que ele mesmo se via. Sua obra seria uma conversão espontânea do *vaudeville* em tragédia, movida por desgraças pessoais e traços de personalidade” (RAMOS, 2007).

profundamente moderno – de que o teatro nunca seria uma arte legítima, pois padecia da dependência inevitável da aprovação da plateia, fato que o condenaria à prisão perpétua ao espectador mediano e tornaria, se não improvável, ao menos ingrato e martirizante o caminho rumo à ideia de emancipação formal absoluta: acreditava que “êxito intelectual” e sucesso de bilheteria eram incompatíveis e que o público era responsável por fazer do teatro “uma arte bastarda; uma falsa arte” (*O Reacionário*, p. 177). Aliás, é possível arriscar a hipótese de que o suposto atraso do teatro brasileiro na consolidação de uma estética moderna tem que ver justamente com sua heteronomia em relação a uma espécie de pacto que se espera que estabeleça com o público, o qual necessita que a sociedade na qual floresce já possua um certo grau de consciência cultural adquirida coletivamente – de *Bildung*, pra usar o conceito alemão – para que consiga compartilhar com ela de suas premissas estéticas sem ser rejeitado em bloco. Essa dependência do teatro para com o público era um dos grandes motivos de angústia do dramaturgo, que chegou a afirmar em suas memórias que “dos gregos a Shakespeare, de Ibsen a O’Neill, todos escrevem para a senhora gorda”, “comedora de pipocas”, e que, portanto, “ela é coautora de cada texto dramático” (*Reacionário*, p. 176). Nessas mesmas memórias, o dramaturgo relembra um encontro com o colega Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, em que este lhe diz: “teatro é plateia” (*Reacionário*, p. 178). Fantasiava “uma representação utópica, ideal, para cadeiras vazias. Só seria ator, ou atriz, aquele que estivesse disposto a trabalhar para ninguém” (*Reacionário*, p. 177.). Devido à servidão incontornável da arte dramática à opinião do homem comum, Nelson Rodrigues lamentava que “o teatro morreu antes de nascer” (*Reacionário*, p. 178). Deixando de lado o seu tom rancoroso sobre esse fato, o depoimento está alinhado ao espírito do tempo e às demandas modernas da arte, que vinham reivindicando para si autonomia na construção de uma linguagem própria e a emancipação com relação a outros campos.

Tais traços de modernismo de sua obra se chocam com a denominação de *tragédias* que ele mesmo deu às suas peças. O arcaísmo do gênero, que se atém a princípios de ordenação social pré-modernos – noções de destino, de divindade e de mito imiscuídas a ações heroicas tradicionalmente conhecidas pela comunidade – soa, num primeiro momento, incompatível com as novidades formais e de costumes originadas com o capitalismo: a ideia de autonomia estética nunca se deu com qualquer papel ético que a arte devesse exercer comunitariamente; a vida íntima e mundana do homem burguês expressa-se melhor no romance, que pode ignorar a mediocridade de suas ações e se apegar à forma narrativa pura e simples; a entrada de recursos épicos no teatro veiculava o conceito de distanciamento, que condenava vínculos de

identificação entre plateia e personagens e, com isso, negava a noção aristotélica de *pathos*; o desenvolvimento da ciência, o surgimento de teorias e hábitos de vida racionalistas e a separação entre indivíduo e sociedade impuseram às artes materiais, a princípio, irrepresentáveis pela tragédia, colocando em cena o realismo. Boa parte dos críticos de Nelson Rodrigues contorna essa dicotomia, seja recusando o título de tragédia de seus dramas, seja aceitando-o baseando-se em aspectos formais de superfície – tomando como modelo a tragédia grega –, seja realizando uma passagem apenas discreta pelo que se considera comumente como trágico, fundamentando-se em conceituações estruturais datadas e de difícil adequação à matéria brasileira, tratadas meramente por sua força como gênero literário.⁸

É possível que o tratamento distanciado dispensado à caracterização de tragédia que nomeia a dramaturgia de Nelson Rodrigues se dê pela ignorância, ou omissão, por parte da crítica, do veio agudamente conservador não só do drama trágico em si, mas também de outros escritos do autor, que se nas suas crônicas é de uma obviedade “ululante”, aparece de modo muito mais sutil em sua concepção e estética dramáticas. De outro lado, foi justamente esse veio conservador que fez com que um crítico de grande envergadura como Roberto Schwarz – que, em seu texto *Cultura e política*, se debruçou sobre o significado social do teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960 – apenas mencionasse, de forma breve e pouco elogiosa, a obra de Nelson Rodrigues, tachando-o de “lacaio literário do capital” e acusando suas provocações de “suicídio da literatura” (Schwarz, 2014). É no mínimo curioso, no entanto, que os diagnósticos dos dois sobre a intelectualidade e a arte de cunho progressista coincidissem tanto: ambos criticaram, cada um a seu modo, o cerco autorreferencialista e proselitista onde se abrigou a esquerda recuada pela ditadura militar que, ao mesmo tempo em que obrigava o artista a assumir uma postura militante, rebaixava a qualidade literária para segundo plano e favorecia a formação de uma elite intelectual apartada do cotidiano do cidadão comum.

⁸ Nuno Ramos (2007) rejeita a categoria de tragédia aderida ao drama rodriguiano, dissociando-a da concepção de brasilidade suburbana expressa pelo seu teatro. Ângela Leite Lopes (2007), de seu lado, baseando-se na dialética do trágico mapeada por Peter Szondi (2004) no idealismo alemão, diz que não há, em Nelson Rodrigues, nem tragédia nem ideia do trágico, mas sim uma “ideia de tragédia”, visto que o autor mobiliza em suas tramas apenas clichês mais ou menos ridicularizados do que se considera inerente ao gênero, como o coro e noções de fatalidade, de vingança e de maldição. Já Eudinyr Fraga (1998) e João Roberto Faria (1998) preferem recortar da obra rodriguiana características formais que a atrelem à vanguarda expressionista – como projeções mentais, elementos alucinatórios, personagens mortos em cena, etc. –, pondo de lado a nomenclatura de tragédia. Antonio Guedes (2017) fez apontamentos importantes, embora breves, na caracterização das tragédias cariocas do autor, mas limitou-se a considerá-las dentro da polarização entre “paixão” e “verdade”. Finalmente, Sábato Magaldi (2004), embora constitua leitura obrigatória a qualquer um que deseje se introduzir nos estudos sobre Nelson Rodrigues e tenha traçado com dedicação o fio condutor da visão de conjunto de sua obra, arriscou pouco como crítico e intérprete do dramaturgo, não justificando uma proposta de leitura sólida calcada na nomenclatura de tragédia. Essa lista dá apenas alguns exemplos de abordagens críticas de Nelson Rodrigues, estando longe de esgotar a extensa bibliografia disponível sobre o autor.

Nelson Rodrigues lastimava a politização da literatura, que acusava ser responsável por sua falta de expressividade – “são os tais estilistas sem uma frase, os poetas sem uma metáfora” (*Cabra*, p. 72) – e caçoava das manifestações abarrotadas de “escritores de passeata” e de “grã-finas de passeata”, onde não se via “um preto, um operário, um salário-mínimo” (*Cabra*, pp. 72-73). Afirmava que “as nossas esquerdas não têm nenhuma vocação do risco”, estando mais preocupadas em fazer “autopromoção” do que em “derrubar bastilhas e decapitar marias antonietas” (*Cabra*, p. 94). Enquanto isso, Schwarz apontava os limites estéticos contidos no teatro brechtiano, formulaico e alçado a “símbolo *moral* da política” (SCHWARZ, 2014, p. 30), e via com ressalvas o clima endógeno e indulgente que se estabelecia entre palco e público, artistas e plateia intelectualizada. E tanto Nelson quanto Roberto encaravam com certo incômodo o modo como o teatro de José Celso era ovacionado por seus espectadores, subvertendo – ou, segundo Nelson, “desmoralizando” – a estética do choque e retirando dela sua força crítica; sobre isso, o dramaturgo declarou que “a audiência do *Rei da vela* saía arrotando a sua satisfação burguesa [...] falhou o sonho de uma plateia esbugalhada, horrorizada” (*Cabra*, pp. 96-97) que apenas agora passava a ser atraente à esquerda. Não é sem alguma mágoa que Nelson Rodrigues recorda, na mesma crônica, ter sido durante quase vinte anos “o único obsceno do teatro brasileiro” (*Cabra*, p. 95) – com várias de suas peças interditas pela censura – e ter sido classificado, pelo crítico Álvaro Lins, como “caso de polícia”. Vê-se que o conservadorismo rodriguiano é idiossincrático, e que provavelmente seu projeto de “teatro desagradável” cabe melhor no ideal de obra de arte schwarziano do que qualquer outro projeto dramático imaginado no século XX brasileiro, mesmo os de viés marxista.

Diante desse quadro, não é de admirar que uma das críticas mais consequentes sobre a obra de Nelson Rodrigues esteja na ideia de “filosofia da adúltera”, elaborada – não sem alguma surpresa – pelo ideólogo conservador brasileiro Luís Felipe Pondé (2013). Descontando-se os absurdos (como frases tão pouco elegantes quanto “as mulheres são deliciosas e cheirosas” (PONDÉ, 2013, p. 27), Pondé foi o único crítico que abordou a literatura rodriguiana não por supostos atributos de superfície que a fariam ou não ao gênero tragédia, mas sim pela visão de mundo trágica nela contida – muito mais ampla do que sua mera caracterização como forma dramática. Em Pondé, a adúltera – personagem de coloração mítica que habita praticamente a totalidade da dramaturgia de Nelson Rodrigues – seria a representação mais exata da condição humana, pois estaria fatalmente atrelada, de um lado, ao desejo – prerrogativa da carne associada à morbidez, à enfermidade da loucura e à angústia da privação – e, de outro, à

maldição do livre-arbítrio num mundo sem Deus, cuja lógica progressiva em direção a “toda uma desesperada lucidez” é o que a leva ao sofrimento e à ruína: “não pode haver liberdade sem tragédia e risco” (PONDÉ, 2013, p. 71).⁹ Vista por esse prisma, a ideia de tragédia como gênero é parcialmente abandonada; em vez disso, ela é concebida, para tomar as palavras de um outro crítico conservador, como “a representação dramática ou, mais precisamente, a prova dramática de uma visão da realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo” (STEINER, 2006, p. xviii). Parece razoável supor, portanto, que a tragédia é a forma privilegiada pela qual a literatura expressa a metafísica de uma experiência considerada, dentro do pensamento conservador, como essencialmente humana: o sofrimento. É isso que leva Steiner a declarar que “a curva da tragédia, talvez, seja inquebrantável” (STEINER, 2006, p. 201). Esse sofrimento essencial virá mesclado, nas tragédias, a modos de vida cultural igualmente compartilhados com o público, fazendo do teatro uma espécie de arte comunitária – e, arriscaria dizer, nacional – por excelência, local onde se cristalizam e se contemplam as diversas formas de mitologia, universais ou culturais, que compõem a memória das civilizações. Esses traços aproximam a tragédia da imaginação conservadora, sem a qual o entendimento da visão trágica de mundo queda incompleto.

2. O paradoxo como “apologia da heresia”

Peter Szondi (2004) propõe interpretar as forças antagônicas da filosofia do trágico dentro do modo dialético. O pensamento conservador, de seu lado, prefere inserir a contradição trágica na forma do paradoxo. Pois é por meio do paradoxo que se torna possível apreender a liberdade humana como punição, e não como dádiva, e a capacidade de desejar não como expressão dessa liberdade, mas, ao contrário, como destino inexorável. Com efeito, a autonomia do ser humano frente à divindade – cuja principal alegoria constitui a doutrina da Queda, quando Adão e Eva se desgarram do todo original paradisíaco e baixam ao solo árido da história – é encarada tanto por Joseph de Maistre ([1797] 2010) quanto por seu admirador moderno Cioran (2011) não como o início de um caminho progressivo rumo à maioridade e à perfeição, agora secularizadas

⁹ Semelhante abordagem parece estar mais próxima da *filosofia do trágico* perseguida por Peter Szondi (2004) no interior do idealismo e pós-idealismo alemães do que qualquer outra realizada pela crítica literária brasileira. É de Szondi o gesto de tomar uma série de tragédias – de Sófocles a Büchner – e interpretá-las à luz do conflito de opostos inerente aos diversos sistemas filosóficos desse período, segundo os quais, inevitavelmente, o caminho que leva à realização plena é o mesmo que conduz à ruína, condenando o herói trágico à decadência. No caso de Nelson Rodrigues, a humanidade estaria livre para desejar, mas essa mesma liberdade é o que transformaria o desejo em destino, fazendo do livre-arbítrio uma forma de servidão; estes seriam, para Pondé, “os efeitos do pecado sem a contrapartida de Deus” (PONDÉ, 2013, p. 25).

(preciosa conquista do liberalismo); antes, tal autonomia marca o início de sua decadência. A identidade primitiva é desfeita e contraporá o homem, em sua nova qualidade de indivíduo, à unidade divina de modo irreversível; a decaída humana do Paraíso em direção à terra percorreria uma via regressiva e, nesse sentido, a civilização perfeita não seria uma promessa de futuro ainda a ser alcançado, e sim uma realidade passada, “colocada antes da história” (CIORAN, 2011, p. 29).

A origem era civilizada, a história produz selvagens. Esse paradoxo, expressivo da crença na doutrina da Queda, “é o que explica, pelo menos em parte, nossos descaminhos, nossa irrealização, nossas buscas infrutíferas, a terrível singularidade dos seres, o papel de perturbador, de animal desequilibrado e inventivo que foi reservado a cada um de nós” (CIORAN, 2011, p. 27). Em Maistre, é nos momentos de maior inventividade humana e de fulgor libertário – isto é, nas revoluções – em que se nota com mais força o peso esmagador da Providência: a desordem revolucionária é qualificada pelo conservador francês como “milagre” – isto é, como “efeito produzido por uma causa divina ou sobre-humana” (MAISTRE, 2010, p. 90) –, e o caos mortal que ela instaura é visto como punição e sacrifício: “se emprega os mais vis instrumentos, é porque pune para regenerar” (MAISTRE, 2010, p. 98). Os períodos de calma seriam, então, de suspensão da divindade, e a guerra torna-se “divina”, “terrível purificação” (MAISTRE, 2010, p. 136). Desse modo, e conforme a leitura de Cioran sobre suas reflexões, a Providência é “útil para a explicação de catástrofes, supérflua no intervalo das desgraças e quando as paixões se apaziguam” (CIORAN, 2011, p. 19). Vem dela também “o sangue [que] é o adubo desta planta a que se chama gênio” (MAISTRE, 2010, p. 134), de modo que as ciências, as artes e as grandes descobertas da humanidade seriam os mais legítimos frutos dos tempos de guerra. Segundo Cioran, esse cultivo do equívoco e do desconcerto no pensamento de Maistre, sua extravagância provocativa, tão ao gosto do paradoxo, “traem o embaraço do pensador diante da impossibilidade de conciliar a onipotência divina com a liberdade humana” (CIORAN, 2011, p. 20).

O paradoxo constitui o cerne daquela que talvez seja a peça mais polêmica de Nelson Rodrigues¹⁰ e está contido em seu próprio título – *Perdoa-me por me traíres*, de 1957. Algumas

¹⁰ Deduz-se isso pela reação hostil da plateia, narrada por Nelson Rodrigues diversas vezes em suas memórias, na ocasião de sua estreia: o autor conta que, ao fim desta que foi a única peça em que participou como ator, “explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches [...] No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver [...] Lembro-me de uma santa senhora, numa cadeira, a esganiçar-se: – ‘Tarado! Tarado!’” (*Reacionário*, p. 203). Não foi sem prazer que o dramaturgo fruiu essa terrível catarse do público, a qual considerou um momento de triunfante realização em sua carreira – uma vez que uma reação tão desorientada só poderia significar que “aquilo tinha de ser algo mais profundo, inexorável e vital” (*Reacionário*, p. 204) do que uma simples questão de gosto.

das máximas pronunciadas pela personagem Gilberto, o marido traído, estão no fundamento do romantismo rodriguiano às avessas e poderiam até representar uma espécie de voz redentora de seu teatro, não tivesse sido ele banido da cena, expurgado como louco. É dele o rogo antinômico, quase sem sentido, que dá nome à obra – fruto de uma mente, digamos, perturbada pela verdade –, prova de que deveria retornar ao hospício. “A adúltera é mais pura”, diz Gilberto, “porque está salva do desejo que apodrecia nela” (*Perdoa-me por me traíres*, 2017, p. 146). Ao ouvi-lo, seu irmão condena: “tua cura é um blefe. A tua generosidade, doença! Agora sim, é que estás louco!” (*Perdoa-me*, p. 147). Uma outra máxima, dita por Olegário em *A mulher sem pecado* (1941) – “a vida da mulher honesta é tão vazia! Eu sei disso! Sei!” (*Mulher*, 2017, p. 45) – coaduna, em parte, com a fala de Gilberto, e apenas surpreende que o viés moralista dessas declarações advenha não da condenação da adúltera como representação do vício e da mulher fiel como virtuosa mas, precisamente, o oposto. Frases desse tipo revelam aquilo que Cioran chamou, em Maistre, de “apologia da heresia” (CIORAN, 2011, p. 66), impregnadas de provocação e ambiguidade, cuja insensatez desconcertante torna o autor “cúmplice do nosso sorriso” (CIORAN, 2011, p. 64) – causado, tanto em um como no outro, pelo choque do absurdo, pela violência do contraste entre a gravidade do que se diz e a naturalidade do modo como se diz, que gera, como assinalado em uma rubrica de *Doroteia*, uma “mistura repulsiva de riso e soluço. Seu riso voluntário se funde num involuntário soluço” (*Doroteia*, 1950, p. 558). É esse o efeito quando o pensador francês declara, por exemplo, que “não pode haver no universo nada mais calmo, mais circunspecto, mais humano por natureza do que o tribunal da Inquisição”, (Maistre *apud* CIORAN, 2011, p. 14), ou, sobre a guerra, que “é doce, no meio da desordem geral, pressentir os planos de Deus” (MAISTRE, 2010, p. 139); do mesmo modo, arranca um riso nervoso da plateia a fala mórbida de Nair a Glorinha, ainda em *Perdoa-me*, quando tenta convencê-la do suicídio: “não achas legal um pacto de morte? É fogo, minha filha, fogo!” (*Perdoa-me*, p. 122).

Também causam esse estranhamento cômico as referências à psicanálise que pululam por diversas peças do dramaturgo, sempre em tom de chacota ou de desdenhoso descaso. Acusações como a pronunciada por um dos cunhados de Zulmira, em *A falecida* – “Freud era um vigarista!” (*Falecida*, 1953, p. 54) – geram divertida incredulidade no espectador ou leitor, que geralmente considera as personagens de Nelson Rodrigues, sem muitas dificuldades, de uma vulgaridade psicanalítica óbvia, que salta aos olhos. Ouso dizer que, apesar de sua intensa e exaustivamente referida melodramaticidade, Nelson Rodrigues era contra a psicologização do

drama, a consideração de detalhes particulares e individualizantes na composição do caráter de suas personagens. Se há traços de sentimentalismo em sua obra – que escapam em momentos de dor e sofrimento – é porque o autor toma o sentimento como uma experiência humana universal, o avesso da expressão da singularidade dos seres. Os momentos de suposta crise interior de suas personagens sempre beiram o ridículo pois estão embebidos em superficialidades burlescas e em falsos problemas: Zulmira, heroína de *A falecida*, sofre com a culpa de ter sido surpreendida pela prima em um instante de infidelidade conjugal e inveja dela a alcunha de “mulher séria”; por conta disso, converte-se à igreja teofilista (uma invenção rodriguiana), diz que “não aprovo praia, não aprovo maiô”, pois “a mulher de maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens!”, e declara que “nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum!” (*Falecida*, pp. 53-54). O que sobressai, por baixo dessa epiderme exígua e castradora, é a força com que se mostra o desejo – aqui, sinônimo de completa amoralidade – como destino incontornável, como se a tal individualidade humana estivesse tentando, a todo momento, estancar o vazamento das águas profundas da pulsão e, nesse processo, ficasse encharcada da impessoalidade de suas neuroses – e, na lógica rodriguiana dos contrários, o desejo se torna o grande universal, e o moralismo das personagens, a expressão de sua rasa individualidade. O que talvez Nelson Rodrigues ignorasse é que também a teoria freudiana das pulsões – e a definição de sujeito que a acompanha – é a anti-individualidade e, em certo sentido, a anti-psicologia; coincide, desse modo, com a premissa a partir da qual o autor engendra suas personagens. É certa a observação de Nuno Ramos sobre a tripartição do teatro de Nelson Rodrigues proposta por Sábato Magaldi: “não chamaria a nenhuma de suas peças de ‘psicológicas’, pois este me parece o traço verdadeiramente excluído de seu teatro” (RAMOS, 2007).

3. “O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento”

Há dois elementos que atravessam praticamente a totalidade do pensamento conservador e compõem a tragédia de modo incontestável: a “obsessão pelas origens” (CIORAN, 2011, p. 29) e a fixação pela ideia de essência. Contra a ideologia liberal do progresso e a ânsia marxista e cristã pela emancipação ou redenção futuras, o conservadorismo considera a busca das origens uma forma de escape que não se rende ao engodo de um devir mais feliz, e condena como “arrogância profética” “o hábito de nos apegar ao futuro, de colocar o apocalipse acima da cosmogonia, de idolatrar a explosão e o fim, de apostarmos até o ridículo na Revolução ou no

Juízo Final” (CIORAN, 2011, p. 113).¹¹ Por isso mesmo, fascina muito mais o pensamento conservador a doutrina da Queda, metafísica do passado que, se é incapaz de explicar para onde exatamente vamos, arrisca, ao menos, uma explicação de como chegamos até aqui.

Essa forma de contrateleologia é favorável à procura por uma essência humana que tenha atravessado toda a caminhada histórica do homem, do início absoluto até o presente. Tanto Nelson Rodrigues, nas peças míticas, quando Freud, na teoria do complexo de Édipo, revelam empenho em tentar encontrar esse fio trans-histórico, e é no mínimo impressionante o modo como suas intuições se cruzam.¹² Pois o mito da horda primeva freudiano está quase integralmente representado em *Álbum de família* ([1945] 2017) e suas variações de incesto, assassinato, culpa e desejo de morte. Nesse sentido, a ontologia antropológica de *Totem e tabu* ([1913] 2013) se aproxima de uma moderna doutrina da Queda, e a relação dos filhos com o pai primitivo alçado a totem, daquela do rebanho pecador com Deus. A tragédia rodriguiana, de seu lado, fixa uma origem imaginária em 1900, início do século, data do matrimônio do casal primordial, e localiza-a numa zona rural do interior do Brasil; na ocasião do casamento, o speaker pronuncia, em tom profético e sombrio, a maldição bíblica: “e não esquecer o que preconizam os Evangelhos: ‘crescei e multiplicai-vos!’” (*Álbum*, p. 350). Parte do drama se passa numa igreja local, onde, até o desfecho, se desenrolará uma carnificina orgiástica; um importante objeto cênico indicado na rubrica é um retrato do Cristo de dimensões gigantescas, cujo rosto é de Jonas, o patriarca. O retrato com essas características “corresponde às condições psicológicas de Glória” (*Álbum*, p. 383), a filha apaixonada pelo pai. Essa cenografia é de vital simbolismo na peça, e indica forte proximidade entre a mitologia de Nelson Rodrigues e aquela da psicanálise: o destino humano é retirado da alçada divina e, esvaziado de transcendência, é entregue ao arbítrio do desejo – e da repressão, a nível social e cultural, que o acompanha. Não há, portanto, uma equivalência entre desejo e emancipação humana, como se poderia supor se se considerasse a ideia de desejo dentro de um quadro conceitual marxista, por exemplo, em que ele pode ser encarado em seu potencial de libertação e está do mesmo lado da consciência

¹¹ Esse é um dos motivos pelos quais Steiner (2006) proclama a impossibilidade de uma “tragédia absoluta” na modernidade: aquelas narrativas que poderiam se apresentar como mitologias modernas – o cristianismo e o marxismo – seriam antitrágicas, ou seja, não compartilhariam da visão de mundo pessimista e decadente contida na tragédia mas, pelo contrário, projetam uma teleologia ascendente da humanidade, rumo à utopia e à redenção.

¹² Esboço, neste primeiro capítulo, alguns superficiais pontos de contato entre Nelson Rodrigues e Freud, sobretudo devido à dimensão trágica da psicanálise freudiana; o aprofundamento desta comparação, no entanto, é realizado apenas no último capítulo, em que as diferenças entre o autor carioca e a psicanálise assumem proeminência crítica. Devo também esclarecer que a inclusão de alguns aspectos da psicanálise freudiana no rol da imaginação conservadora não deve invalidar o caráter vanguardista e subversivo mais geral que compõe a invenção de Freud. Suas descobertas sobre a sexualidade humana, que recebeu da psicanálise um tratamento inédito, bem como a crítica de fundo à família burguesa e aos mecanismos de repressão da sociedade capitalista que se pode destilar de sua obra, fazem de Freud um crítico cultural plenamente aderido à modernidade.

de si e do mundo, fazendo oposição à vida alienada e à passividade frente ao movimento autônomo do capital.¹³ Em vez disso, pressupõe-se uma dimensão trágica do desejo, visto que inevitavelmente ligado às causas e efeitos da castração e, consequentemente, ao sofrimento intrínseco à existência do indivíduo que vive em comunidade. Enquanto isso, a bênção divina pronunciada diversas vezes no Gênesis – “sede fecundos, multiplicai-vos” – transforma-se no seu oposto: num destino mórbido que levará não à perpetuação da espécie, mas à sua autoaniquilação, uma vez que, a partir de agora, estabelecerá o marco entre o homem animal, que apenas procria, e a humanidade provida de *anima*, abandonada à sua capacidade de desejar.

Nesse sentido, a fidelidade matrimonial, embora leve ao caminho da felicidade, figura como um “esforço antinatural” que impede que se cumpra a maldição a que está condenada a humanidade – a maldição do amor carnal. “Há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis” (*Mulher*, p. 65), diz Maurício, irmão de Lídia, a Olegário, o marido neurótico. O par oposto do direito à fidelidade é o dever da infidelidade. A verdadeira mulher sem pecado é aquela que cumpre seu dever de trair, quando poderia usar do “direito” de ser fiel concedido pelo casamento burguês puritano. Em outra ocasião, confessa Olegário:

Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? [...] Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. (*Mulher*, pp. 62-63)

Esse amor, como se nota, não é o mesmo amor apregoado por São Paulo no Novo Testamento – um amor puro e fraterno, associado à caridade e ao bem, vínculo afetivo capaz de reconciliar entre si os indivíduos e restaurar a união entre humanidade e divindade que foi perdida na Queda. Toda forma de bem é, inclusive, expurgada da atmosfera rodriguiana, e fala como “ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade” (*Vestido*, p. 117), ditas pela heroína Alaíde, são a tônica de seu teatro. É, antes, um amor maligno, instaurador do caos, que empestia o drama tipicamente rodriguiano. “Achei a coisa tão monstruosamente linda” (*A serpente*, [1978]2017b, p. 339), exclama Paulo sobre o pernicioso plano da esposa de cedê-lo à irmã para que finalmente tenha sua noite de núpcias. “Eu sou uma mulher sem bondade”, ela lhe diz sobre seu ciúme e vontade de tê-lo à força. “Mas isso é a maldade mais doce da terra” (*Serpente*, p. 340), responde-lhe de volta Paulo – a tessitura diabólica do diálogo, que deriva da desordem uma lógica funesta, faz do amor sensual seu principal substrato. É por isso que Alaíde, no estado delirante que antecede a morte, insulta um

¹³ Cf., por exemplo, Guy Debord (1997), fragmentos 51, 52 e 53.

desconhecido num bordel, dizendo: “Viu como eu disse – ‘meu amor’! Eu direi outras vezes – ‘meu amor’ – e coisas piores!” (*Vestido*, p. 111). O gesto de amar é sempre associado à concupiscência e ao meretrício e deve se manter distante da santidade do matrimônio, o que leva ao paradoxo da castidade no casamento, um dos favoritos de Nelson Rodrigues. “Não é um inferno esta fidelidade sem fim? A mulher de um parálítico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser – infiel” (*Mulher*, p. 91), provoca Olegário, num diálogo com a esposa. Numa inversão de valores, a castidade torna-se expressão do livre-arbítrio, atributo do casamento; e o desejo, a prisão da mulher que está condenada a seguir, como mártir, o caminho traçado pelo destino.

Se, em Freud, o destino humano é a inevitabilidade do desejo, a essência humana, por sua vez, é a pulsão, conceito oscilante e de difícil definição dentro da obra freudiana. Sabe-se que Freud defendeu o caráter científico da psicanálise e pretendeu, no início de seus estudos, encontrar a localização cerebral do inconsciente, ao mesmo tempo em que admitia a natureza parcialmente biológica das pulsões;¹⁴ sabe-se também que, em seu principal texto sobre a pulsão de morte, *Além do princípio do prazer* ([1920] 2006a), o pai da psicanálise baseia sua hipótese da tendência orgânica de todo ser vivo à inércia – isto é, à quietude pré-vital – na observação do comportamento de organismos primitivos frente a estímulos provenientes do mundo externo (FREUD, 2006a). A formulação final a que chegou Freud é um lúgubre paradoxo: “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 2006a, p. 161). Entre definições cambaleantes que tentam abarcar, de um lado, os aspectos fisiológicos e, de outro, os puramente psíquicos de sua “descoberta”, talvez a melhor formulação freudiana sobre as pulsões seja aquela que as considere como “um conceito-limite entre o psíquico e o somático” (FREUD, 2004, p. 148), uma vez que preserva em seu núcleo a tensão entre natureza e cultura que ele expressa. Freud nunca conseguiu se livrar da qualidade metafísica de sua invenção, e a teoria das pulsões se perpetua como uma entre as tentativas modernas de imprimir sentido ao sofrimento humano, apontando como traço essencial da existência da espécie o eterno conflito entre civilização e desejo. A inconciliabilidade entre natureza e cultura¹⁵ seria a causa do mal-estar de todo ser que vive em sociedade, o que incute na psicanálise sua qualidade inerentemente trágica, como que

¹⁴ Cf., por exemplo, *Pulsões e destinos da pulsão* ([1915] 2004).

¹⁵ Em Freud, essa inconciliabilidade é tematizada de modo frontal no ensaio *Das Unbehagen in der Kultur*, que foi traduzido para o português como *O mal-estar na civilização* ou *O mal-estar na cultura*. A oscilação em relação à tradução do termo *Kultur* se justifica pela necessidade de diferenciação das cadeias semânticas que ele sintetiza: para a psicanálise, não se trata da ideia de cultura como *Hochkultur* (“alta cultura”, “cultura erudita”) ou mesmo como resultado da *Bildung* alemã, mas como vida comum, vida em sociedade, ambiguidade que se desfaz no uso do termo unívoco *civilização*. Para todos os efeitos, quando o assunto desta tese for psicanálise, os conceitos de cultura e civilização funcionarão como sinônimos.

reescrevendo uma mitologia sobre a premissa da fatalidade da natureza pulsional humana. O encontro paradigmático entre a doutrina da Queda e o princípio originário da inércia inorgânica de Freud – ou, em outras palavras, entre origem e essência, como mencionado no início dessa seção – se dá a ver numa fala de Edmundo, outro dos filhos da horda primeva de *Álbum*, dirigida à mãe – uma das falas mais classicamente trágicas de toda dramaturgia brasileira: “O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento – foi teu útero...” (*Álbum*, p. 400).

Em uma de suas memórias, Nelson Rodrigues afirma que “o homem só começou a ser histórico quando passou a contrariar os instintos e a viver contra eles” (*O estado suicida*, [1972] 2017, p. 602). Refletindo sobre a pulsão de conservação, o escritor confessa: “sempre me parecera que temos vários medos, menos o de morrer. O que há, inversamente, é a vontade de morrer. [...] Não há morte natural. Só se morre por suicídio” (*Estado*, pp. 602-603). O desejo de morte – oximoro semelhante aos utilizados por Maistre, como “corrente flexível”, “livremente escravos”, agir “ao mesmo tempo voluntária e necessariamente”, e mesmo como a gestualidade rodriguiana, indicada em rubrica, “doce como um demônio” (*Álbum*, p. 403), ou a música de fundo que deve acompanhar a última cena de *Vestido de noiva*, a um só tempo “funeral e festiva” (*Vestido*, p. 168) –, o desejo de morte é o que define propriamente a pulsão de destruição freudiana. Segundo sua teoria, o princípio do prazer trabalharia não pela intensificação dinâmica da excitação – agora sentida pelo organismo como desprazerosa, sempre provinda de estímulos externos perturbadores da quietude –, mas pela sua extinção, e o maior dos prazeres libidinais é aquele que faz cessar essa excitação. “Quem morre descansa” (*Vestido*, p. 147), diz o Homem de Barba, personagem que contempla o cadáver sorridente de Alaíde em seu funeral. A conclusão de Freud, menos eufemística, subsume de modo absoluto o prazer ao desejo de autoaniquilação: “o princípio de prazer parece, de fato, estar a serviço das pulsões de morte” (FREUD, 2006, p. 181).

Por diversas vezes em suas investigações, o psicanalista alemão assinalou que pulsão de vida e pulsão de morte estavam tão imbricadas que era impossível diferenciá-las em suas manifestações sintomáticas. O drama rodriguiano, por sua vez, enxerga nesse exato amálgama – a um só tempo violento e lascivo – o verdadeiro cerne da tragédia humana universal, e é talvez em *Vestido de noiva* mais que em qualquer outro lugar que a união entre amor e morte assume proeminência cênica. No último quadro da peça, o leitor-espectador contempla uma espécie de sepultamento nupcial – ou, se se prefere, um casamento fúnebre – em que se vê “à direita do público, [a] sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Arranjo da ‘Marcha nupcial’ e da ‘Marcha fúnebre’” (*Vestido*, p. 168). É no mínimo

contraintuitivo que o casamento, desfecho clássico da comédia, figure como o desenlace trágico desta que é considerada a obra-prima de Nelson Rodrigues: numa poética junção de rituais, Lúcia, a irmã da heroína, vestida de noiva, é como que a última visão delirante de Alaíde, e marca o fenecimento de sua mente que agonizava numa maca de hospital.

O correlato da pulsão – ou do amor, ou ainda do desejo, se se toma como referência a tragédia rodriguiana – dentro da doutrina cristã é o pecado. Segundo o mito bíblico, a Queda do paraíso puniu a humanidade com o livre-arbítrio e declarou sua imperfectibilidade frente ao todo original paradisíaco, sendo o pecado a herança maldita dessa cisão. Agora, mergulháramos “na aventura da Criação, proeza das mais temíveis”, retirando-nos da “perfeição monótona do bem” (CIORAN, 2011, p. 24). O pecado, “desequilíbrio primordial”, não constitui uma contingência passada ou falha efêmera, mas “uma tara, um vício de natureza” (CIORAN, 2011, p. 26), um legado divino. Dentro da imaginação conservadora, portanto, a essência humana é maligna e faz com que o homem carregue sobre si o peso da culpa e a maldição da punição. “O fato de que os pecados são inevitáveis não impede o castigo; se impede alguma coisa, impede a persuasão”, sentenciou o apologeta católico G. K. Chesterton (2008, p. 44), para quem o pecado original “constitui a única parte da teologia cristã que pode realmente ser provada” (CHESTERTON, 2008, p. 27). Mas, sendo o mal uma herança da Providência, carrega aspectos não só de inexorabilidade, mas também de sacralidade e sanidade. Apenas “a ideia da culpabilidade de Deus [...] confere alguma inteligibilidade ao desenvolvimento histórico, a tudo o que ele contém de monstruoso, de insensato e de insignificante. [...] Nada permite considerar a bondade o atributo maior da divindade” (CIORAN, 2011, pp. 24-25). É o pecado a maior prova da imperfeição humana e da finitude do homem como ser histórico e concreto, fadado à degeneração no tempo, mas também a evidência cabal de seu vínculo genético com a divindade. Vem daí, talvez, o fascínio do pensamento conservador pelo lado carnal da existência e a negação da ideia abstrata de indivíduo, categoria vazia de experiência mundana. “O eu de um indivíduo abstrato, distante das complacências da introspecção ou das impurezas da psicanálise” (CIORAN, 2011, p. 84), fenômeno da consciência pura, “quintessência do nada” (CIORAN, 2011, p. 83), destilado das cicatrizes dos acidentes ordinários por que passa o animal humano, é desprovido de sentimento e, portanto, ilusório.

Nelson Rodrigues, de seu lado, desprezava aquele tipo de intelectuais que denominava “os idiotas da objetividade”, os quais, dentro do jornalismo – profissão que exerceu desde a juventude –, acusava de produzir uma prosa seca, destituída de paixão e incapaz de lidar com a “pavorosa emoção popular” (*Cabra*, p. 117) que os fatos que informava, por si só, geravam no

leitor: “pode-se falar na desumanização da manchete. [...] Eu me pergunto se, um dia, não seremos nós 80 milhões de copy desk. Oitenta milhões de impotentes do sentimento” (*Cabra*, p. 118). A mesma impessoalidade que via no jornal, via no teatro. Sentia falta das “fortes e crispadas individualidades, que ofendiam e humilhavam os demais com a sua dessemelhança genial”, e acusava o drama politizado de ter interrompido o nascimento da tragédia brasileira, uma vez que colocou no palco “a forma impessoal, numerosa e irresponsável da assembleia, do comício, da comissão, do manifesto, da passeata e da unanimidade” (*Cabra*, p. 158). Foi novamente Schwarz (2014) quem involuntariamente endossou a crítica do autor carioca, ao assinalar que a personagem brechtiana, anônima e distanciada, caía com certa inadequação na conjuntura brasileira, que não possuía um operariado sólido e combativo e passava por uma fase nacionalista que requeria ainda a “antimoderna” relação identificatória com os personagens: o brasileiro sequer havia adquirido status de sujeito “com nome próprio” para que a desindividualização se tornasse uma proposta crítica atraente, e procurava ainda um herói popular em quem se projetar (SCHWARZ, 1999, p. 121).

Esse fascínio pela solidez da carne, próprio da reflexão rodriguiana, é novamente expresso pelo Gilberto de *Perdoa-me* em falas como “eu não acredito em provas, eu não acredito em fatos e só acredito na criatura nua e só” (*Perdoa-me*, p. 146); ou, ainda mais icônica, “não acredito em psicanálise, mas acredito em febre!” (*Perdoa-me*, p. 139). Malgrado os insistentes ataques à psicanálise, é impossível ignorar que Nelson Rodrigues realizou no teatro aquilo que Freud concebeu ao inventar a psicanálise: a normalização da enfermidade, a aceitação da patologia como parte constitutiva do sujeito, que o psicanalista narrou com ousada seriedade nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* ([1905] 2016a). Nestes, Freud se refere à criança como “ser perverso-polimorfo”, trata da bissexualidade como algo inerente aos seres em sua origem – progressivamente reprimida ao longo de sua adaptação à cultura – e declara que todo sujeito normal é também, ao mesmo tempo, fetichista, voyeurista, sádico e narcisista – numa palavra, assume que uma dose de perversão humana é sinal de saúde.

Por isso é que o pensamento conservador, ao expor sem censura o conflito entre formas de manifestação do desejo – já filtradas, no entanto, pelo crivo repressor da cultura –, com todas as suas imperfeições, e a conduta perfeita que qualquer doutrina moral exige do indivíduo, acaba assumindo, inversamente, uma postura antimoral. Esse antimoralismo é expresso na ideia de que modelos oportunistas de politização do sexo – como o jargão policialesco do liberalismo sexual – acabam, não por libertá-lo, mas, ao contrário, colaboram para seu enrijecimento, criando uma nova moral, não menos opressiva que a anterior. Camille Paglia (1993) apontou

para essa inversão ao analisar um relatório da Igreja Presbiteriana norte-americana da década de 1990 que se banhava nos ensinamentos sobre sexualidade da nova geração, acusando-o de restringir “as complexidades e mistérios do erotismo a uma tosca e anacrônica ideologia assistencialista” (PAGLIA, 1993, p. 37). Seria o retorno da ética protestante que, mascarada de progressismo, pregaria um retorno ao puritanismo, redutor “[d]a grande tragicomédia do amor e desejo a um cartão Hallmark”, ou a um “comercial de sabão” (PAGLIA, 1993, p. 40). Paglia se posiciona a favor do sexo ingovernável, dionisíaco, proibido, impossível de ser apreendido dentro de fórmulas legislativas, e proclama que “vida sem culpa ou vergonha só seria encontrada em sociopatas e lobotomizados” (PAGLIA, 1993, p. 42). Note-se como há, na imaginação conservadora do século XX, uma espécie de culto aos efeitos devastadores – e considerados “malignos” – da combinação entre proibição e volúpia. Nelson Rodrigues, de seu lado, ao pronunciar sua condenação – jurássica, diga-se de passagem – da nudez pública, televisiva e entediante, comenta que “o desejo tem pudor” (*Cabra*, p. 190). (O inverso da sentença, no entanto – “há desejo no pudor” –, funciona ainda melhor como tese oculta de suas peças: a fala que o delegado de *Toda nudez* segreda à sua amante ao telefone, “você me espera vestida, mas sem calça” [*Toda nudez*, p. 480], é uma cômica trapaça à brasileira do imperativo moral do pudor, e transforma a proibição no motivo da volúpia. De virtude, o pudor converte-se em indecência.) Seja como for, a visão de fundo é a de que o impudor seria da ordem da pré-história, quando o homem ainda fazia parte da cosmogonia primitiva, e o pudor – seja ele efeito ou causa da malignidade – seria parte indissociável de sua experiência como ser histórico. E vedar à humanidade o acesso a tal conteúdo maligno – numa volta moralista do parafuso – seria, conforme Paglia, “priva[r]-nos da possibilidade de um conflito heroico” (PAGLIA, 1993, p. 48). Ou, por outra, privar o indivíduo de seu enredado destino trágico, renunciado, por Nelson Rodrigues, na profecia *toda nudez será castigada*.

4. História transcendental, mito cotidiano

“A neurose é sinal de saúde”; “a ideologia do liberalismo sexual é puritana”; “o desejo tem pudor”; “perdoa-me por me traíres”: uma sucessão de paradoxos que expõem, temática e estilisticamente, o movimento acrobático do pensamento conservador. São de G. K. Chesterton os comentários mais elogiosos à forma paradoxal, cuja fórmula insolúvel, irracional, enigmática, ele associa ao estado de sanidade do homem comum, místico a quem seria permitido – ao contrário do materialista – a liberdade da dúvida, inclusive sobre a existência ou

não de Deus. “Se via duas verdades que pareciam contradizer-se”, diz Chesterton sobre o homem comum, “ele tomava as duas juntamente com a contradição. [...] Assim, ele sempre acreditou que existia isso que se chama de destino, mas também isso que se chama de livre-arbítrio. [...] Ele admirava a juventude por ela ser jovem e a velhice por não o ser” (CHESTERTON, 2008, p. 48). Defensor da literatura sentimental – uma vez que o sentimento era uma dessas “coisas comuns a todos nós” (CHESTERTON, 2010, p. 15) –, Chesterton dizia que a “sentimentalidade doentia”, vício popular, era “natural e saudável” (CHESTERTON, 2010, p. 17), e que um bom romance ou novela é aquele “que não traz ao mundo novos pecados, leviandades sinistras ou paixões a um só tempo selvagens e artificiais” (CHESTERTON, 2010, p. 18), mas sim aquele que cultiva a simplicidade e a banalidade dos clichês acessíveis ao “homem da multidão”. “A literatura é um luxo; a ficção é uma necessidade” (CHESTERTON, 2010, p. 34); por isso adorava o senso comum dos romances policiais, recheados de assassinatos sensacionalistas, requisito, segundo ele, para qualquer literatura moral, desde os gregos até os moralistas do século XVIII. “Apenas em nossa época exausta e agnóstica iniciou-se a ideia de que se alguma coisa é moral, ela não deve ser melodramática” (CHESTERTON, 2010, p. 39); a exibição do mal, a representação da vida pela literatura como uma aventura perigosa constituiria, para Chesterton, o oposto do imoral, pois expõe seu compromisso com a verdade, mostrando ao leitor *a vida como ela é*.

Detenhamo-nos, nesse ponto, na função moral comumente atrelada à tragédia, que nos servirá posteriormente de pano de fundo para o entendimento do drama trágico rodriguiano. Refletindo sobre o *Hamlet* de Shakespeare, o jurista alemão Carl Schmitt (1993) faz uma diferenciação entre a liberdade de criação da qual goza o poeta lírico em contraste com aquela do poeta dramático: enquanto que a poesia lírica – subjetiva e sem destinatário definido – seria mais porosa aos caprichos do gênio inventivo e do ideal de obra autônoma – nos quais se insere a ideia de jogo, cujas regras são estabelecidas pelo próprio artista –, o drama, por seu lado, seria limitado pelo público concreto e imediato para quem se destina, e com quem dividiria um solo sociológico e cultural comum – a tragédia dispensa notas de rodapé, diria Steiner (2006). Desse modo, as referências a figuras e fatos de seu tempo beiram a não-intencionalidade, e a história constituiria o limiar além do qual o ato criador do dramaturgo não poderia ultrapassar. Logo, “a tragédia termina onde começa o jogo”,¹⁶ sentencia Schmitt (SCHMITT, 1993, p. 33). O destino que guia a ação trágica não é planejado pelo cérebro humano, mas faria parte da impassível realidade objetiva, cujo consenso une autor e espectadores: “a realidade inalterável

¹⁶ Todas as traduções do texto de Carl Schmitt aqui citado são minhas.

é a rocha muda contra a qual se quebra o jogo da obra e estouram as ondas da autêntica tragédia” (SCHMITT, 1993, p. 37). Em termos aristotélicos, dir-se-ia que “não se deve romper com as fábulas conservadas pela tradição [...] o poeta deve criar, servindo-se atinadamente do legado tradicional” (ARISTÓTELES, 2005, p. 33).

Haveria, para Schmitt, uma diferença fundamental entre a tragédia antiga e a moderna: se, na primeira, o mito cria os eventos trágicos, na segunda é o autor quem dá origem a um mito quando faz com que a realidade histórica imediata seja a geradora da tragicidade. Com isso, o jurista escapa a julgamentos de historicismo, apontando como equivocado o gesto de interpretar Hamlet simplesmente como uma cópia do rei Jaime.¹⁷ Hamlet é uma figura mitológica, que se eleva sobre a “crônica diária e a efêmera vitrine” da passagem do tempo (SCHMITT, 1993, p. 44). Fundamental para a manutenção da universalidade do mito, portanto, é a união entre senso comum e realidade histórica, que faz com que ele seja uma verdade imutável compreendida e, por vezes, experienciada por toda comunidade. É precisamente desse modo que o drama – e, em sentido mais estrito, a tragédia – cumpre uma função moral: não por meio da imposição de valores éticos que o dramaturgo prescreve ao seu público baseado em estudo prévio ou convicções próprias mas, sim, coadunando com o senso comum, mostrando à plateia o que ela já sabe sobre si mesma e sobre o funcionamento de sua ordem social.¹⁸

O sucesso da tragédia rodriguiana se deve em grande medida a essa sensibilidade, digamos, popular de seu teatro, que procura representar muito mais o cotidiano pouco ambicioso do homem mediano – com sua razão contraditória e sua moral draconiana – do que a promessa apologética de um futuro em que habitariam apenas homens superiores de nobres valores. Na falta de figuras nobres que compusessem nosso imaginário nacional, o dramaturgo entendeu que o símbolo mais fiel da nossa cultura era o suburbano carioca, o “zé ninguém” da zona Norte, ou o bicheiro, ao mesmo tempo, cruel e diligente com as almas dos pobres – como

¹⁷ Conforme Schmitt, o principal núcleo de significação do drama shakespeariano é de ordem histórica e consiste no mistério – nunca resolvido pela crítica – sobre o grau de participação da rainha Gertrudes no assassinato de seu marido, polêmica que se justifica pela posterior união matrimonial entre ela e o assassino. Schmitt relembra a instabilidade política por que passava a Inglaterra na época da escrita da peça devido às tensões ao redor da sucessão do trono – com conflitos entre as igrejas católica e anglicana – e comenta a semelhança entre a trama de Hamlet e a querela em torno de Maria Stuart – que também se casara com o assassino de seu marido – e seu filho Jaime, candidato ao posto de rei, a quem o jurista atribui expressivos traços da personagem Hamlet. O tabu em torno da dúvida acerca das intenções de Maria Stuart – assassinada algum tempo depois – seria o fato histórico doador de sentido à polêmica da peça, dispensando longas explicações ao público de sua época, com quem compartilhava tacitamente a recente e conturbada memória do país. Da mesma forma, a particularidade do caráter hamletiano – vingador inseguro, melancólico e cindido pela hesitação – constituiria uma espécie de alegoria dos cismas, sobretudo religiosos, que a sociedade inglesa enfrentava na virada do século XVI para o XVII. Assim, “a realidade histórica é mais poderosa que qualquer estética e mais poderosa também que o sujeito mais genial” (SCHMITT, 1993, p. 26), demonstrando a relação indissolúvel entre tragédia e presente histórico.

¹⁸ Com isso concorda também T. S. Eliot (1948), para quem o teatro possui mais um papel moral do que necessariamente *moralizante* – advindo daí sua qualidade de entretenimento.

era Boca de Ouro, “o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra” (*Boca de ouro*, p. 320), talvez a personagem mais divina de toda sua dramaturgia. Era o cidadão que andava de ônibus, ia ao jogo do Vasco, jogava sinuca e se prostituía, por prazer ou necessidade, vulnerável a religiões charlatãs e a propostas de ganhar dinheiro fácil. Essas personagens, vez ou outra, dizem máximas proverbiais como “no Brasil, todo mundo é Peixoto” ou “o mineiro só é solidário no câncer” (*Bonitinha*, p. 512 e 546); “só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva” (*Toda nudez será castigada*, [1965] 2017b, p. 467); “o homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar” (*Serpente*, [1978] 2017b, p. 335), e, ainda, “casamento até na porta da igreja se desmancha” (*Vestido*, p. 131), ou “casamento é loteria” (*O beijo no asfalto*, p. 402); frases de um moralista tropical que, para o brasileiro, estão carregadas de significado e são passíveis de nomear uma série de experiências.

Diversas vezes Nelson comparou o ato de ir ao teatro a um ritual de expiação. “Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças, não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo [...] Diante da verdadeira tragédia, o espectador crisma-se na cadeira, como um pobre, um miserando condenado” (*Senhora dos afogados* [texto publicado no programa da Companhia Dramática Nacional do Serviço Nacional de Teatro do MEC], [1954] 2017a, p. 666). Para ele, uma peça trágica é capaz “de criar a vida e não imitá-la” (*Senhora* [texto], p. 665), e o palco é um local muito mais verídico do que a própria realidade. Por isso o teatro não é o lugar do riso: ser feliz num mundo tão abjeto seria obsceno como “uma missa cômica” (*Os sete gatinhos*, [texto do programa de estreia], [1958] 2017b, p. 607). Era declaradamente contra o projeto dramático brechtiano da “distância crítica”, pois acreditava que o momento da catarse era de vital importância para a meditação posterior “sobre o amor e sobre a morte” (*Reacionário*, p. 203) que o teatro devia incitar em seus espectadores:

a partir do momento em que a plateia deixa de existir como plateia – está realizado o mistério teatral. O ‘teatro desagradável’ ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a ‘distância crítica’ (*Reacionário*, pp. 202-203).

Nelson Rodrigues é a prova viva do paradoxo que ele mesmo julgou irreal: a conflituosa união entre êxito intelectual e sucesso de bilheteria. Ao tentar se vingar da plateia – as correntes de aço do teatro –, “escoiceando-a”, como ele mesmo formulou (*Boca* [programa de estreia da peça], 2017b), angariou dela uma inexplicável simpatia, que persiste até hoje e o tornou uma figura lendária brasileira. Ao propor uma ideia de teatro como ritual e magia, foi o mais anti-ilusionista dos dramaturgos: apresentando ao público uma ação trágica sem resolução – isto é,

sem a fantasia da Providência redentora, negando qualquer metafísica teleológica –, fez do teatro, ao mesmo tempo, local de transcendência e de imanência, de salvação dos conflitos sociais apenas pelo deparar-se com eles, de forma nua e crua, como num espelho. Era contra veicular mensagens claras ao público por meio da arte, pois elaborar uma síntese era justamente a tarefa que cabia ao espectador: “a arte deve permitir, a todos nós, essa participação pessoal e criadora” (*Mensagem de Viúva*, porém honesta, [1957] 2017a, p. 661). Exibindo à plateia as crueldades de sua própria vida cotidiana, arranca dela gargalhadas histéricas. Foi o mais realizado dos dramaturgos porque recebeu vaias; falava “com a autoridade do fracasso”, como diria Cioran (2011). E talvez o que haja de mais revolucionário em sua dramaturgia seja – paradoxalmente – seu profundo caráter antimoderno.

CAPÍTULO II

O negro e a mulher na tragédia à brasileira

1. A transfiguração do tabu em Tabu, ou “tenho medo de preto!”

Dada a reflexão exposta até aqui – e considerando-se, como dois fatos inquestionáveis, o teatro como a arte do tempo presente (que busca caminhar pareado com as questões sociais e políticas de sua época) e, ao mesmo tempo, nosso momento contemporâneo de avanço, no campo social e teórico, da agenda identitária (que colocou em primeiro plano as pautas de gênero, raça e orientação sexual) –, é natural deduzir que a tragédia rodriguiana reproduza opiniões ultrapassadas além da conta quando se considera a representação da mulher, da negritude e da questão *queer*. Com efeito, deve-se evitar transformar esse assunto num “elefante na sala”, e uma investigação contemporânea sobre Nelson Rodrigues que passe ao largo dessas questões poderia soar esquiva, com o risco de transformar-se, ela mesma, numa análise de pouca relevância ou impacto intelectual. Isso porque o dramaturgo brasileiro tratou diretamente esses assuntos – especialmente a representação feminina e, em menor escala, a paixão homossexual reprimida – em praticamente todas as suas peças e, em uma delas, *Anjo negro* (1948), o problema racial é o tema central da trama e é abordado de modo no mínimo incômodo. Analisemos essa questão um pouco mais de perto.

Ismael, a personagem principal, é um médico negro endinheirado que criou para si e para a esposa – a única branca do ambiente – um mundo cercado de altos muros e apartado do restante da sociedade, onde só é permitido que circulem pretos. Sua atitude, contudo, não cabe exatamente naquilo que se poderia denominar de “empoderamento negro”, visto que embebida em contradições que poderiam levar a leituras que considerassem a culpabilização do próprio negro como agente do racismo que ele mesmo sofre. Ismael possui índole cruel – como todos os patriarcas rodriguianos – e tem “ódio da sua própria cor” (*Anjo negro*, p. 442), ao mesmo tempo em que inveja a branquitude de seu irmão de criação, a quem cegou na infância e terminou por assassinar ao descobrir que manteve um caso com Virgínia, sua esposa. Segundo Elias, seu irmão, Ismael

não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras – ele que é tão sensual. A mim, nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de negros como ele. [...] Tirou da

parede o quadro de são Jorge, atirou pela janela – porque era santo de preto. (*Anjo*, pp. 442-443)

Sua vontade de vingança era tanta que “sempre o sonho dele foi violar uma branca” (*Anjo*, p. 445), desejo que se consumou quando possuiu pela primeira vez Virgínia. De sua união com o cunhado, de outro lado, Virgínia pare uma filha branca, a quem Ismael novamente cega com a seguinte justificativa:

queimei os olhos de Ana Maria, mas sem maldade – nenhuma! Você pensa que fui cruel, porém Deus, que é Deus, sabe que não. Sabe que fiz isso para que ela não soubesse nunca que eu sou negro. (num riso soluçante) E sabes o que eu disse a ela? desde menina? que os outros homens – todos os outros – é que são negros, e que eu – compreendes? – eu sou branco, o único branco, (violento) eu e mais ninguém. (baixa a voz) Compreendes esse milagre? É milagre, não é? Eu branco e os outros, não! Ela é quase cega de nascença, mas odeia os negros como se tivesse noção de cor... (*Anjo*, pp. 479-480)

Virgínia, por sua vez, mãe infanticida que afogava os próprios filhos logo depois de nascidos “porque eram pretos, [porque] era preciso destruir um por um... (mística) Não deixar viva uma criança preta...” (*Anjo*, p. 480), se inicia a peça como vítima e prisioneira de Ismael, termina-a como cúmplice das perversidades do marido: o leitor descobre, desconcertado, que se o sonho de Ismael era violar uma branca, o dela, de seu lado, era ser violada por um preto, fetiche proibido que sempre nutriu em segredo e que é revelado ao final do drama, à moda rodriguiana, da forma mais mórbida possível:

quando chegaste junto de mim, respirei teu suor... (enamorada) Tu preto e eu alva... [...] Quando me tapaste a boca – na primeira noite – sabes de que é que me lembrei? Apesar de todo o meu terror? (deslumbrada) Me lembrei de quatro pretos, que eu vi, no Norte, quando tinha cinco anos – carregando piano, no meio da rua... Eles carregavam o piano e cantavam... Até hoje, ainda os vejo e ouço, como se estivessem na minha frente... Eu não sabia por que esta imagem surgira tão viva em mim! Mas agora sei. (baixa a voz, na confidência absoluta) Hoje creio que foi esse o meu primeiro desejo, o primeiro. (*Anjo*, pp. 493-494)

No desfecho do terceiro ato, depois da confissão insolitamente “deslumbrada” de Virgínia de seu “primeiro desejo” por “quatro pretos [...] carregando piano, no meio da rua”, ela e Ismael renovam os votos matrimoniais, abalados desde a vinda da filha branca (que é então abandonada à morte dentro de um mausoléu), e apenas retomam – desta vez com o consentimento do marido – o ciclo infanticida outrora interrompido, consumando o ato sexual que gerará um “futuro anjo negro que morrerá como os outros! [...] Que matareis com vossas mãos! [...] Vosso amor, vosso

ódio não têm fim neste mundo!” (*Anjo*, p. 497), como prenuncia o coro de “pretas descalças”. Ismael, no que lhe cabe, se desfaz de seus desejos incestuosos pela filha bastarda, pois “ela se dá como o pai possuía – com tanta pureza!... [...] Não seria como tu [Virgínia]... Não teria o medo que sempre tiveste... Não gritaria... Ama sem sofrimento e sem pavor... [...] não sabe que sou um ‘negro hediondo’, como uma vez me chamaram...” (*Anjo*, p. 495).

Em suma, *Anjo negro* é uma tragédia bizarra pelas inversões que empreende e pelos direcionamentos opostos que indica, bem ao sabor dos paradoxos rodriguianos, e não surpreende que tenha deixado parte da crítica algo confusa – com o próprio Sábato Magaldi declarando a impossibilidade de se discutir o problema racial por seu intermédio, sugerindo implicitamente que se ignorasse o fato de que o romance entre Virgínia e Ismael consistia num conflito inter-racial. Contudo, dado se tratar de uma tragédia brasileira – e *à brasileira* –, deixa de ser uma opção colocar essa questão de lado – não só porque ser preto ou branco em *Anjo negro* não é um simples detalhe antropológico de composição, mas a principal demarcação da ação das personagens desde as primeiras falas de abertura do coro, como também porque o casamento inter-racial consiste num verdadeiro tabu constituinte da sociedade brasileira, graças ao nosso passado colonial e escravocrata, sendo o mestiço um dos principais objetos de reflexão do pensamento social no Brasil do começo do século XX.¹⁹ De todo modo, a dificuldade de lidar com esse texto dramático não é das menores, e a impressão inicial, não sem alguma razão, é de um racismo grosseiro e de mal gosto – principalmente porque, sendo Ismael o principal agente de seu preconceito de cor, acaba por psicologizar um assunto que é de ordem estrutural em nossa formação nacional. “A gente deve ser o que é. Acho que até o leproso não deve renegar a própria lepra” (*Anjo*, p. 442), diz Elias a Virgínia, em tom de ambígua sensatez moral. É difícil imaginar que essa peça pudesse sobreviver ao escrutínio ideológico contemporâneo, mas ao que tudo indica, Nelson Rodrigues a escreveu, na década de 1940, com a intenção de chamar a atenção para o racismo introjetado nas relações sociais brasileiras, e assim ela foi

¹⁹ A peça se inicia com o seguinte diálogo do coro:

“SENHORA (doce) – Um menino tão forte e tão lindo!

SENHORA (patética) – De repente morreu!

SENHORA (doce) – Moreninho, moreninho!

SENHORA – Moreno, não. Não era moreno!

SENHORA – Mulatinho disfarçado!

SENHORA (polêmica) – Preto!

SENHORA (polêmica) – Moreno!

SENHORA (polêmica) – Mulato!

SENHORA (em pânico) – Meu Deus do céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!” (*Anjo*, p. 425)

Note-se como desde as primeiras linhas já se evidencia a “polêmica” vontade de colocar em discussão a suposta indeterminação da criança mestiça, fruto de um casamento racialmente híbrido, que primeiramente é caracterizada pelo adjetivo eufêmico “moreninho”, seguido do menos eufêmico “mulato”, até chegar no escandaloso “preto” que, afinal, choca as próprias pretas do coro, gerando certo constrangimento cômico no leitor-espectador.

entendida por ninguém mais ninguém menos que Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro, para quem foi escrita e quem defendeu até o fim que ela fosse montada (CASTRO, 1992). Àquela época, o simples ato de colocar uma personagem negra como herói de uma tragédia, dando-lhe “dignidade dramática” e fugindo do estereótipo do “moleque gaiato”, como Nelson escreveu no jornal *O Cruzeiro*, já denotava avançado senso de reparação de invisibilidades raciais; além disso, seu posicionamento com relação a questões condizentes à montagem parece ter adquirido uma relevância retroativa: o dramaturgo insistiu que Ismael fosse representado por um ator negro – no caso, o próprio Abdias do Nascimento –, o que lhe foi negado pela “comissão cultural” do Teatro Municipal do Rio, que apenas permitiu a encenação da peça com um branco pintado de graxa no papel principal, o controverso expediente do *blackface*.

Deixando-se de lado elementos contextuais externos e colocando sob teste o próprio texto dramático, arriscaria dizer que, a não ser que fortemente maquiado por uma montagem de viés progressista – que quisesse tomar para si a tarefa inglória de salvar Nelson Rodrigues das acusações de um drama conservador –, há ali uma visão bastante obsoleta sobre o problema racial brasileiro que, num primeiro momento, não sobreviveria ao tempo presente por diversas razões. Primeiro porque, como já apontado, Ismael é retratado como o mais racista de todos os personagens, o que leva à sugestão de que, dispersas as nuvens do complexo de cor da própria população negra, boa parte de nosso racismo estrutural estaria vencido, como se não fosse esse complexo um efeito dos 400 anos de escravidão em solo brasileiro. Em segundo lugar, as falas de Virgínia quando assume para o público sua fantasia da violação reproduzem de modo canhestro a visão sexualizada da raça negra e, ao mesmo tempo, a caricatura do homem negro violento.²⁰ Aliás, fetiche idêntico aparecerá novamente em *Bonitinha, mas ordinária*, quando Maria Cecília, moça da alta burguesia carioca, é vítima de uma “curra consensual” (por falta de nome melhor) praticada por cinco negros e combinada previamente em conjunto com seu amante Peixoto, que assistiria escondido à cena. O diálogo da violação, no entanto, embora evoque a situação de *Anjo negro*, é bem mais sarcástico:

NEGRO (já enfurecido) – Beija o negro!

MARIA CECÍLIA (enlouquecida) – Meu pai é rico! Meu pai dá dinheiro!

NEGRO – Ou tu me acha negro? Então, me xinga de negro!

²⁰ O próprio Ismael, em raro momento de autoconsciência não complexada, questiona a esposa: “sentes o meu desejo como um crime” (*Anjo*, p. 461). Virgínia, de seu lado, ao responder à pergunta de Elias se se apaixonou pelo marido, declara com cinismo: “Juro que não. Juro por tudo. Eu já tinha medo do desejo que havia em seus olhos. Já adivinhava que o amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias” (*Anjo*, p. 445). Apenas posteriormente o leitor descobre que tratar o desejo do marido “como um crime” faz parte de sua fantasia, ao que Ismael, antes reticente, acaba por acolher dentro de seu fetiche de “violar uma branca”.

MARIA CECÍLIA – Dou dinheiro!

OUTRO (em falsete) (às gargalhadas) – Papai é rico! Papai dá dinheiro!

NEGRO (possesso) – Me xinga! Me xinga!

MARIA CECÍLIA (como louca) – Negro! Negro! Negro! Negro!

NEGRO – Quem me chamar de negro, morre! Eu mato! Eu não sou negro!

(Negro carrega Maria Cecília. Foge para a mataria.)

MARIA CECÍLIA (gritando) – Meu pai é rico! Eu dou dinheiro!

(Durante a cena, os outros fazem um grande alarido. [...] Fora de cena, Maria Cecília grita ainda, na sua obsessão de riqueza.) (*Bonitinha*, p. 565)

Se considerarmos, como deve ser, que a cena é arranjada pela própria Maria Cecília, há aqui uma conjunção de fatores interessantes: a personagem tem tesão não apenas pelo caráter exótico de um outro que vê como negro, pobre e selvagem, mas também pela hipotética (ou nostálgica?) impotência de seu dinheiro frente ao suposto instinto incivilizado do macho – hipotética porque, como era de se esperar, os atores da curra foram pagos para encenarem o episódio acima. (Um novo paradoxo, portanto, da trama rodriguiana: dá-se dinheiro a alguém para que esse alguém despreze de forma violenta sua oferta de dinheiro.) De volta a *Anjo negro*, as objeções expostas acima até poderiam passar algo despercebidas à época (se quisermos fazer justiça ao momento histórico em que a peça foi escrita e fugir de anacronismos), apagadas pelo evento ideologicamente mais relevante de se criar uma obra literária da estatura de uma tragédia em que o protagonista é um personagem negro enleado pelas particularidades de seu complexo racial. Sob esse olhar, as excentricidades sadomasoquistas de Ismael e Virgínia poderiam anular-se mutuamente, tornando possível jogar para escanteio questões sociais maiores de raça e de gênero e enxergar nas contradições e idiossincrasias individuais das personagens o cerne do conflito trágico. Um negro que odeia negros e uma mulher que deseja o estupro são fatos que apresentam áspera resistência a serem lidos através da chave convencional da opressão das minorias, exigindo um tratamento à altura da exceção que representam. Há uma questão, contudo, mais difícil de ser tolerada mesmo na década de 1940: o desfecho trágico da peça, com a repetição cíclica do eterno assassinato dos “anjos negros” que nascerem da união interracial entre “branca Virgínia [e] negro Ismael” (*Anjo*, p. 497), aponta para a ideia de que a miscigenação seria a herança maldita da formação nacional brasileira, gerando para sempre frutos que perecerão. Dessa forma, não há síntese satisfatória – como é próprio do gênero trágico – para o conflito racial constituinte da nação gerado pelo regime escravista: Virgínia é a “mulher branca, de útero negro” (*Anjo*, p. 426), com toda a carga pejorativa da ambiguidade. O fator de individuação dos heróis – o tabu do amor erótico por alguém de outra raça –, expressão de seu livre-arbítrio, acarreta consequências terríveis e jamais perdoáveis pela

divindade, selando o destino desafortunado de toda sua descendência, como prenuncia o coro já nas primeiras linhas:

SENHORA – O preto desejou a branca!

SENHORA (gritando) – Oh! Deus mata todos os desejos!

SENHORA (num lamento) – A branca também desejou o preto!

TODAS – Maldita seja a vida, maldito seja o amor! (*Anjo*, p. 426)

Para compreender o aspecto regressivo dessa resolução, há que se considerar que quinze anos antes, Gilberto Freyre já havia dado sua bênção ao hibridismo racial que compõe de modo incontornável a sociedade e a cultura brasileiras, decorrente da união sexual entre senhores de engenho e mulheres escravizadas. Indo na direção contrária à de Nelson Rodrigues, o interesse do sociólogo se assentava na tentativa de afirmar a viabilidade de uma nação mestiça – ainda que construída sobre bases espúrias tais como a escravidão –, algo que vinha sendo desacreditado pelo pensamento social da época, “mais alarmad[o] com as manchas da mestiçagem do que com as da sífilis” (FREYRE, 1984, p. 35). Finalmente o mestiço era visto como raça forte e plenamente capaz de levar a cabo um projeto de modernização e progresso nacionais. Vem de Gilberto Freyre o esforço pioneiro de afirmar que os entraves à constituição de uma nação brasileira não advinham de questões raciais, mas sociais – que, de acordo com a sua leitura, consistiam na proliferação de doenças e da desnutrição entre uma população dependente da monocultura e da escravidão, regimes econômicos favoráveis a uma alimentação deficiente e à disseminação de moléstias venéreas oriundas do jugo sexual da raça escravizada pela raça imperialista. De seu ponto de vista, “à vantagem da miscigenação correspondeu no Brasil a desvantagem tremenda da sifilização. Começaram juntas, uma a formar o brasileiro – talvez o tipo ideal do homem moderno para os trópicos [...]; outra, a deformá-lo” (FREYRE, 1984, p. 47). Veem-se no sociólogo brasileiro os primeiros ecos da ideia tropicalista de que “a pureza é um mito”, para citar a frase que compunha a instalação revolucionária do artista plástico carioca Hélio Oiticica, uma vez que os colonizadores portugueses já seriam eles mesmos racialmente híbridos, resultado do encontro entre caucasianos, mouros e judeus ocorrido na península ibérica – este, o grande trunfo do sucesso da colonização portuguesa em terras tropicais, pois que já aportaram “aptos” à ocupação de um território etnicamente variado.

É curioso, no entanto, que onde Gilberto Freyre procura a redenção da dialética racial sadomasoquista entre o senhor branco e a escrava negra, interpretando-a à luz de um “equilíbrio de antagonismos” harmônico (FREYRE, 1984, p. 53), Nelson Rodrigues, invertendo a equação e fazendo do homem negro o lado sádico e da mulher branca o lado masoquista – quem sabe, subvertendo ainda mais o tabu do amor erótico inter-racial –, enxerga nesse encaixe perverso

não uma síntese harmônica, mas, ao contrário, um desbalanço que leva à ruína. Enquanto o otimismo freyreano com relação à miscigenação brasileira segue uma curva ascendente – típica, como apontou Steiner (2006), da comédia, que acompanha “a ação [...] da alma que ascende da sombra ao brilho estelar, da dúvida temente à alegria e à certeza da graça” (STEINER, 2005, p. 7) – a tragédia rodriguiana, fiel ao pessimismo que é próprio do gênero, não vê possibilidade de progresso no casamento racialmente híbrido – aliás, como vimos, em nenhum casamento, o que demarca outra diferença fundamental com relação à comédia. O horizonte é de decadência. Ainda que Ismael tenha ascendido socialmente, rompendo com a sina brutal de miséria e exclusão que coube aos seus antepassados – assumindo, inclusive, a posição ativa do sádico –, suas origens baterão à porta para lembrar que não se foge à maldição ancestral, cujo pano de fundo é a herança escravocrata, a qual é inútil renegar. Sua união com Virgínia está fadada ao fracasso. Quem o recorda disso é Elias, que trouxe a praga pronunciada por sua mãe, já no leito de morte: “você sabe que sua mãe está entrevada? [...] Antes de minha partida, me pediu por tudo... [...] ... e eu jurei que viria dizer apenas estas palavras: ‘Ismael, tua mãe manda sua maldição!’” (*Anjo*, p. 430). Mais à frente, um diálogo entre Ismael e Virgínia é emblemático da causalidade – inusitada e involuntariamente sociológica – embutida no destino da descendência de ambos:

ISMAEL – [...] Por que odiaste meus filhos? [...] Antes deles nascerem, quando estavam ainda no teu ventre – tu já os odiava. Porque eram meus filhos... [...] E porque eram pretos e se pareciam comigo. Tu mesma disseste – que tinham o meu rosto...
 VIRGÍNIA (olhando a fisionomia do marido) – Tinham o teu rosto...
 ISMAEL – Eles morreram porque eram pretos...
 VIRGÍNIA (com terror) – Foi o destino.
 ISMAEL (contendo-se ainda) – Porque eram pretos. (*Anjo*, p. 461)

“Foi o destino, porque eram pretos”. A ambiguidade dessa passagem gera um intrigante efeito de sentido – isso porque, na verdade, como o leitor descobre em seguida, Ismael não procura afirmar que o destino de sua prole é a morte, pois esta é a sina natural de uma descendência negra, mas justamente negar a ideia de destino porque sabe que a causa da morte de seus filhos, longe de constituir uma fatalidade qualquer, é o ímpeto assassino de Virgínia, que só os mata por serem pretos. Todavia, no mesmo gesto de diferenciar o que é destino do que é ação volitiva, Ismael, em seguida, assume que não impediu os infanticídios da esposa “porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina” (*Anjo*, p. 462). A partir daí, o drama passa a construir a re-convergência entre destino e volição, retirando da alçada divina e do âmbito do inexplicável o rumo trágico da ação que, agora, passa a ser de ordem histórica – a tal “rocha muda” da qual nos falou Schmitt, e contra

a qual se quebram as ondas da livre criação do poeta. O livre-arbítrio de Ismael e Virgínia, rompendo com as convenções raciais de sua época e desafiando a tradição, transforma-se ele mesmo num destino e fixa a miscigenação como uma desgraça mitológica, cujas violentas origens implacavelmente assombrarão o presente. Veja-se que é o oposto da aposta freyreana que, mesmo considerando que apenas “o senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo” teriam sido capazes de “resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu” (FREYRE, 1984, p. 244) – ou seja, mesmo atestando o caráter “necessário” da escravidão e da colonização para um “projeto civilizatório” da nação brasileira –, ainda assim acredita ser possível “sair por cima” de uma situação fundacional gerada ela mesma para a manutenção do estado de minoridade e subordinação brasileiros com relação ao centro do capitalismo. Em *Anjo negro*, pelo contrário, qualquer ideia de salvação é excluída, e o pacto sadomasoquista entre Virgínia e Ismael não tende a um equilíbrio progressivo, mas à repetição cíclica de uma descendência condenada. Dessa forma, a falta de normatividade da forma trágica, incapaz de apontar rumos programáticos aos dilemas históricos e sociais que representa, transforma-os em becos sem saída e acaba por reificar, na forma do mito, as falhas na formação de um povo ou nação, fazendo da mudança um processo inviável. Se, num primeiro momento, Nelson Rodrigues dá a parecer que realiza o projeto modernista apresentado por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago – “a transfiguração do Tabu em Totem” (*Manifesto Antropófago*, p. 503) – ao elevar ao estatuto de tragédia o tabu da união inter-racial, a impressão se desfaz quando se dá conta de que o dramaturgo fica no meio do caminho do programa vanguardista, não chegando a completar o salto que transforma em totem o tabu: o que temos, em *Anjo negro*, é a lamentável coagulação do tabu em eterno Tabu.

2. A deusa cativa, ou a escravidão como mito

Por abordar frontalmente a questão racial, *Anjo negro* mereceu um comentário à parte na consideração da temática dos grupos minoritários dentro da tragédia brasileira rodriguiana. Mas eles aparecem de maneira menos direta em várias outras peças. Em *Álbum*, por exemplo, muito embora a família patriarcal rural seja o centro magnético da tragédia, o negro é mencionado apenas três vezes em toda a peça e sempre de modo pouco elogioso. Destaco aqui os dois momentos mais relevantes: a primeira vez, num diálogo de Tia Rute, agregada da família cúmplice das perversões sexuais do patriarca Jonas, com sua irmã, D. Senhorinha:

Uma vez em Belo Horizonte, eu saí com você... [...] uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto,

no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM!... [...] Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU! (*Álbum*, p. 378)

O desabafo é mais complexo do que aparenta à primeira vista e posiciona a personagem fora do circuito libidinoso familiar, do qual participa apenas lateralmente, se relacionando com o todo da peça de forma particular; mas trataremos dessa questão mais adiante. Por ora, importa destacar o tom escrachadamente discriminatório do comentário, porém absolutamente coerente com o todo da tragédia – cuja verossimilhança certamente passa pela composição de falas arquetípicas como essa, as quais cumprem a função de delinear o caráter *racializado* da aristocracia brasileira. Detalhe marcante na montagem do perfil social da família, o excerto é indício da precisão maestral de Nelson Rodrigues na construção de suas personagens. Ainda uma outra vez o negro aparece numa indicação de rubrica já no final do terceiro ato, no enterro de Edmundo:

Pouco depois, entram quatro homens. Cai a luz; os homens trazem tochas. Vão levar o esquife de Edmundo. São pretos, de grandes pés, e nus da cintura para cima. Calças arregaçadas até o meio das pernas. [...] Os homens vão levar Edmundo. Esta é uma cena de que se deve tirar o máximo de rendimento plástico. (*Álbum*, p. 413)

Essa é a única participação cênica do negro em toda a peça, e é difícil dissociá-lo, nessa descrição, da condição de escravo. Apesar de discreta, essa cena é fundamental para que seja possível estabelecer no drama o contraste entre a dinâmica da casa-grande, cruel, repressora e depravada em si mesma – mesmo na ausência do que Gilberto Freyre chamou de “escravo doméstico” –, e a senzala, que só aparece na condição de figurante; aliás, esse contraste só é possível *por causa* dessa cena. A indicação “esta é uma cena de que se deve tirar o máximo de rendimento plástico” sugere que há uma espécie de “clímax estético”, se é que podemos chamar assim, nesse momento da trama, o que eleva sua importância relativa no drama. A descrição é inequívoca na referência às obras de Candido Portinari, com quem, inclusive, a família Rodrigues manteve íntima relação, segundo apuração do biógrafo Ruy Castro (1992); não deixa, no entanto, de transformar a escravidão numa dócil paisagem para o desenrolar da intriga palaciana que acontece em primeiro plano.

Pelo que foi exposto até aqui, em especial no que toca a *Anjo negro*, é escusado dizer que Nelson Rodrigues desprezava a exigência não só do politicamente engajado, como já vimos, mas também do politicamente correto – na verdade, de acordo com Ruy Castro, um dos seus passatempos prediletos era provocar polêmicas nesse sentido, acusando de “patrulha

ideológica” dramaturgos de esquerda que colocavam suas preferências políticas acima do compromisso com a criação de efeitos estéticos – seja lá o que isso significasse dentro do seu teatro.²¹ Em *A serpente*, por exemplo, sua última e mais compacta tragédia, os únicos cinco personagens em cena são, tal como aparecem na apresentação da peça, “Décio, Lígia, Guida, Paulo e Crioula”. Lá pelas tantas, descobre-se que esta última é caracterizada pela rubrica como “a Crioula das vendas triunfais” (*Serpente*, p. 340) e aparece em apenas duas cenas. Baseando-se unicamente na leitura da peça, é difícil se decidir se a Crioula é uma personagem-tipo – uma tipologia de personagem a princípio estranha à tragédia, em que, via de regra, sobressai a personagem heroica – cuja ação, portanto, estaria circunscrita à função social comumente atribuída à sua raça (algo bastante suspeito, para dizer o mínimo), ou se é possível interpretá-la como uma espécie de divindade que interferiria no sentido de mudar os rumos da ação, dando-se pouca atenção ao fato de ser ela a antiga lavadeira dos dois casais centrais da tragédia. A coisa se complexifica ainda mais quando a leitora descobre que seu papel na peça se reduz exclusivamente a curar a impotência sexual de Décio, aquele tipo de “homem branco que só goza com negra”, como descreveu Gilberto Freyre. “Casos de exclusivismo ou fixação. Mórbidos, portanto; mas através dos quais se sente a sombra do escravo negro sobre a vida sexual e de família do brasileiro” (FREYRE, 1984, p. 284). A Crioula das vendas triunfais, cuja denominação se situa entre a ironia e o honesto ar de nobreza, adquire status mitológico ao portar-se como uma Vênus negra, deusa do amor erótico a quem cabe a incumbência de devolver a Décio sua fertilidade e o prazer sexual que ele nunca experimentara com a esposa. “O sexo de minha mulher é uma orquídea deitada” (*Serpente*, pp. 341-342), confessa Décio num lírico monólogo dirigido à plateia, referindo-se à impossibilidade de uma relação sensualizada com Lígia.

Mas ainda que a personagem-tipo não faça parte do tradicional universo trágico – sendo, a princípio, demasiada secular e mundana para habitar a cosmologia sobre-humana da tragédia –, em se tratando de um drama trágico moderno, cujos heróis são burgueses e cuja verossimilhança pertence a uma lógica de capitalismo periférico, não é de todo improvável considerar a Crioula como uma marca do sincretismo formal viabilizado pelo modernismo tardio. A sobreposição de uma lavadeira negra que concede ao homem branco sua primeira experiência sexual – notória referência ao passado colonial e escravocrata brasileiro – e uma

²¹ Em 1961, Nelson Rodrigues comprou um atrito com Vianinha – então dramaturgo em início de carreira fortemente comprometido com a causa revolucionária socialista – no semanário *Brasil em Marcha*. Entre ofensas cruzadas, nas quais Nelson ironizava o colega alcunhando-o de “cambaxirra da revolução”, enquanto Vianinha, de seu lado, lhe pregava a pecha de “reacionário”, Nelson interpela-o com a seguinte provocação: “Ô, rapaz! Você é revolucionário ou ‘tira’?” (CASTRO, 1992, p. 320).

divindade capaz de restituir ao macho sua potência fálica é bastante peculiar, fazendo desta uma das personagens mais ambíguas de toda dramaturgia rodriguiana, oscilante entre a extrema magnanimidade e a extrema indignidade. Se o diálogo pende, em certa medida, para o estatuto de inferioridade da Crioula perante o antigo patrão, não é impossível imaginar uma montagem em que o diretor prefira encharcar de sarcasmo as falas da personagem, colocando Décio em posição de minoridade pelo ridículo de sua situação, ainda virgem um ano depois das núpcias. Note-se que nenhuma rubrica acompanha seus dizeres na interação com Décio, algo incomum para os dramas de Nelson Rodrigues, geralmente abarrotados de indicações cênicas e gestuais – omissão que permite uma larga margem de liberdade criativa na passagem do texto à cena. “Tu me achas macho de verdade?”, pergunta, pela segunda vez, o marido impotente à Crioula na ocasião de sua última aparição. “Nunca vi home tão macho” (*Serpente*, p. 342), ela responde, dando-lhe a confirmação tão esperada. O diálogo entre os dois possui algo da ordem da caricatura – não só porque as falas da Crioula estão salpicadas de gírias e marcas de oralidade, o que a distingue, em termos de classe, de seu patrão, mas também porque seu conteúdo é obsceno de uma forma inédita no teatro rodriguiano, que apenas depois de décadas de consagração entre público e crítica se permitiu um palavreado declaradamente xucro e xingamentos de boca cheia tais como o clássico “vai-te pra puta que te pariu!” (*Serpente*, p. 330), pronunciado por Décio numa altercação com Lígia. Tomemos a seguinte interação entre Décio e a Crioula:

DÉCIO (cada vez mais sórdido) – Quando você estava lá em casa, vê lá se minha mulher podia imaginar que a gente ia trepar, hem?
 CRIOULA – Me diz: – a tua mulher tem um rabo de quem toma. Como é? Toma?
 DÉCIO (às gargalhadas) – Você manja, hem, negra safada?
 CRIOULA – Mas tu encarava mesmo aquele rabo?
 DÉCIO – Ou duvidas?
 CRIOULA – Quer dizer que as ricas é como nós?
 DÉCIO – Piores.
 CRIOULA – Tua mulher é uma suja, uma indecente.
 DÉCIO – Xinga a minha mulher, xinga!
 CRIOULA – Galinha! (*Serpente*, p. 341)

(Ao que tudo indica, as respostas de Décio são falaciosas, pois o fato é que ele nunca esteve com outra mulher além da Crioula). De todo modo, o que está em jogo na última tragédia de Nelson Rodrigues é a ideia de que um diálogo assim rebaixado – com confissões despudoradas sobre intimidades de alcova – seria inverossímil no cotidiano da tradicional família brasileira de classe média, e o gozo que o envolve tem a ver com a circunstância de se saber numa situação de máxima profanação que só poderia caracterizar um estado de exceção completa cuja ordem

será restaurada assim que finda a descida ao submundo proibido – ou, a depender do gosto do crítico, assim que finda a subida ao olimpo proibido. Em nenhum outro lugar do universo trágico rodriguiano há um diálogo que empilhe tantos tabus: o sexo entre um branco rico e uma preta pobre, a infidelidade conjugal, o prazer erótico tido como não convencional, o insulto da esposa pela amante, o palavreado vulgar – e sobretudo este último, permitido apenas fora da órbita da ordem familiar.²² Os diálogos com a Crioula, a amante negra, são o lugar dos desvios de linguagem, da sintaxe incorreta, do “mau português” e da gíria obscena. É sabido que o diálogo coloquial de Nelson Rodrigues foi um ganho técnico dramático sem o qual o teatro de um Plínio Marcos não poderia existir, ainda que as gírias presentes nas tragédias cariocas, mesmo longe de ser pontuais, pareçam tímidas perto do emprego ligeiro e virtuoso de palavrões de que o autor paulista faz uso. No entanto, é difícil imaginar um diálogo tal qual o citado acima sem a publicação de uma peça como *Barrela* (1958). A certa altura, Bereco, o líder da cela na qual se passa a cena, ameaça o Louco, personagem que está sempre a gritar o bordão “enraba, enraba!”: “Filho da puta! Nessa hora ele não é louco. Te manjo, vagabundo! Mas sei como te ferrar. Sabe como? Te enrabo com um cabo de vassoura” (*Barrela*, 2016, p. 65). Mas o que é a norma do diálogo de Plínio Marcos ocupa apenas um pequeno excerto de toda a obra de Nelson Rodrigues – o que, novamente, reitera a cena como um tabu, mero transvio do percurso que o rumo do diálogo vinha traçando.

²² Diga-se de passagem que o tema da amante pobre em crise de consciência com sua conduta supostamente imoral – presente na curiosidade da Crioula sobre a vida sexual de Décio e Lígia e na pergunta “quer dizer que as ricas é como nós?” – é a matéria principal de *A falecida*, em que a heroína Zulmira, suburbana de classe baixa envolvida com o empresário dos transportes Pimentel, é obcecada pela prima Glorinha, protestante cuja fama de “mulher mais séria do Rio de Janeiro” (*Falecida*, p. 55) Zulmira desdenhava. Glorinha vive uma vida mais confortável financeiramente que a prima e não chega a figurar como personagem da peça, aparecendo apenas como um dos principais motes do diálogo. Segundo Zulmira, Glorinha era “tão cínica que diz apenas o seguinte – vê se pode – que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta, mas é uma sem-vergonha” (*Falecida*, p. 50). Ao final do primeiro ato, a excessiva “seriedade” de Glorinha é desmistificada por Tuninho, marido de Zulmira, que diz à esposa: “sabe por que a tal da Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? E por que toma banho de camisola? E não vai à praia? E tem nojo do amor? Sabe? [...] Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio! [...] Tem um seio só!...” (*Falecida*, p. 59). (Ainda assim, o remorso de Zulmira com relação a sua infidelidade é o que a leva à morte). O que tanto o diálogo entre Décio e a Crioula quanto este entre Tuninho e Zulmira demonstram é que, na tragédia rodriguiana, a imoralidade é democrática – ou seja, não está condicionada à classe social a que pertencem as personagens, sendo, antes, apenas uma lastimável impossibilidade não exercê-la, devida a uma contingência qualquer ou falta de oportunidade. Lembremos do “dever da infidelidade” que é exigido de Lídia em *A mulher sem pecado*. Mas daí a usar um vocabulário assim tão franco quanto “tomar no rabo” é outra história.

Contudo, é preciso considerar que uma abordagem do diálogo entre Décio e a Crioula que esteja preocupada com questões seculares tais como o estigma moral do sexo “não convencional” – associado à prostituição e às relações extraconjugais – tenderá a encará-la mais como personagem-tipo do que como uma divindade.

O segundo diálogo entre Décio e a Crioula aprofunda ainda mais a ambiguidade da posição da personagem na economia da tragédia. Dizendo ao ex-patrão que trouxera um presente para o encontro secreto entre os dois, a Crioula lhe mostra duas calcinhas:

DÉCIO – Dá isso aqui.

CRIOULA – Vou dar, vou dar. Não manjou que uma calcinha é de tua mulher, a outra calcinha é de tua cunhada?

DÉCIO – Mas que ideia genial.

CRIOULA – Eu também tenho o intelectual desenvolvido. (*Serpente*, pp. 342-343)

A troca de falas é problemática porque de novo acentua o estereótipo da lavadeira negra, diretamente retirado da senzala, de quem é esperado que preste serviços domésticos e sexuais e cujas insinuações da presença de *anima* serão no máximo rudimentares, como demonstra a própria forma de expressão da personagem. Porém, o jogo entre ironia e autoironia mais uma vez confere ao texto uma indeterminação que incumbe a montagem da responsabilidade por definir uma atuação que prefira satirizar o estado semianimalesco em que se encontra a “Crioula das vendas triunfais” – que colocasse em evidência sobretudo sua genealogia como descendente de uma raça ex-escravizada, enfatizando sua minoridade – ou, ao contrário, que lhe dê um tempero de deboche que situe a personagem além e acima de um passado escravocrata já superado.

Entre essas duas cenas, há uma ária declamada por Décio que igualmente recoloca a Crioula na fronteira oscilante entre a deusa e a cativa. Décio vem ao centro do palco e se dirige à plateia no intuito de narrar a nulidade de sua trajetória sexual desde a infância até o momento em que conhece a lavadeira. Em poucas frases que enfileiram com exímia concisão uma série de figuras e temas recorrentes na cosmologia rodriguiana – o marido impotente e o macho hirtto, o senador e o psicanalista, a esposa santa e a prostituta –, a fala é uma rapsódia que mescla o lirismo do verso romântico com a sordidez da poesia marginal, e é bastante representativa da sofisticação de acabamento formal a que chegou o drama rodriguiano, aí já plenamente aderido a um projeto de dramaturgia consciente de si, a um só tempo moderno e mítico. Por ora, o que nos interessa dessa ária é seu fechamento:

Até que, um dia, vi a nova lavadeira. Os peitos, a barriga, as nádegas e as vendas triunfais. Pela primeira vez, tive um desejo fulminante. Em dois minutos, resolvi o caso. Falei à crioula: – “Toma essa nota, sai daqui, telefona para mim e não precisa mais trabalhar.” Nesse mesmo dia, tudo aconteceu como um milagre. Ouçam, ouçam! Eu sou outro. Dei, dei nessa crioula, quatro sem tirar. (*Serpente*, p. 342)

“Tudo aconteceu como um milagre”: enfim, a apatia sexual do personagem é remediada e Lígia, sua esposa, “vai ver o que é homem” (*Serpente*, p. 344). Há uma semelhança entre essa ária e os versos que são comumente declamados pelo mensageiro da tragédia ática. É o mensageiro uma espécie de recurso épico dentro do drama trágico: vêm dele as boas ou más notícias da ação que não se espera que seja encenada diante do público, mas que tenha se desenrolado fora da cena, como assassinatos, suicídios e intervenções de divindades. No caso em questão, Décio convoca a plateia – “ouçam, ouçam!” – a apreciar sua bem-vinda metamorfose (o acontecimento crucial de sua narrativa), cantado em tom de esperada boa-nova, convidando o ouvinte a partilhar consigo o testemunho da tão aguardada potência fálica. Embora não seja este o momento de maior importância da fábula – como veremos – é, sem dúvida, o de maior intensidade dramática da peça. A pujança da poesia desbundada contida no excerto, juntamente com a relevância sobrenatural do evento relatado, geram expectativa no leitor com relação à continuidade do enredo e dão à Crioula certa dignidade celestial: a divindade agira em favor de Décio, concedendo-lhe o que lhe faltava para a salvação de seu casamento – a ele, que “não conhecia nem o prazer solitário” (*Serpente*, p. 341). Também em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides – tragédia incomum por seu desfecho não tão triste assim –, o mensageiro vem até Clitemnestra para lhe narrar a intervenção da deusa Ártemis na salvação de Ifigênia, que seria oferecida em sacrifício pelos gregos como contrapartida para que as naus pudessem partir para a guerra de Troia. “Ouvi com alegria a boa informação,/ rainha, porquanto a mensagem anuncia/ que tua filha vive junto aos imortais” (*Ifigênia em Áulis*, 2251-2253), diz-lhe o corifeu. O mensageiro, de seu lado, anuncia o acontecimento como “graça sobrenatural” (2236):

[...] Repentinamente
 manifestou-se a todos nós, estupefatos,
 um acontecimento sobrenatural,
 sem dúvida um prodígio: todos ouvimos
 distintamente o ruído de um golpe rápido
 de gladio, mas a virgem desaparecera,
 sugada pela terra, sem que se pudesse
 ver ou conjecturar onde ocorrera o fato.
 O sacerdote deu um grito e nosso exército,
 uníssono, iniciou aclamações
 diante daquele milagre, obra, sem dúvida,
 de algum dos deuses, muito além da expectativa,
 inexplicável mesmo para quem o viu.
 De fato, jazia imóvel, recém-morta,
 Uma corça descomunal e muito bela,
 Cujo sangue inda fresco manchava o altar. [...]
 quando já não nos resta a mínima esperança
 os deuses manifestam-nos sua vontade
 e salvam seus eleitos de maiores males.

Este dia viu tua filha morta e viva! (*Ifigênia*, 2199-2214 e 2247-2250)

Não seria de todo forçado estabelecer uma aproximação entre os versos acima e o excerto declamado por Décio. A semelhança da estrutura épica salta aos olhos: o chamado à escuta, o episódio imprevisto e súbito, a descrição da visão, a exaltação do milagre, e o arremate-síntese, proclamado em um único verso, narrando a mudança de rumo na linha da ação. É o próprio Décio, no entanto, quem narra sua bem-aventurança, testemunha de si mesmo com a cumplicidade do público, uma vez que o evento só é relatado depois de já efetivamente encenado como ação diante dos olhos do espectador. Se a função do mensageiro é contar aos personagens aquilo que sucedeu fora da cena, Décio, quebrando a quarta parede, encarna ele mesmo a instância épica que anuncia sua transformação – híbrido entre o arauto e o Coringa do teatro do oprimido de Boal, entre o máximo arcaísmo da tragédia antiga e a máxima modernidade do teatro brasileiro de influência brechtiana.

Em seu estudo sobre as origens do drama moderno, Peter Szondi aponta como principal elemento de composição do drama “o domínio absoluto do diálogo” (SZONDI, 2001, p. 30). Isso significa que aquilo que o crítico define como *drama strictu sensu* – surgido apenas após o Renascimento e tendo como pressuposto inalienável o “palco mágico” – exclui prólogo, epílogo, coro e monólogo, bem como alocações dirigidas ao público, uma vez que privilegia acima de tudo a representação da esfera intersubjetiva dialógica e, ademais, pretende encenar um mundo paralelo em que espectador e ação dramática conhecem “somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama” (SZONDI, 2001, p. 31). Não faz parte do recorte de Szondi a tragédia ática, cuja composição por recursos não-dialógicos – semelhantes à ária recitada por Décio – sinaliza a interferência do eu-épico na pureza do drama, ao mesmo tempo em que rompe com o pacto ilusionista estabelecido de antemão com o público. O uso inédito da ária pela última tragédia rodriguiana transforma-a numa curiosa síntese universal do teatro, tanto histórica quanto estética, unindo o mais característico da forma trágica antiga com elementos modernos tais como a fala endereçada ao público e a linguagem escrachada. Note-se que Nelson Rodrigues já havia empregado artifícios épicos em outras peças com o objetivo de guiar o espectador à ação passada: o speaker de *Álbum de família* descreve as cenas fotográficas e situa-as cronologicamente conforme os eventos retratados, enquanto em *Toda nudez será castigada*, Geni torna-se a narradora de um passado que o marido não conhece por meio de uma fita de gravação que lhe deixa com o relato verídico dos fatos, sua voz figurando como um recurso diegético da peça que dirige a passagem do tempo. Nenhuma dessas saídas, contudo, causa

tanto estranhamento quanto a fala de Décio, que, localizada entre as cenas em que dialogam o ex-patrão e a Crioula, se assemelha a um descolamento da personagem de seu “local de origem”, arrancando-o da ação e munindo-o de distanciamento com relação ao seu próprio passado sem, no entanto, dar-lhe qualquer consciência de si enquanto personagem.²³ Tudo isso faz desta peça um espécime único, um tipo mestiço equilibrando-se na fronteira paradoxal entre o anacrônico e o contemporâneo – sendo a ária de Décio seu mais icônico exemplar, na medida em que adorna com falsa nobreza poética o enunciado de um personagem burguês que narra, em estilo profano, seu encontro com a divindade negra. Em suma, a mistura daquilo que, para Szondi, compõe seja o pré-drama, seja a derrocada do drama, constitui um dos pontos mais elevados da forma dramática brasileira – mostrando, afinal, que a antropofagia não é só uma questão de adesão voluntária.

Porém, se tomarmos o conjunto dos dois diálogos entre Décio e a Crioula mais a ária que os separa, encontraremos um problema de composição que, no fim das contas, acabará por anular o dilema inicial colocado no início dessa exposição – qual seja, se a Crioula é um personagem-tipo ou uma divindade –, reformulando a questão em outros termos. Sabe-se que uma das exigências aristotélicas que caracterizam o que se poderia chamar de “tragédia perfeita” é a unidade da ação – ou seja, a tragédia é a “mimese de um único evento, [...] ou seja, de uma ação única e que forma um todo”, cujas partes devem ser “compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95). Cada cena ou episódio, portanto, possui caráter necessário para o desenrolar da fábula, sendo esta, segundo o filósofo, dentre todos o elemento primordial do drama trágico. Não seria exagero afirmar que uma tal coesão do enredo consiste no ensinamento mais bem-sucedido da poética aristotélica e das tragédias áticas: a unidade de ação é das técnicas dramatúrgicas que melhor colaboram para prender a atenção do espectador dos filmes da Marvel ou das telenovelas brasileiras, em que cada ato ou palavra dita pelos personagens se liga a eventos passados – às vezes não encenados, mas sempre indispensáveis ao todo da trama – e compõe um encadeamento cujos efeitos culminarão no desfecho que é a resolução lógica e consequente da linha de ação. Cada novo evento ressignifica aquilo que já passou e altera os rumos do que acontecerá daquele momento em diante. Em outras palavras, nos enredos cujo propósito é a unidade, não há pontas soltas ou abertura de lances que apontem para lugar

²³ Nesse sentido, o recurso épico não chega a romper com o elo de identificação criado com o espectador, tal como acontece no teatro de Brecht: mantêm-se “a separação e a identidade perfeitas”, uma vez que a ação ainda possui primazia sobre a narrativa e Décio não se despe de sua posição de personagem. O distanciamento é com relação ao passado, e não com relação a si mesmo.

nenhum; não há indeterminação. Nas palavras de Szondi, “no caráter absoluto do drama baseia-se também a exigência de excluir o acaso, a exigência de motivação. No drama, o contingente incide de fora. Mas, ao ser motivado, ele é fundamentado, isto é, enraíza-se no solo do próprio drama” (SZONDI, 2001, p. 33). (Aquilo que Szondi chama de “drama” e que exclui a tragédia antiga, embora tome como referência o teatro pós-renascentista europeu que vai até o fim do século XIX, ainda se baseia nas convenções aristotélicas, sobretudo na unidade da ação).

Isso quer dizer que, numa novela, uma simples tosse de uma personagem nunca será mero acidente: será sempre um indício (no sentido peirceano do termo) de algo implícito que o espectador já sabe ou virá a saber no futuro – geralmente uma enfermidade, mas também, suponhamos, um sinal a um companheiro – que acarretará consequências da maior importância à fábula. Assim, quando, na rubrica inicial de *A falecida*, há a marcação “Zulmira tosse muito” (*Falecida*, p. 39), o significado dessa afirmação será cobrado posteriormente. (Registre-se que, nesse caso específico, a tosse histérica de Zulmira não é sinal de uma doença real, mas apenas um subterfúgio da personagem para justificar sua futura morte por remorso no final do segundo ato, já que o Dr. Borborema nada encontra em seus pulmões.) Igualmente, quando, em *Otelo*, a rubrica aponta que Desdêmona “deixa cair o lenço” (*Otelo*, 2017, p. 421) – sendo este o momento da primeira aparição deste objeto que é o verdadeiro protagonista da ação da tragédia –, esse ato contingente e à primeira vista anódino selará o destino da veneziana, que acabará assassinada pelo mouro. Tanto a tosse de Zulmira quanto o lenço de Desdêmona – a primeira, o sintoma mortal da “falecida”, o segundo, o presente mais precioso dado pelo marido –, de simples menções vão ganhando amplitude dramática no decorrer da ação e se transformando nos epicentros da trama que guiam as personagens até seus finais trágicos: descobrimos, por exemplo, que Zulmira será assombrada por uma tosse sem causa até seu último suspiro, e que o lenço será a principal evidência em favor da intriga de Iago sobre a infidelidade de Desdêmona. Em síntese, não existe na tragédia a possibilidade de fracasso impune da ação: não é concebível que uma personagem falhe em uma tentativa de suicídio, ou que fique bradando em vão “para Moscou!”, sem que o imperativo suscite qualquer efeito, como nos dramas tchekhovianos. Se uma ação fracassa, é rumo à catástrofe: não gera uma ordinária frustração, mas a ruína, como desenlace.

Com isso em mente, voltemos às cenas de *A serpente* em que travam diálogo Décio e a Crioula das vendas triunfais. Espera-se que, em se tratando de uma divindade, a participação da Crioula na trama não seja banal – afinal, ela opera um “milagre” no marido impotente, concedendo-lhe o vigor do “macho”, exatamente o que lhe faltava para o sucesso de seu

casamento em vias de extinguir-se. Espera-se, portanto, que o ato sexual entre os dois acarrete consequências determinantes ao casal Décio e Lígia. Na interação com a mulher de volta à casa, ele rodeia os temas já cantados na ária, à moda de uma variação musical:

Lígia, eu quero completar. Estou aqui por causa de sua virgindade. Agora eu posso, Lígia, agora eu posso. Você vai deixar de ser virgem, hoje, agora. Graças a mim. [...] Você vai ver o que é homem. [...] Houve o milagre. [...] Mulher idiota, escuta: – foste testemunha da minha impotência. Agora sou outro. Você conheceu um Décio que não existe mais. Com a mulher que arranjei, dei quatro sem tirar. (*Serpente*, p. 344)

Contudo, o fato é que, surpreendentemente, o marido é em seguida enxotado da peça por todas as outras personagens, sem que tenha consumado sua união carnal com Lígia e sem que retorne depois em busca de vingança pelo concunhado – demonstrando, no fim das contas, o quão supérflua foi a inserção da Crioula no enredo da tragédia, personagem absolutamente dispensável. “Vou sair. Mas não se esqueça, Lígia. Eu voltarei. Eu sou outro, Lígia” (*Serpente*, p. 345), são suas últimas palavras antes de desaparecer por completo; mas a verdade é que Décio não retorna sequer como assunto de conversa. Qual o sentido de tudo isso – a Crioula, a impotência sexual curada, a ameaça estéril? Estaria Nelson Rodrigues finalmente assumindo conscientemente seu veio moderno, desafiando as convenções da *pièce bien faite*? Ou seriam dessas falhas de composição típicas de um teatro apressado ou imaturo, nascido de uma recentíssima nação? Difícil levar a sério esta última hipótese se considerarmos que *A serpente* é a última tragédia rodriguiana, encenada já na década de 1980 e posterior a um intenso processo de maturação da cultura brasileira em geral, e das artes dramáticas em particular. Por outro lado, é plausível tomá-la como a mais moderna de suas peças, menos por sua posição cronológica do que por seus aspectos formais – uma tragédia de um único ato, de linguagem desbundada e cuja ação se inicia a partir do divórcio de um casal, algo inédito dentre as temáticas rodriguianas e, a princípio, absolutamente estranho ao universo trágico. No entanto, acredito ser mais certo conceber a participação da personagem Crioula na peça como o contrário do moderno, ou seja, como a invasão de um fragmento de mito da constituição da família brasileira – e, sendo isso, torna-se também colonial e conservador – que foi praticamente colado à fábula, sem qualquer preparo ou implicação posterior – ou, para usar um termo mais ressentido, gratuitamente. Pensar desse modo não exclui entendê-la como personagem-tipo – sobretudo pela inutilidade e falta de propósito da ação e do diálogo, o que não se esperaria da intervenção de uma divindade –, ainda que seja mais coerente, considerando-se a cosmologia trágica, encará-la como uma deusa que procura interferir a favor da união familiar. De toda forma, tomar lado nessa dicotomia já

não possui mais relevância para o argumento. Divindade ou não, o caráter de exceção da linguagem do diálogo entre a Crioula e Décio, somado à sua posição ociosa no desenvolvimento da fábula, fazem com que *A serpente* repita aquilo que já foi dito a respeito de *Anjo negro*: o tabu do sexo inter-racial – lá infanticida, aqui simplesmente infértil – é conservado como mito, com o adicional da relação clandestina, externa igualmente à lei da unidade da ação trágica e à lei do contrato matrimonial.

3. A “tia do pavê” jamais será feminista

“Com maligna curiosidade” (*Serpente*, p. 329): é com essa locução adverbial que a rubrica de abertura de *A serpente* descreve o modo como Lígia observa o marido fazer as malas. Malgrado a particularidade do gesto que caracteriza, a locução poderia servir como complemento universal às ações de praticamente todas as personagens femininas das tragédias rodriguianas. Sem dúvida, de todo seu universo trágico, são as personagens femininas aquelas cujos diálogos são, para o senso comum, os mais contraintuitivos – e, por isso mesmo, os mais fascinantes. Isso porque elas contêm uma perversidade intrínseca – e, nas tragédias de Nelson Rodrigues, essa perversidade está diretamente associada à sua condição de gênero – que pega de surpresa tanto o leitor que esperava encontrar nelas uma docilidade submissa, quanto a leitora que esperava alimentar em si a piedade advinda da identificação com a posição da vítima sofredora e passiva. Com efeito, se há uma naturalização da humilhação e do tratamento misógino que lhes é reservado, por outro lado, são elas também assassinas, infanticidas, fetichistas e, não raro, buscam elas mesmas a situação de rebaixamento em que se encontram, sorvendo dela um prazer mórbido. O próprio título de “serpente”, muito mais uma alegoria do que um significante com referente objetivo na peça, certamente coroa com uma alcunha demoníaca todas as suas três personagens femininas, surpreendidas em circunstâncias em que encarnam para seus interlocutores a tentação do mal que lhes arruinará a vida – alusão inequívoca ao mito bíblico da Queda. Se Guida oferece à irmã o próprio marido para que ela tenha sua primeira noite e a Crioula das vendas triunfais enfim concede àquele que “não conhecia nem o prazer solitário” o milagre do apetite sexual, Lígia, por sua vez, tomada pela luxúria, convencerá Paulo a defenestrar Guida para que não haja mais entre os dois cunhados nenhum impeditivo. É como se essa maldade essencial feminina – que grande parte das vezes se manifesta na forma de uma sexualidade julgada pelo vulgo como depravada – fosse a justificativa mitológica para as

humilhações a que elas estão sempre sujeitas. Enquanto as personagens masculinas se expressam com crueldade e tirania já desde a abertura das peças, as mulheres são, a princípio, o ponto pacífico de identificação da espectadora que vai se corroendo no decorrer da ação, ao longo da qual uma série de peripécias revelará que virtude e gênero feminino são fórmulas antônimas, gerando uma variante do *pathos* grego que lhe é, na verdade, o oposto – a repulsa. São, portanto, figuras ardilosas, embora estejam muito distantes da astúcia que guia as estratégias de uma Lady Macbeth.

São muitos os *arquétipos* rodriguianos – como a crítica convencionou denominar modelos de *dramatis personae* que se repetem ao longo de suas tragédias, geralmente derivados da matéria cultural brasileira – que envolvem formas de representação de experiências sociais associadas a uma sexualidade feminina malograda: a irmã invejosa, as tias viúvas ou solteironas, as grã-finas hipócritas da elite carioca, a mulher jovem que fantasia virar prostituta. Seria excesso de generosidade supor que há alguma ironia ou crítica implícita por trás desses modelos: são, afinal, protótipos reificados pela tradição, acusando uma certa ciclicidade inescapável, da qual se deduz impossibilidade de mudança e esvaziamento da subjetividade. Se voltarmos agora à *Serpente*, poderíamos, inclusive, fugir da polaridade antes mencionada e classificar a Crioula das vendas triunfais como um arquétipo feminino, embora não haja evidências textuais em outras tragédias que ajudem a compor um quadro mais refinado e complexo do que caracterizaria um tal arquétipo, já de saída sinistro do começo ao fim. Seja como for, o arquétipo é sempre um modelo literário conservador: ele fixa como imutável aquilo que é de ordem histórica, incluso aí dominações e opressões de toda sorte, e se caso geram efeito cômico, este denota mais cumplicidade da parte do espectador do que propriamente uma sátira por parte do texto. Aos arquétipos, via de regra, cabe apenas cumprir o destino que lhes foi reservado. Sua falta de autorreflexividade apresenta-o como algo no qual não vale a pena deter o pensamento, estando fora de cogitação o debate sobre suas premissas – quase como uma divindade.

Mas, nesses casos em específico, divindades decaídas. Tomemos, por exemplo, *Boca de Ouro* ([1959]2017b), peça cuja cena do diálogo com as grã-finas é um dos pontos altos da fábula, moldado com requintes de pornochanchada. Na rubrica, a entrada das grã-finas é anunciada com “cintilante frivolidade” (*Boca*, p. 282); elas se apresentam como parte da “Campanha Pró-Filhos dos Cancerosos” – obviamente, um título de chacota – e o marido de uma delas “não sai da ONU” (*Boca*, p. 283). Entre comentários pseudointelectuais e referências *cult* que tratam o bicheiro como um animal exótico da fauna brasileira e marcam uma

diferenciação de pedigree evidente entre o morador de Madureira e as *socialites* da zona Sul,²⁴ o perfil destas senhoras é construído, via diálogo, como de madames toupeiras e enxeridas – elas sequer têm nome, sendo referenciadas no texto como 1ª grã-fina, 2ª grã-fina e 3ª grã-fina. Com parvo deslumbramento, elas caracterizam Boca de Ouro como “deus asteca”, “meio neorrealista”, “o De Sica ia adorar o ‘Boca’” (*Boca*, p. 283); numa tirada que se pretende cômica, quando a 2ª grã-fina lhe pergunta, alimentando mórbida curiosidade, se ele “mata mulheres” – depois do título de “assassino de mulheres” dado pelo jornal –, Boca de Ouro responde: “Com sinceridade, eu não conhecia a mulher. Nunca vi a mulher. (incoerente) Vi umas três ou quatro vezes, no máximo. E não matei. (ri, sórdido) Não era meu tipo” (*Boca*, p. 284). Não é preciso grande sensibilidade crítica para perceber que a piada envelheceu mal, muito embora não seja de todo improvável considerar que, mesmo dentre os círculos progressistas atuais, o riso nervoso do choque do absurdo não esteja totalmente interditado, ainda que não se salve da acusação de politicamente incorreto. Nesse caso, o espectador progressista pode ficar confuso entre segurar o riso e condenar em bloco a tirada de Boca de Ouro – o que seria, afinal, coerente com uma posição convictamente liberal – ou dar vazão à risada não pela cumplicidade com a personagem mas, ao contrário, pelo afastamento completo, sem deixar de reconhecer, no entanto, o quanto um comentário assim tão hediondo cabe perfeitamente na composição do perfil do bicheiro. Riso perspicaz, mas que seria obrigado a dar o braço a torcer à sagacidade do conservadorismo rodriguiano, o que poderia deixar um gosto amargo na boca e, de quebra, conceder a Nelson Rodrigues aquele que talvez seja um dos seus maiores prazeres: equilibrando-se na tênue fronteira entre o questionamento inteligente do dogma e o simplesmente reacionário, o dramaturgo seduz até mesmo os mais liberais, que preferem um gênio arguto à capitulação irrefletida a uma pauta, mesmo que inquestionavelmente justa.

Mas as coisas conseguem ficar piores. Em determinado momento, a rubrica indica que “‘Boca de Ouro’ começa a sofrer com a frívola e alegre crueldade das grã-finas” (*Boca*, p. 283). Em sua indiscrição – ou “maligna curiosidade” –, uma delas pede para saber “a história da pia” (*Boca*, p. 284). Esse é um ponto delicado da trama, único por expor o calcanhar de Aquiles do herói que, até então, era uma personagem absoluta, sem nenhum conflito interno. A distinção entre quem nasceu em berço de ouro ou “numa pia de gafeira” rebaixa Boca de Ouro, que se

²⁴ Note-se que a diferença aqui não é propriamente de classe, já que Boca de Ouro enriqueceu no jogo do bicho, mas de origem (como o diálogo fará questão de frisar nas páginas seguintes), ou seja, a diferença fundadora entre a burguesia e a aristocracia, entre quem é de nascença frequentador da alta sociedade e quem ganhou dinheiro vendendo sua força de trabalho, cabendo melhor, portanto, na ideia bourdieusiana de *distinção* do que na conceituação marxista clássica.

vê coagido a contar às damas aristocráticas que, apesar da “pinta lorde” aparente (como designa D. Guigui), é de origem favelada. Para vingar-se do vexame, Boca promove um “concurso de seios”, do qual a vencedora ganharia um colar de pérolas de “quinhentos mil cruzeiros”: “a que tiver os peitinhos mais bonitos ganha esse colar! [...] (nas suas gargalhadas de louco) Isso mesmo: um concurso! Quero ver quem tem peito de pombo!” (*Boca*, p. 286). A rubrica assinala que “‘Boca de Ouro’ não esconde a sua intenção de humilhar as concorrentes” (*Boca*, p. 288). As grã-finas, então, ávidas pelo símbolo máximo do fetiche da riqueza, desfilam uma a uma, mostrando os seios ao bicheiro, seguidas de Celeste, sua amante da vez. O lance, primo em primeiro grau da pornochanchada, não difere muito do que dominava a televisão brasileira até 2010 – e que, revisto hoje, parece coisa de cem anos atrás –, em que um rápido *zapping* mostraria a banheira do Gugu e as “gatas molhadas” do Domingo Legal, programa do SBT impensável aos padrões políticos de hoje em dia.²⁵ Por trás do ódio de sua origem pobre e do contraste com quem faz parte de um Brasil onde a ideia de mérito já soa demasiado radical, sobressai a ofensa que recorre à misoginia e que acaba ganhando a espectadora, a qual se identifica mais com o complexo de vira-lata de Boca do que com o risível arquétipo da grã-fina. A competição é por certo injusta, pois Boca de Ouro, literalmente parido numa pia de gafeira, é o herói trágico que melhor encarna o sofrimento com o complexo colonial brasileiro, enquanto que o arquétipo é, por definição, formulaico e distanciado, não dando espaço a qualquer fagulha de conflito subjetivo. O fato de Boca de Ouro ser um banqueiro de bicho adiciona ironia à empatia que gera no público: tendo enriquecido com “o suor de seu trabalho” – no caso, uma atividade ilícita que denota a famigerada habilidade brasileira em tirar vantagem pessoal contornando as nossas falidas instituições – depois de uma infância miserável, Boca de Ouro, ainda que ostente sua cafona dentadura dourada, nunca deixará de ser um cidadão de segunda categoria. Torna-se, dessa forma, uma refinada alegoria da burguesia nacional de sua época, que sem qualquer vestígio seja da ética protestante, seja de ímpeto revolucionário, ganhou dinheiro às custas de conluíus, frequentemente corruptos, com os ricos do centro do capitalismo e com a centenária nobreza brasileira, em posição de frustrante subserviência. Identifica-se com Boca de Ouro a classe trabalhadora que ambiciona atingir certo patamar de respeito restrito, no Brasil, às pessoas endinheiradas. Nessas circunstâncias, a ostentação, ao mesmo tempo em que o alça acima da lei, outorga-lhe a dignidade que nunca pôde obter. Seu diálogo com o dentista que lhe coloca a dentadura de ouro, na abertura do primeiro ato, é

²⁵ Sobre o caráter regressivo e de “segunda categoria” da programação do SBT e sua relação com o crescimento da extrema-direita no Brasil, cf. TINTI, 2021.

paradigmático desse ingênuo – e, acima de tudo, provinciano – desejo de ostentação que afeta certos nichos da burguesia colonizada que cultivam uma “pinta lorde”:

DETISTA – Não se usa dentadura de ouro. Meu amigo, que é que há?

BOCA DE OURO – Mas eu quero, e daí?

DENTISTA – Meu amigo, olha: é contra meus princípios fazer, conscientemente, um serviço malfeito. Não há hipótese! E eu sou catedrático de odontologia! [...]

BOCA DE OURO – Mas eu pago! Doutor, eu já lhe disse que pago! O senhor quer dinheiro? (bate nos bolsos, numa euforia selvagem) Dinheiro há! Dinheiro há! Toma! (“Boca de Ouro” apanha cédulas e enfia-as nos bolsos do estupefato dentista.)

DENTISTA – O senhor está me desacatando?

BOCA DE OURO – Que conversa é essa, doutor? Dinheiro não desacata ninguém! (ri, sórdido) Fala pra mim: eu desacatei o senhor? (*Boca*, p. 244)

Retomaremos adiante algumas dessas questões sobre *Boca de Ouro*; por ora, concentremo-nos no “concurso de seios”. Qualquer que fosse o jogo de poder entre Boca e as grã-finas, é algo chocante a baixeza a que pode chegar a rodriguesia e a naturalidade com que o conflito entre os dois polos culmina na nudez das personagens com o propósito explícito da humilhação. Uma tal resolução seria impensável na década de 2020, e as novas gerações talvez se perguntem se Nelson Rodrigues é um caso de cancelamento ou de simples esquecimento, bastando que a História se encarregue de demonstrar pacificamente sua obsolescência. “Sabe a vontade que me deu? Acender um cigarro e queimar o seio de todas elas!” (*Boca*, p. 289), confessa Boca de Ouro a Celeste depois de escorraçar as grã-finas, certamente procurando despertar no espectador um único pensamento condescendente: “Bem feito!”.

Por sinal, são também as mulheres as encarregadas de salvaguardar os preceitos morais da família, através de um segundo arquétipo – o das tias (viúvas ou solteiras). Elas encarnam a instância mais conservadora da cosmogonia rodriguesiana e cumprem função das mais imprescindíveis na tragédia: zelam pela manutenção da norma – por mais que falhem com frequência, como veremos, e por mais que sejam capazes mesmo de infringir a norma para garantirem essa mesma norma, seguindo, como de praxe, a fórmula paradoxal característica de Nelson Rodrigues. O fato de falharem com frequência e de figurarem no drama trágico rodriguesiano com traços burlescos acaba por servir de evidência a uma tese inconfessa subjacente às suas tragédias: por mais rígida que seja a ordem moral da sociedade brasileira, ela é não só ineficiente, como também caduca. Nesse ponto reside um dos aspectos mais modernos da tragédia à brasileira; por ser um texto trágico, no entanto – isto é, por fazer com que o fracasso da moral sempre desemboque em catástrofe –, torna-se quase reacionário. De todo modo, não deixa de ser arguto o gesto de transformar as tias, se me permitem o oxímoro, numa espécie de inconsciente do superego, na medida em que expõe o caráter inconsistente e

fragmentário da própria moral, bem como seu desejo oculto de destruição e desagregação, derivado de sua fibra totalitária.

A estudiosa de Nelson Rodrigues Elen de Medeiros comenta que muitos dos temas abordados nas peças do dramaturgo “perderam sua contundência com o passar dos anos [...] como a virgindade, a traição e a obsessão pelo sexo” (MEDEIROS, 2010, p. 8), e que desse envelhecimento adviria parte do aspecto cômico de suas tragédias. Se a observação tem sua parcela de verdade, acredito que se ganha mais dando um salto a um nível mais abstrato da análise e considerando que virgindade, traição e obsessão pelo sexo são meros recheios contingentes de uma estrutura moral de força muito mais duradoura – e que, no Brasil de hoje, está em voga como nunca: a família patriarcal burguesa, cuja versão brasileira possui um tempero colonial particular. Portanto, quando as tias nº 1, 2 e 3 de *Toda nudez será castigada* conversam entre si sobre a idoneidade da índole de Geni, a nova esposa que o sobrinho Herculano teria resgatado da prostituição, a tessitura arquetípica do diálogo, que opõe a mulher da vida à virgem nubente, poderia tranquilamente ser preenchido por outras variações desses dois polos – que, mais do que contrastarem a santa à “vagabunda”, como se expressa uma das tias, contrastam o “bem” genérico e o “mal” genérico, o dentro e o fora da ordem, a honestidade e a corrupção, o totem e o tabu – e, de quebra, satirizam a facilidade com que as valências de cada polo podem ser trocadas de acordo com a conveniência:

TIA Nº 2 (a medo) – Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece uma mulher que. (para, a medo)

TIA Nº 1 (autoritária e a líder das outras) – Mulher que o quê? (ameaçadora) Eu não admito que na minha presença. [...]

TIA Nº 3 – Geni agora é da família.

TIA Nº 2 (tiritando de timidez) – Mas eu ia elogiar Geni. (querendo agradar a outra)
A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona.

TIA Nº 1 – Você está louca? [...] Você é a mais velha de todas. (rápida e incisiva)
Sabe o que é arteriosclerose? [...]

TIA Nº 3 – Está com arteriosclerose!

TIA Nº 1 – Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose!

TIA Nº 2 (quase sem voz, apavorada) – Não me internem! Eu não quero ser internada!

TIA Nº 1 (incisiva) – Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.

TIA Nº 3 – Virgem.

TIA Nº 2 (doce, humilde e sofrida) – Geni se casou virgem. (*Toda nudez*, p. 497)

Essa mesma tessitura pode ser observada no diálogo seguinte, em que o “mal” é preenchido com a acusação de “médico comunista” e com o mesmo casamento inter-racial já antes mencionado como exemplo de tabu – note-se, contudo, que aqui, diferente de lá, o tabu não é constituinte da estrutura trágica da peça, mas apenas brevemente parodiado. Neste diálogo,

Herculano tenta convencer as tias de que Serginho, seu filho, deve fazer uma viagem aos Estados Unidos e à Europa para se manter por um instante longe de sua tutela opressora, pois o menino ainda hoje “só não tem pudor das tias” e “não conhece nem o prazer solitário” (*Toda nudez*, p. 465) – a mesma frase musical que será declamada na ária de Décio em *A serpente* treze anos depois:

HERCULANO [...] (arquejante) A ideia da viagem é do médico e não minha!

TIA Nº 1 (como se cuspsisse) – Médico comunista!

HERCULANO (atônito) – É o médico da família. Bom médico.

TIA Nº 3 – Pode ser bom médico, o sujeito que se amigou com a enfermeira? Uma mulata ordinária? (*Toda nudez*, p. 467)

Temos, então, no inventário dos desvios da alta moral familiar: perda da virgindade antes do casamento (o que praticamente iguala-se com prostituição na tragédia rodriguiana), comunismo, casamento entre classes (o médico com a enfermeira) e miscigenação. A coisa degradingolando ainda mais quando uma das tias descobre Herculano em sua casa de campo com Geni e revela-lhe que Serginho, ao espiar o pai e a prostituta no jardim em plena atividade sexual – maculando, portanto, a imagem da falecida mãe –, passa por um surto e vai preso por arrumar briga num boteco. Na cadeia, é violado por um “ladão boliviano” – outra dessas nomenclaturas preconceituosas que vivem na boca de sinhas brancas –, realizando o maior dos pesadelos que poderia habitar a fantasia da sexualidade normativa. Num acesso de loucura, “a tia começa a dizer coisas [...] andando pelo palco”, destravando o alçapão dos porões proibidos da moralidade:

TIA [...] – Quando eu era garotinha, eu vi meu pai dizer uma vez: – “Pederasta, eu matava!” [...] Mas o menino não é nada disso. Um santo, um santo! [...] Devia morrer. Eram melhor que morresse. Mas não quero que ele morra. E papai vivia repetindo. Aquela coisa sempre: – “Pederasta, eu matava! Matava!” Eu nem sabia o que era pederasta! [...] Pode acontecer com qualquer um! [...] (como uma demente) Acontece, acontece. Meu pai, se fosse o Hitler, mandava matar todos os pederastas. O guarda viu, estava lá e viu. Os outros presos viram. [...] Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. (súbito, a tia vira-se para o alto. Fala nítido como uma fanática) Meu menino era impotente como um santo. (*Toda nudez*, pp. 474-475)

Qualquer semelhança deste diálogo com a realidade é mera coincidência.²⁶ A comparação entre o santo e o impotente que é a cereja do bolo, inusitadamente elogiosa, explora (de modo

²⁶ Em 2011, em entrevista à revista *Playboy*, Jair Bolsonaro, ex-presidente e principal líder da extrema-direita brasileira, fez a seguinte declaração: “Seria incapaz de amar um filho homossexual. Não vou dar uma de hipócrita aqui. Prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí” (Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/veja-11-frases-polemicas-de-bolsonaro.shtml>, acesso em

involuntário por parte da personagem, que fique claro) a forma do trocadilho ao insinuar que a condição para a santidade é a impotência, algo que soa contraintuitivo e até mesmo quase herético, mas consistente com a lógica trágica de Nelson Rodrigues, na qual figuram divindades decaídas. Mais uma vez, é a fórmula do paradoxo que dá conta da convicção ilógica de que a lei divina não perdoa nem Deus – na verdade, sua execução literal depende do extermínio da ideia de Deus. A menção a Hitler é sugestiva e sinaliza mais que o óbvio: a verborragia moralista descamba facilmente para a barbárie. A essência crítica desse diálogo é derivada não apenas da dedução enviesada de que é absurdo levar tais disparates a sério – certeza cada vez mais fora de moda no meio político brasileiro –, mas principalmente pelas rubricas, que sempre deixam entrever a racionalidade própria da peça ao delinearem o temperamento que se espera que a atuação conceda à personagem. Nesse caso, “como uma louca”, “como uma demente”, “com ferocidade” e “como uma fanática” indicam que o direcionamento moral dessa tragédia não ratifica o delírio da tia, sem deixar de sugerir, no entanto, que opiniões dessa estirpe combinam com “senhoras mal comidas”.

Por isso, tão ruim quanto casar desvirginada é morrer virgem. Uma outra tia – tão maligna quanto as tias de *Toda nudez* mas, dessa vez, viúva – defensora de moral igualmente draconiana é a tia de Virgínia em *Anjo negro*. Ela planeja delatar a Ismael que a sobrinha recebeu um amante no intuito de vingar a morte de uma das filhas, que se matou ao surpreender o noivo beijando a prima. A rubrica descreve-a como “um tipo de mulher em que morreu toda a doçura”, enquanto suas filhas são descritas como “solteironas que arrastam pela vida uma não desejada virgindade” (*Anjo*, p. 448), que a tia vê como uma “maldição” trazida por Virgínia. O diálogo entre as duas também tem um tom abjeto:

TIA – [...] Cedo ou tarde, me vingaria...

VIRGÍNIA (numa histeria) – A senhora se vingou naquele dia, quando fechou toda a casa e mandou Ismael subir!

TIA – Não bastou. Foi pouco, muito pouco... Ainda falta... E nem sei se o que Ismael fez contigo foi vingança. (veemente) Não sei. (para Virgínia) Te juro que se um homem fizesse com minha filha – o que Ismael fez ali (indica a cama quebrada) – eu ainda agradeceria – te juro! Se visses o que ela diz, o que ela faz...

(Neste momento exato a filha aludida assume uma série de atitudes eróticas, uma das quais é a de apanhar os seios com as duas mãos, exprimindo profunda angústia sexual.)

TIA – Está quase ficando louca. E eu não posso fazer nada – você compreende? E as irmãs – essas – vão pelo mesmo caminho. (*Anjo*, p. 458)

27/07/2022). A fala, de forte impacto dramático, poderia ter sido dita por Herculano sem nenhum prejuízo estético, e é mais uma rodriguesia a ser registrada no arsenal da política brasileira.

Aquilo que Ismael “fez” foi violentar Virgínia. “É melhor um filho morto do que um filho gay”, “prefiro uma filha violada do que uma filha solteira”: é a bestialidade se expressando por trás do falso verniz civilizatório da moral reacionária. No terceiro ato, a leitora descobre que uma das primas pôde morrer deflorada – “por um crioulo [...] que tem numa mão – ou nas duas – seis dedos e não encara com a gente” (*Anjo*, p. 482) e que a matou em seguida – em situação novamente armada pela tia, que conta “com orgulho” que “sabia que o homem dormia perto da fonte... Todas as noites mandava [a] filha passear por lá” (*Anjo*, p. 283). A cena preza pelo grotesco (como o faz, aliás, a tragédia inteira), construindo uma atmosfera que pretende explorar uma fantasia antológica das classes altas brasileiras: que suas virgens sejam estupradas e mortas por pretos aleijados, em revanche centenária. “A mulher que é possuída [...] – assim – não deve viver” (*Anjo*, p. 446), diz Elias a Virgínia quando esta lhe narra como foi violentada por Ismael. Ainda assim, para essas mesmas classes altas herdeiras da moral colonial, até *isso* é mais vantajoso do que uma filha que sofre de “profunda angústia sexual” por nunca ter contraído matrimônio. Antes de partir, a tia pronuncia sua maldição a Virgínia: “Tua filha morrerá – E VIRGEM!” (*Anjo*, p. 484).

4. De como se tenta demonstrar a misoginia da rodriguésia...

Por se tratar de arquétipos caricatos que corporificam uma moral em vias de extinguir-se, as tias compõem, na visão trágica rodriguiana, um quadro empoeirado de tons antiquados que já não cabe no presente isento de conflitos. Os próprios dramas encarregam-se de retratar sua inadequação aos ares modernos que então tomavam conta do Rio de Janeiro, ainda que possa soar esdrúxulo para os dias de hoje que sejam as próprias mulheres as operadoras da máquina que as oprime. Contudo, há passagens mais ambíguas. Foi dito que as personagens femininas são constantemente humilhadas e que grande parte das vezes elas comprazem-se com a própria humilhação. As acusações e punições dos maridos nunca são de todo injustas: se sentem ciúmes, a fábula mostrará que elas são de fato infiéis; se as agredem, descobriremos que há um harmônico encaixe sadomasoquista; se as julgam promíscuas, elas revelarão seu fascínio pela vida da prostituta. A “adúltera”, a “prostituta” e a “mulher de malandro” – como se costuma chamar, no dialeto brasileiro conservador, a mulher que assente em ser agredida em seus relacionamentos amorosos – são todos arquétipos recorrentes nas tragédias de Nelson Rodrigues, e se, por um lado, são abençoados com uma aura de “purificação” que lhes dá, digamos assim, sua razão de existência, por outro, impedem que o público consiga estabelecer

com as heroínas assim representadas o vínculo empático que normalmente se estabelece com aquele quinhão de heróis cuja natureza é nobre, mesmo quando o imperativo da *hybris* os faz incorrer em excessos. A bem da verdade, não há propriamente *hybris* na tragédia moderna brasileira, uma vez que imprudência, insolência e violência são compostos de essência da personagem tipicamente rodriguiana e, por isso, não consistem em meras falhas ocasionais de caráter. Como já mencionado, seus personagens são todos pecadores abandonados ao livre-arbítrio de um mundo órfão de moral, entregues à crueldade e ao vício – tanto o “canalha” quanto a “prostituta”. E, sendo o excesso a norma, o comedimento se torna a verdadeira falha. “O que eu sinto nele é uma bondade doentia, sei lá!” (*Perdoa-me*, p. 144), confessa o primeiro irmão de Gilberto quando este retorna do sanatório curado da obsessão pela esposa. Virando pelo avesso convicções que faziam parte da intuição sensível herdada da tradição, a modernidade transformou a própria moral numa execrável enfermidade – pelo menos, é o que se deduz da seguinte máxima pronunciada por Patrício, irmão de Herculano, a Geni: “Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno” (*Toda nudez*, p. 434).

No caso das personagens femininas, a impressão é que a força da gravidade frequentemente aponta para o fascínio pela vida da meretriz, que enfeitiça as mulheres na mesma medida em que assombra os homens. É como se, no conceito rodriguiano de mulher, residisse uma predestinação inata ao prostíbulo. “Assim como se nasce poeta, ou judeu, ou bombeiro – se nasce prostituta!” (*Toda nudez*, p. 435), brada Herculano ao irmão. (A comparação, sem dúvida notável, que transforma a prostituição numa soma de vocação, religião e ofício, se não chega a ser ultrajante, também não é lá das mais elogiosas.) Tanto a mulher que apanha quanto a adúltera são entidades desgarradas que, na ausência de um imperativo moral que as enquadre dentro de preceitos comunitários rígidos, apresentam a tendência funesta à degradação da “mulher da zona” – de resto, uma das mitologias de exportação mais bem-sucedidas do folclore moderno brasileiro (a falta de controle das instituições culturais brasileiras sobre esse fato é lamentável, e sua persistência entre as nações estrangeiras é apenas mais uma prova de que, falhando a autoconsciência sobre a própria identidade, há quem a defina de fora). Assim, no diálogo de abertura de *A serpente*, Décio, ofendido pela provocação de Lígia – feita em tom de “maligna curiosidade” –, rebaixa-a apontando seu material de origem:

DÉCIO – Você não me conhece! Quietinha! Você me viu chorando a minha impotência. Mas eu sou também o homem que mata. Queres morrer? Agora? (Décio a esbofeteia). [...] Diz agora que és puta. Diz, que eu quero ouvir.

LÍGIA (lenta) – Sou uma prostituta.

DÉCIO (trincando as palavras) – Eu não disse prostituta. Eu quero puta.

LÍGIA (soluçando) – Vou dizer. Sou uma puta.

(Décio a solta.)

DÉCIO – Agora olha para mim e presta atenção. Se você fizer um comentário sobre a nossa intimidade com quem for. Teu pai, essa cretina da Guida, uma amiga, ou coisa que o valha, venho aqui e te dou seis tiros. E quando estiveres no chão, morta, ainda te piso a cara e ninguém reconhecerá a cara que pisei.

(Décio a esbofeteia. Lígia cai de joelhos com um fundo soluço. Décio apanha a mala.)
(*Serpente*, pp. 329-330)

O diálogo é antológico e demonstra, mais uma vez, a habilidade de síntese do autor, que concentrou num único lance um mosaico de arquétipos da tragédia à brasileira. Aí eles aparecem plenamente autodeterminados, ou seja, capazes de se autodefinir em flagrante esquematismo sobre-humano – ou, quem sabe, sub-humano –, aparentando serem mais funções dramáticas do que indivíduos de psicologia única. Décio é “impotente” e também “o homem que mata” (formulação entre bíblica e dicionarística); Lígia é “uma puta”. Um pouco mais a frente, Lígia conta à irmã Guida e repete à plateia – a rubrica anota “fala para a plateia como o tenor na ária”, sendo a primeira aparição do conceito da ária na peça – a violência que sofreu do marido, reproduzindo, tal qual a ária de Décio, o conteúdo do diálogo inicial, realçado pelo verniz lírico:

LÍGIA (aos gritos) – Ele me esbofeteou. Torcia meu braço e com a mão livre me batia na cara. Eu guardei a minha virgindade para o bem-amado. E o tempo passando, e eu cada vez mais virgem. Hoje, ele falou, rindo: – “Diz que és uma puta”. Respondi: – “Sou uma prostituta.” Berrou: – “Putal!” E eu disse: – “Sou uma puta!” Basta!
(*Serpente*, p. 332)

É intrigante como a acusação de “puta” soa gratuita no momento em que se dá conta de que Lígia é ainda virgem – o “cada vez mais virgem” ecoa o “cada vez mais viúvo” (*Toda nudez*, p. 432) dito por Patrício em referência a Herculano, e o complemento que lhe segue, “o único luto do Brasil”, fica subentendido pelos leitores mais obsessivos de Nelson Rodrigues, que logo adicionam à fala de Lígia – “o único hímen do Brasil”. De todo modo, vê-se que o insulto nada tem a ver com qualquer atitude que Lígia tenha praticado; é mais como uma disputa de falhas constituintes – se “o homem que mata” é “broxa”, a mulher “cada vez mais virgem” é “puta”. Note-se que não se trata de uma “prostituta”, que supostamente possuiria a dignidade da profissão, mas de uma “puta”, ou seja, um ser cuja condição de gênero já acusa um potencial latente rumo à libertinagem e à falta de escrúpulos morais.

Diálogo muito parecido com aquele entre Décio e Lígia acontece entre Geni e Serginho, em *Toda nudez*. O conteúdo é praticamente idêntico, bem como o propósito da humilhação – com a diferença de um sutil, mas decisivo, detalhe: Geni, além de prostituta de profissão,

consiste na personagem mais espezinhada de Nelson Rodrigues, tendo como fim o suicídio.²⁷ O fato de Geni ser prostituta torna-se atestado de legitimidade para toda sorte de ofensas que recebe ao longo da peça, fazendo da personagem uma prova viva da essência depravada que integraria o gênero feminino:

SERGINHO [...] (num berro) – O que é você, hem, sim, você?
 GENI (atônita) – Eu?
 SERGINHO – Você não é prostituta? (com a voz estrangulada) Diz!
 GENI – Sou.
 SERGINHO (possesso) – O quê? O quê?
 GENI (numa explosão) – Prostituta!
 (Serginho, com triunfante crueldade, põe-se a berrar.)
 SERGINHO – Então, vai-te embora! Sai daqui! Sai daqui! (*Toda nudez*, p. 494)

A inclinação natural das personagens femininas à promiscuidade – inclinação que encontra em Geni irrefutável evidência – fará delas seres de inferioridade insuperável, e constantemente declarada, na tragédia à brasileira, abaixo mesmo da impotência sexual – como se observa no diálogo entre Décio e Lígia – e da homossexualidade masculina, como será o caso de Serginho, que acaba por fugir com o ladrão boliviano que lhe aplicou a curra. Aliás, é esse o evento que desencadeia o suicídio de Geni, servindo apenas para afundá-la ainda mais na própria degradação. A alternativa a isso não é lá muito promissora, pois o que aguarda aquela que não sucumbe à devassidão é a mediocridade da “vida da mulher honesta”, que assola o cotidiano das tias solteironas.

O diálogo entre Geni e Herculano na ocasião de sua primeira interação é ainda mais agressivo e faz ressoar no viúvo o Olegário de *A mulher sem pecado*, que teme o adultério da esposa por saber o quão entediante é “o direito à fidelidade”. Após sugestão do irmão, Herculano vai até o prostíbulo bêbado e passa 72 horas na companhia de Geni, acordando, passado esse tempo, sem se recordar do que havia ocorrido:

HERCULANO – Nunca, na minha vida, nunca toquei numa prostituta!
 GENI – Eu conheço vocês todos!
 HERCULANO – Sua nojentinha!
 GENI (furiosa) – Quem é que é nojenta?
 HERCULANO – Você, sua vagabunda! [...]
 GENI – Não me humilhe que eu te.
 HERCULANO (cortando) – Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!

²⁷ Diga-se de passagem que Geni também é o nome da prostituta personagem do musical *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, composto em 1978, restando saber se a identidade de nomes é uma referência explícita do compositor a *Toda nudez* ou mera coincidência. Mas o caráter das duas Genis é oposto: enquanto a Geni de Nelson é maliciosa e vingativa, a Geni de Chico é “um poço de bondade”, como sublinha a letra da música. Ambas, no entanto, são igualmente humilhadas.

GENI – Pois olhe. Você me disse que tua mulher não chegava a meus pés. Disse. Você berrava: – “A minha mulher é uma chata!”

HERCULANO (aterrado) – Não. Não! Uma santa, uma santa! Se repetir isso eu te mato! [...]

GENI (apontando) – Foi assim que você entrou aqui. De quatro. (Geni ri mais alto) Seu cão!

HERCULANO – Não ri! Para de rir!

GENI – Tua mulher tinha varizes! [...] E você tinha nojo das varizes de tua mulher! [...] Ela não tinha as coxas separadas? Hem, seu cão? [...] E ela tomava banho de bacia, banho de assento, antes de dormir! Fazia assim com a mão na água. (imita o gesto) [...]

HERCULANO – Se eu falei da minha mulher, uma morta, se eu a insultei, e se contei o banho de assento. (num impulso maior) Você não entende, mas olha: – é tão triste e casto – o banho de assento, triste! (*Toda nudez*, pp. 439-440)

Ninguém fora, até então, insultado de modo tão ultrajante na dramaturgia rodriguiana quanto Geni em seu primeiro encontro com o futuro marido. Por certo, a sequência acima serviu de inspiração a Plínio Marcos em *Navalha na carne*, levada em 1967, dois anos depois de *Toda nudez*. Em *Navalha*, Neusa Sueli, prostituta já no ocaso da juventude, é disposta pelo diálogo como a mais indigna das mulheres em sua interação com Vado, cafetão e amante que passa a peça inteira insultando-a brilhantemente, em engenhoso empilhamento de palavrões.²⁸ Mas o excerto acima possui ainda uma outra camada, quando o jogo vira e é Geni quem passa a provocar o viúvo reprimido dizendo-lhe que sabe que, na verdade, são os hábitos “tristes e castos” e a aparência pouco atraente da ex-esposa o que lhe provocavam asco e pena, tornando-a profundamente desinteressante se comparada ao *sex-appeal* da prostituta. “De cada mil

²⁸ Os palavrões que Vado utiliza para se referir a Neusa Sueli, contudo, são muito mais inventivos, assim como a postura do cafetão é muito mais consistente do que a de Herculano, que logo depois se apaixona por Geni e pede-a em casamento. A título de comparação, Vado xinga a prostituta de “puta sem-vergonha”, “puta sem-calça”, “puta nojenta”, “vovó das putas” e “puta velha”, para ficar apenas nas variações em torno do termo “puta”. Aliás, a sequência seguinte, entre ele e Neusa Sueli, em muitos aspectos pode ser encarada como uma variação combinada dos excertos citados acima – o mesmo ritmo, a mesma estrutura truculenta, a mesma retórica da ameaça:

“VADO – Vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! (Pausa.) Não escutou? Responde! Por quê? Você acha que eu te aturo por quê?

NEUSA SUELI – Eu sei... eu sei...

VADO – Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?

NEUSA SUELI – Poxa, Vadinho, eu sei...

VADO – Então diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Repete mais uma vez.

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Mais alto, sua puta nojenta!

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Isso mesmo. Estou com você por causa do tutu. Só por causa de tutu. Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana.” (*Navalha na carne*, 2017, pp. 53-54)

mulheres”, diz Patrício a Geni, “só uma não é chata sexual. Novecentas e noventa e nove são chatérrimas” (*Toda nudez*, 433). A máxima de Patrício é o subtexto que se deduz da provocação de Geni, e é difícil se decidir qual das três personagens é a mais misógina. Implícita a estes diálogos está a tese de que, na tragédia à brasileira, a mulher em si mesma configura um arquétipo cujas possibilidades de destino serão já de início sempre abjetas, mesmo na hipótese de que ela siga o caminho da honestidade – o que seria o pior dos casos.

Como é de se esperar, a indignação pela humilhação por que passa Geni se anula no momento em que o leitor percebe a juntura perversa que faz com que a prostituta desfrute voluptuosamente das circunstâncias baixas em que se encontra. “Se o cristão não sente compaixão pela prostituta”, pensa o espectador, “é porque ela não merece”. A reflexão apazigua o sentimento de consternação que o invade quando se apieda de Geni, que, a princípio, ocupava posição de extrema fragilidade, manipulada ao sabor dos caprichos dos clientes. Quando a personagem assente em ser tripudiada, assume a aura diabólica da permissividade absoluta e libera o espectador da obrigação da empatia com o sofrimento do próximo, convidando-o a suspender o véu da hipocrisia moral com que tapava os olhos e a comungar da balbúrdia montada no palco. Nesse momento, ele é tão diabólico quanto Geni:

SERGINHO – Que vontade de te quebrar a cara!

GENI (radiante) – Me humilha! Pode me humilhar! (rindo chorando) Eu quero ser humilhada! [...]

SERGINHO – Fica nua! (numa euforia desesperada) Não é desejo. Estou vingando minha mãe! É vingança!

GENI – Vingança minha também!

Eu também me vingo! (soluçando)

Me vingo de ninguém. (*Toda nudez*, p. 492)

Nelson Rodrigues apanha em cheio o espectador no exercício de seu *ethos* fariseu, numa jogada verdadeiramente bíblica, que remonta à passagem do Novo Testamento em que Jesus salva Maria Madalena do apedrejamento – com a sutil diferença de que, aqui, permite-se que se apedreje a prostituta. Construindo uma personagem que goza com a humilhação, o autor autoriza o sentimento do ódio na plateia, que agora também pode partilhar da vingança a que aludem as personagens.²⁹ Se a plateia condena a ausência de Deus na tragédia, vê-se de repente

²⁹ Nesse ponto, os diálogos protagonizados por Geni e por Neusa Sueli divergem centralmente. Enquanto a prostituta de Plínio Marcos possui uma ingenuidade essencial, apresentando-se como personagem que apenas almeja ser reconhecida e tratada como um ser humano possuidor da dignidade que lhe cabe – “às vezes chego a pensar”, diz ela a Vado, “poxa, será que sou gente? [...] Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro” (*Navalha*, p. 78); Geni, de seu lado, assume com malícia a natureza da “mulher da zona” quando, por exemplo, diz a Herculano: “vou-me embora [...] pra zona! [...] Meu lugar é lá e não aqui. [...] E tem mais: – vou ser de qualquer um, menos de você” (*Toda nudez*, p. 472). Para as

em êxtase com essa mesma ausência, sorvendo o caos em franca colaboração com o sacrilégio que finge rejeitar. É isso que gerou tantas vezes no público e na crítica aquela revolta aversiva que tornava intragável o drama rodriguiano: o enxergar-se no espelho da depravação, que habita a peça na mesma medida em que habita aquele que a assiste de olhos esbugalhados. Geni, então, se torna uma espécie de *clown* maléfico, constrangendo o espectador que, em conjunto com ela, começa a peça “rindo” e sai do teatro “chorando” seus pudores, em flagrante disfarce da própria perversão. (Aliás, não é apenas o espectador quem a personagem faz de bobo: em outros momentos Geni oscila seu humor com o propósito de enganar Herculano, procurando-o com luxúria e rejeitando-o no instante seguinte dizendo frases, entre “gargalhadas de bruxa”, tais como “você só toca em mim casando! Só toca em mim casando!” [*Toda nudez*, p. 451]. Vindo da boca de uma prostituta, o apelo é genial.) O excerto é arrematado pela resposta de Geni em forma de verso rimado, que em seguida mostra os seios – numa época em que a nudez apenas despontava no drama sério brasileiro, tendo sido exclusividade do teatro de revista por décadas.³⁰ Como em *Boca de Ouro*, o texto é explícito na intenção de humilhar a personagem por meio da nudez, mas há diferenças fundamentais. Não só porque Geni declara que quer ser humilhada e, nesse momento, se imuniza contra o “bem-feito” que poderia advir da plateia, como também porque, fazendo isso, assume uma postura ativa diante do próprio sofrimento, que lhe permite se vingar do espectador fariseu. Visto por esse ângulo, o “me vingo de ninguém”, além de soar chistoso, lembra a interação entre Ulisses e Polifemo em um sentido estrito, pois também engana o “todo mundo” a que na verdade se refere, que a assiste pelo buraco da fechadura imaginando estar encoberto pela quarta parede. Se é verdade que a nudez de Geni será, ao final da tragédia, castigada, nesse momento é ela quem castiga, envergonhando

personagens femininas rodriguianas, vale aquilo que Lúcia diz a Alaíde em *Vestido de noiva*: “prefiro mil vezes ser pervertida do que idiota!” (*Vestido*, p. 141).

³⁰ No “concurso de seios” promovido por Boca de Ouro, a rubrica assinala que Celeste e as grã-finas se desnudam para o bicheiro “sempre de costas para a plateia” (*Boca*, p. 288), marcação ausente na cena de Geni. Há duas hipóteses para esse fato: a primeira, que Nelson Rodrigues ainda demonstrava pudor em exhibir mulheres nuas em suas peças na década de 1950; a segunda, que talvez soasse mais justificável para o público que uma prostituta mostrasse os seios do que senhoras socialites, o que poderia gerar reações detestáveis entre a recepção. Esse último caso poderia figurar como uma concessão do autor à esculhambação que promovia às classes ricas em *Boca de Ouro*, o que soa, em certo sentido, contraditório com o lado que parece ter tomado na peça, de elogio à zona Norte do Rio através da personagem principal. Geni, de outro lado, por sua condição já considerada indigna pelo senso-comum, não foi poupada. De todo modo, a comparação entre as duas cenas não deixa de ser uma interessante reflexão sobre o papel da plateia na dramaturgia tradicional que opta por manter a quarta parede, pois mesmo que esta plateia não interaja com o que ocorre no palco, continua cumprindo uma função dramática que é considerada pelo dramaturgo na passagem do texto à cena, participando como testemunha ocular dos eventos encenados. Note-se ainda que Geni já havia mostrado os seios mais de uma vez antes dessa cena (e já no primeiro ato), em gesto de displicente desbunde, a Patrício e a Herculano. A escolha por comentar o excerto acima se deu pela qualidade do diálogo, mais adequado ao argumento que venho defendendo.

o espectador que pensava poder partilhar da cena como observador distante e neutro, julgando de fora e de cima a indecência do teatro brasileiro. Aqui, ele é cúmplice.³¹

5. ... e se descobre outra coisa

Frases do tipo daquela dita por Boca de Ouro às grã-finas – “não matei, não era meu tipo” – salpicam consistentemente as tragédias rodriguianas e não raro se misturam a declarações dadas pelo autor em contextos jornalísticos, seja em suas crônicas, seja em entrevistas. A postura pública de Nelson Rodrigues em muito pouco colaborou para que se fizessem de sua obra ficcional interpretações que fossem capazes de ir além de seu veio polemista e dizer algo a mais do que simplesmente atestar sua vontade de desnudar a hipocrisia da moral burguesa brasileira. Com efeito, é preciso engolir a seco falas como “nem todas as mulheres gostam de apanhar, só as normais”, ditas pelo autor, para conseguir captar racionalmente qualquer padrão que subjaza aos seus escritos e que seja evidência da coesão da ideia de tragédia que perpassa sua obra. É difícil saber se foi o autor quem assumiu características de personagem – como Ruy Castro sugere em sua biografia –, ou se são seus personagens que viraram porta-vozes de convicções descabidas. Umberto, por exemplo, de *A mulher sem pecado*, afirma a Lídia: “Quando gosto de uma mulher, preciso insultá-la... Sempre com a mesma palavra... Todas gostam... E não me chame nunca de louco...” (*Mulher*, p. 86). Novamente, é o fetiche da humilhação aquilo que fixa um conceito de mulher sempre associado à semântica masoquista, o que está longe de ser a regra, como faz supor o autor. A própria noção de amor na tragédia rodriguiana é a mais torpe possível, e suas personagens masculinas não perdem a oportunidade de verbalizar a associação macabra que fazem entre sentimentos passionais e violência – Jonas, por exemplo, acredita que “quando se ama deve-se possuir e matar a mulher” (*Álbum*, p. 417). Mas mesmo quando não se trata de demonstrar afeto, deve-se consentir com a estrutura básica dos relacionamentos: “um marido que bate tem suas razões” (*Perdoa-me*, p. 136), diz Gilberto ao irmão – o que se confirma posteriormente, quando as suspeitas do marido ciumento se revelam fundadas. Isso declaram os personagens masculinos quando se referem a mulheres que consideram dignas de

³¹ O excelente filme homônimo de Arnaldo Jabor baseado na peça de Nelson Rodrigues fez do espírito que ronda em especial essa cena sua matéria principal, gravando uma espécie de pornochanchada intelectual que nada fica a dever nem à vulgaridade rodriguiana e nem ao Cinema Novo. Ainda um dado interessante sobre *Toda nudez* foi o estardalhaço em torno de sua primeira montagem. Segundo Ruy Castro, atrizes e atores convidados por Nelson se negaram a aceitar os papéis por julgarem a peça de muito mal gosto para suas altitudes artísticas. Disseram ser o autor “o maior comerciante do teatro [e] o dono absoluto da indústria do sensacionalismo”, e se recusaram “não por uma questão de puritanismo, mas de categoria”. Nelson, de seu lado, bocejava: “não tenho culpa se o espectador resolve projetar em mim a sua própria obscenidade”. Inusitadamente, o público parecia mais pronto para receber a peça do que os próprios atores, pois sua estreia foi “cortada por aplausos em todas as cenas individuais”. Afinal, Nelson também desfrutou sua vingança particular (CASTRO, 1992, pp. 342-343).

amor – ou seja, àquelas que, ao menor desvio, correm o risco de se render à prostituição; às outras, tias solteironas, resta apenas o desprezo pelo seu fracasso enquanto realização do gênero feminino, como se nota no diálogo entre Jonas e tia Rute:

JONAS – [...] Nunca suportei as mulheres que não desejo... POR ISSO DETESTEI SEMPRE MINHA MÃE E MINHAS IRMÃS... [...] Se você não fosse como é! Assim tão desagradável – com espinhas na testa! Pior do que feia – UMA MULHER QUE NÃO SE DESEJA EM HIPÓTESE NENHUMA!

(Tia Rute abraça-se ignobilmente às pernas de Jonas.)

TIA RUTE – E eu tenho culpa – tenho? (*Álbum*, p. 379)

Às mulheres bonitas, a tentação da prostituição; as feias, por desdém e falta de opção, ficam como guardiãs da moral. Estas são detestáveis, e não faz parte de seu perfil de personagem se revoltarem contra as injúrias que recebem: elas sabem de sua inferioridade na hierarquia do gosto masculino e aceitam seu destino de ser “uma mulher que não se deseja em hipótese nenhuma” – a caixa-alta acentua o caráter arquetípico de tia Rute. A valência de cada uma se define pela sua posição com relação ao desejo do homem: é esse o parâmetro que lhes concede status, qualquer que seja ele.

Há também uma larga série de máximas ditas por personagens masculinas do estilo “mulher é assim mesmo, tem prazer de contar a própria intimidade sexual” (*Perdoa-me*, p. 136), dita por Gilberto, ou “mulher não gosta de homem, gosta é de amarelinha no bolso” (*Boca*, p. 279), como expressado por Leleco, marido de Celeste. Acredito que os exemplos dados até aqui, embora não tenham esgotado o arsenal rodriguiano, já bastam para se ter uma ideia do modo de apresentação do conceito de mulher que preenche a tragédia à brasileira – a coerência é assustadora e, como já mencionado, se as personagens masculinas são essencialmente abomináveis em suas opiniões sobre a feminilidade – e as próprias peças se mostram cientes disso –, as femininas, via de regra, apenas fazem confirmar os estereótipos. Mas há um outro aspecto que chama a atenção nesses esboços: a mulher rodriguiana é, por definição, um ser sexualmente insatisfeito – e isso porque, rompendo com a intuição corrente, é o homem rodriguiano quem mais padece com as enfermidades da repressão sexual burguesa. Contrariando as expectativas de um público progressista que vê com antipatia o moralismo reacionário do autor, a concepção de feminino de Nelson Rodrigues está mais alinhada à teoria do valor da feminista marxista Roswitha Scholz (1996), do que ao conservadorismo protestante de parte da direita contemporânea. A arcaica associação entre a mulher e as forças da natureza, derivada da imagem da bruxa como um ente de cuja sabedoria ancestral se extraiu a ciência medicinal moderna, vinculava a mulher ao “sensível, [ao] difuso, [ao] incalculável, [ao]

contingente” (SCHOLZ, 1996, p. 22) e lhe conferia a sensualidade sabática que passou a ser rejeitada com a chegada do capitalismo. A tese de Scholz de que “o valor é o homem”, isto é, que a produção de valor capitalista depende do arcabouço moral do patriarcado – e de sua divisão entre esfera *pública* e esfera *privada* – para se consolidar, procede da observação de que o *fenômeno da modernização*, como ela denomina, dependeu do adestramento de uma feminilidade que era cultivada no período pré-capitalista. O controle da natureza e a domesticação da mulher encontram-se no mesmo projeto racionalista burguês, que passa a exaltar “a imagem da mulher burguesa domesticada, que representava, por um lado, a humildade, a amabilidade e a obediência e, por outro, também uma versão domesticamente comedida de paixão e erotismo” (SCHOLZ, 1996, p. 23). O ideal materno da mulher do lar, responsável pela administração não remunerada da esfera privada, tem como seu oposto complementar o ideal masculino produtor de valor da esfera pública, cuja produtividade é refém, como já havia pontuado Adorno, da repressão da natureza externa e interna. Essa assexualidade burguesa contra a qual se estrebucha a personagem masculina da tragédia à brasileira é o contrário da libido indomável da mulher rodriguiana, que, nesse sentido, converte-se numa potência perturbadora do imperativo do lucro.

Por mais viris que se apresentem no diálogo,³² não é próprio da índole dos homens rodriguanos expressar tão claramente seu desejo tal como faz Geni, de maneira desconcertante, quando implora a Herculano: “vamos fazer outro amorzinho bem gostoso?”, ao que ele lhe responde, “com esgar de nojo”: “Só pensa nisso!” (*Toda nudez*, p. 442). Mais à frente, depois de enganar Herculano dizendo estar com “suspeita de câncer” no tolo intuito de exhibir-lhe os seios, Geni, “colada a Herculano por trás, em cio”, repete o atrevido apelo: “vamos fazer um amorzinho bem gostoso? [...] Só dessa vez e nunca mais!” (*Toda nudez*, p. 451). Como temos observado, repetições desse gênero são típicas da dramaturgia rodriguiana e acontecem *intra* e *inter*-dramas, dando um estatuto especial às declarações, que ora figuram como o mote recorrente da peça, ora concedem ao diálogo um ritmo musical. Também em *A serpente* – peça

³² Sobre toda essa questão, vale recordar duas anedotas de nossa vida política recente que provam a capacidade de envergadura da curva trágica brasileira, ao mesmo tempo em que servem de emblema da decadência da identidade nacional. Nas comemorações do 7 de setembro de 2022, data patriótica que foi sequestrada pela campanha autoritária do então candidato à reeleição Jair Messias Bolsonaro, o capitão puxou a seguinte palavra de ordem em comício em Brasília a apoiadores, referindo-se a si mesmo: “Imbrochável! Imbrochável! Imbrochável!”. Em abril do mesmo ano, no entanto, a imprensa revelou que o exército brasileiro gastou mais de R\$3 milhões na compra de 35 mil comprimidos de Viagra e 60 próteses penianas – escândalo em flagrante contradição com a retórica bolsonarista. A junção desses dois fatos compõe um perfil arquetípico muito próximo àquele da personagem Décio, de *A serpente*: o canalha brocha, autor de rodriguêsias antológicas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/09/bolsonaro-usa-michelle-ataca-stf-e-repete-ameacas-diante-de-milhares-na-esplanada.shtml>; e <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ricardo-araujo-pereira/2022/04/viagra-comprado-pelo-exercito-fez-crescer-nao-o-penis-mas-o-nariz.shtml>; acesso em 09/09/2022.

basicamente construída em cima de motes antológicos do universo trágico rodriguiano –, repete-se em Lígia o tema da virgindade feminina e, como vimos, sua preocupação fulcral está longe de ser a beleza da sacralidade da escolha por esperar pelo sexo depois do casamento, tampouco o sexo com fins reprodutivos, malgrado não se possa ignorar o prestígio que possui a fertilidade em se tratando de uma tragédia. Em vez disso, a preocupação de Lígia é a pressa em deixar de ser virgem de uma vez por todas. Se, por um lado, não se pode negar que haja uma exigência cristã da virgindade até o evento do matrimônio, por outro, a sexualidade é quase sempre desvinculada da ideia de reprodução, e isso mesmo para as tias solteironas. Seria mais justo afirmar que o sexo é a condição da vitalidade dos seres que habitam a tragédia à brasileira, e sem o qual sucumbem à infelicidade e amargura. O curioso dessa concepção é que ela leva a um impasse moral, pois, sendo justamente a família construída via casamento a instituição por excelência da repressão, a plena realização da sexualidade torna-se um desígnio impossível, proibido antes da noite de núpcias e improvável depois dela. O casamento, assim concebido, converte-se numa garantia do celibato.

“Você se julga a mulher mais feliz do mundo e a mim, a mais infeliz. Tão infeliz, que tive de me deflorar com um lápis”, confessa Lígia a Guida. “Você quer ser feliz como eu, quer? Por uma noite? [...] Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais, nunca mais terá vontade de morrer” (*Serpente*, p. 334), propõe, então, Guida à irmã, quando esta expressa o desejo de se matar por permanecer virgem já passado um ano de seu casamento. Novamente a peça inverte o senso-comum, fazendo com que uma mulher ceda à outra seu marido para que se cumpra uma noite de núpcias que nunca pôde acontecer, em irrefutável aceno a um hábito pagão. Depois de desfrutada sua tão aguardada primeira experiência sexual, Lígia se abre com a irmã: “O que eu senti foi tudo – a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer” (*Serpente*, p. 338). É sobretudo pela voz feminina que se faz entrever a exaltação ao sexo, manifesta através de lirismo ora erótico, ora pornográfico. Fala marcante desse lirismo erótico é dita por Madame Luba, a cafetina lituana de *Perdoa-me por me traíres*. Irritada com a hesitação de Glorinha em trabalhar ou não na sua “casa infanto-juvenil” – Glorinha é uma dessas meninas que alimentam fascínio pela vida da prostituta –, Madame Luba dispara, na “sua cólera [...] sincera”: “Na Lituânia eu tive tua idade, eu tinha tua cinturinha, eu tinha teu corpinho... E eu vivia! Eu, curiosa de carícia! Mas tu não querer vibrar, menina. Oh, tu não tem vida!” (*Perdoa-me*, p. 114). A fala destoa do tom cínico com que a cafetina vinha travando diálogo com Glorinha, entre ambiciosa e maternal, no intuito de convencê-la a ir adiante na aventura. Aqui, na sua sinceridade, ela revela não a esperada ganância pela capitalização do corpo “de valor” da adolescente, mas a

romantização do prostíbulo, lugar da legítima energia vital. É claro que semelhante ideia de feminilidade deve vir acompanhada de uma masculinidade que lhe faça jus, o que, numa intrigante reviravolta, subordina a personagem masculina ao insaciável desejo feminino; satisfazê-lo é a prova de que se é homem de verdade e não um “canalha”. Pelo menos, é assim entre Décio de Lígia. “Você quer dizer que Décio não é homem?”, indaga-lhe Guida. “Tão másculo!”. “Para as outras, talvez. Para mim, nunca” (*Serpente*, p. 332). Depois, quando Décio volta revitalizado: “Ou você pensa que foi para continuar virgem que me casei? Você é um canalha”. “Cala essa boca! Eu não sou mais canalha!” (*Serpente*, p. 344), responde Décio, o ex-canalha finalmente apto a cumprir com suas obrigações conjugais. É também nessa mesma toada que Selminha, em *O beijo no asfalto*, tenta convencer os jornalistas de que seu marido não é gay – agora, com um tempero pornográfico: “Ou o senhor não entende quê? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido todo o dia! Todo dia! Todo dia! (num berro selvagem) Meu marido é homem! Homem!” (*O beijo no asfalto*, p. 405). Como não seria homem, afinal, o cidadão que “comparece” com a esposa diariamente? Na “histeria medonha” de Selminha, como assinala a rubrica, aquilo que seria a evidência masculina da suprema virilidade transforma-se, utopicamente, no gozo da mulher. Não se pode ignorar, contudo, que acoplada a essa visão vem uma rígida ideia de heteronormatividade que, através da fala das personagens, veta a possibilidade do prazer entre homens – este, o aspecto reacionário que compõe necessariamente os arquétipos femininos rodriguianos. É preciso lembrar que, em se tratando de Nelson Rodrigues, não estamos falando da proposição de uma nova ética das relações amorosas, empoderada e destituída de preconceitos, mas novamente do “inconsciente do superego”, ou seja, justamente do lado desagregador, sectário e – paradoxalmente – bárbaro de todo imperativo moral.

Mas, em se tratando da sintaxe pornográfica acima mencionada, certamente o grande acontecimento de linguagem da dramaturgia rodriguiana – o evento linguístico consciente de si onde desagua todo o experimentalismo acumulado das peças anteriores – é Geni. Em seu desleixo expressivo, Geni é a personagem que faz ruir tanto a gramática normativa da virilidade quanto a da apologética familiar que vez ou outra desponta nas falas dos patriarcas das tragédias de Nelson Rodrigues – por exemplo, quando Jonas, de *Álbum*, esbraveja: “Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (fora de si) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!” (*Álbum*, pp. 359-360). Isso porque Geni, o “mictório público”, foi capaz de seduzir mesmo o mais fiel dos viúvos – que havia declarado abstinência sexual pelo resto da vida em respeito à memória da esposa morta – por

meio do palavreado mais chulo que já habitou o diálogo rodriguiano. A interação a seguir entre Herculano e Geni é emblemática do ponto que atingiu a forma dialógica da pornochanchada na literatura brasileira – e aqui, a primazia é mais da palavra do que da imagem –, bem como do choque entre a linguagem bem comportada que dominava o teatro brasileiro e a linguagem do desbunde que começava a ganhar corpo na poesia, no drama e na canção nacionais:

HERCULANO (grave) – Uma pergunta. Você gosta de mim? Gostou de mim?

GENI (atônita) – Que palpite é esse?

HERCULANO – Geni, não é palpite. Quer responder?

GENI – Sujeito burro! (mudando de tom, trinca os dentes) Só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – eu fico molhadinha!

HERCULANO (realmente chocado) – Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?

GENI (desesperada de desejo) – Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (muda o tom) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (ofegante) Geladas!

HERCULANO (amargurado) – Amor não é isso!

GENI (furiosa) – Me diz então o que é que é amor?

HERCULANO – Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher.

GENI (na sua cólera contida) – Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. Há homens que gostam.

HERCULANO – Que conversa baixa! (*Toda nudez*, p. 459)

Raras vezes um diálogo rodriguiano foi tão autoconsciente quanto nesse excerto, localizado a meio caminho entre o metalinguístico e o vulgar, e construído como a emulação de um improviso entre duas personagens que deu errado, uma vez que a comunicação entre elas falha miseravelmente. É um diálogo sobre a coibição do diálogo, como se as personagens tivessem adquirido discernimento sobre sua condição e, distanciadas do papel específico que encenam nessa peça, quisessem ensinar uma à outra como se produz uma conversa. Nesse sentido, é a personagem pura e simples – a personagem em abstrato, como instância lúcida, mais do que um personagem fulano ou sicrano – quem legisla, aqui, sobre o que é ou não permitido numa interação entre homem e mulher, e simula-se um atrito de gerações dramáticas. “De vez em quando, você tem uns fricotes de bicha!” (*Toda nudez*, p. 460), arremata Geni em seguida, dada a insistência do pudor de Herculano – e, novamente, demarca-se o descompromisso com qualquer agenda progressista. O contraste entre os dois torna ainda mais caduco o clichê pronunciado por Herculano – “delicadeza é tudo na mulher” –, e quem leva a melhor sem dúvida é Geni, que, em sua sabedoria proverbial de meretriz, ataca com a máxima “a mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém”. Há a afirmação de um princípio

igualitário, indiferente seja a senhoras honestas, seja a grã-finas ou prostitutas, que fixa a qualidade democrática da libido, não ausente sequer da mentalidade das tias solteironas, às quais resta apenas amargar sua “angústia sexual”. Assim, a aparentemente enigmática (e cafona) sentença dita por Guida a Lígia em *A serpente* – “o homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar” – adquire significado se encarada como mais uma evidência, dentre outras, desse traço que compõe o arquétipo-mor da mulher na tragédia à brasileira: a perpétua insatisfação sexual, que acaba quase por desmentir o imperecível desejo sexual do homem, propagandeado como prova cabal da autêntica masculinidade. Na tragédia à brasileira, sinônimo de macho é pudico.

CAPÍTULO III

O modernismo rodriguiano em comparação

1. “A vida como ela é” não é realista

Ao discorrer sobre o modo de composição das personagens rodriguianas, Ronaldo Lins aponta que “Nelson Rodrigues com frequência abusa de seu poder de síntese e resvala para o desenho caricatural e apressado”, e adverte que “retratar a vida como ela é implica em certos riscos” (LINS, 1979, pp. 89-90). Ele critica o “naturalismo por vezes demasiado cru” (LINS, 1979, p. 89) do autor e analisa o “fundamento básico do realismo que pretende realizar” (LINS, 1979, p. 90), ao mesmo tempo em que trata de seu “método predileto de criação de tipos” (LINS, 1979, p. 90), muitas vezes esboçados apenas com um ou dois traços. Se, num primeiro momento, soa estranho, embora não de todo absurdo, que as tragédias rodriguianas sejam classificadas como naturalistas,³³ dizer que Nelson pretende fundamentar um teatro realista é simplesmente incorreto, além de ser incompatível tanto com a ideia de personagens-tipos quanto com a de caricatura. Vê-se que o crítico mesclou categorias de diversos registros para tecer seus comentários às falhas da dramaturgia rodriguiana, mas é preciso ter cautela na aplicação de determinadas etiquetas, especialmente quando o assunto é a forma dramática, que possui uma imensa variedade de elementos de análise. Talvez a noção de arquétipo resolva a tendência à caricatura que certas personagens de Nelson Rodrigues apresentam sem que seja necessário recorrer ao conceito do personagem-tipo, a quem a ideia de destino soaria demasiado

³³ Seria mais justo dizer que há aspectos de estilo naturalista na dramaturgia rodriguiana do que propriamente caracterizá-la como “naturalismo cru”. Se tomarmos como referência o conceito de drama naturalista de Peter Szondi (2001), veremos que uma de suas premissas – e, ao mesmo tempo, aquilo que o condenará ao fracasso – é a distância social entre o poeta e suas *dramatis personae*, fator que “torna-se-lhe fatal enquanto distância dramática”: “a possibilidade de colocar a categoria da compaixão no centro da poesia de Hauptmann não depõe contra mas a favor da afirmação de que ele se encontrava ante suas criaturas como um observador e não atrás delas ou dentro delas. Pois a compaixão pressupõe a distância que ela vem superar. No entanto o dramaturgo genuíno – assim como o espectador – não se encontra distante das *dramatis personae*: ele é um entre elas ou não está em absoluto incluso na obra. [...] [no drama naturalista,] Ao contrário, uma classe observa a outra: o poeta burguês e o público constituído pela burguesia observam o campesinato e o proletariado. Essa distância tem consequências negativas no plano dramático” (SZONDI, 2001, pp. 102-103). Ainda segundo Szondi, uma tal distância observadora, incapaz de conceder unidade à dissociação entre meio, caracteres e ação pressuporia a instância do eu-épico sem, contudo, encontrar ainda terreno histórico fértil para seu pleno florescimento. Está ausente da dramaturgia de Nelson Rodrigues esse estranhamento com relação ao seu material de representação, que Szondi classifica como empirismo; antes, a grande questão de seu teatro é o excesso de proximidade com relação às suas personagens, o que, segundo o próprio Ronaldo Lima Lins, “ao invés de compaixão e solidariedade, desperta a repugnância ou a náusea no espectador” (LINS, 1979, p. 131).

pesada; de mais a mais, anula também a substância jocosa do perfil caricatural, que está longe de ser a regra da personagem rodriguiana. Acima de tudo, retratar “a vida como ela é” não é o mesmo que a adesão a uma estética realista (ainda que essa afirmação pareça um mero artifício retórico barato). Em Nelson Rodrigues, a representação da vida como ela é faz uso do mecanismo de ênfase e distorção dos elementos triviais das personagens a que pretende dar destaque, não escondendo, portanto, o fato de que há uma tese subjacente ao seu conjunto dramático cujo argumento, digamos assim, passa pela seleção de traços específicos da matéria nacional que vão se revelando por meio da interação dialógica entre os indivíduos ali emulados. Mais do que simplesmente mostrar ou expor, o que o autor busca é *desnudar* o que considera uma verdade oculta. Nisso, difere fundamentalmente da escola realista, que cultiva certo ilusionismo ao dar a entender que é possível uma representação neutra da realidade quando, na verdade, disfarça seus princípios morais por trás de uma camada de objetividade que alega estar apenas demonstrando os fatos. Nesse ponto, vale retomar a crítica de Adorno às pretensões de verdade do formalismo lógico e do conhecimento matemático, segundo a qual aquilo que se apresenta como a mera descrição do dado consiste na reiteração apologética da realidade tal qual ela se manifesta em determinado momento histórico. Para o frankfurtiano, o culto do fato imediato significa o abandono de “toda pretensão do conhecimento”, que “não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mais precisamente na negação determinante de cada dado imediato”; contudo, em vez disso, para a ciência positivista “o factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia. Quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução” (ADORNO, 1985, p. 34). Adorno denuncia, dessa forma, a adesão do pensamento e do conhecimento científico tradicional às condições de um real injusto e opressor que, eternizado pelo gesto puramente descritivo, coagula-se e se fixa como dado imutável. A conclusão a que se chega é que não há neutralidade no pensamento: mesmo a simples apresentação do dado joga a favor da reprodução do existente.

Não por acaso, o campo científico se consolida na mesma época que o surgimento do realismo nas artes plásticas e na literatura. Com alguma mediação, é possível aproveitar a crítica adorniana para se refletir sobre a aderência da estética realista ao modo de vida burguês e a forma como a aparente imparcialidade de um diálogo realista apenas escamoteia a inconsciência do ato de reafirmação da ética capitalista. Por exemplo, em *Casa de bonecas*, de Ibsen, mesmo uma crítica feminista não pode ignorar o fato de que a suposta emancipação de Nora com relação ao casamento só poderá ser atingida quando a personagem passar a manipular dinheiro

por conta própria, seja através do trabalho, seja através da responsabilização pelo pagamento das próprias dívidas – tese que pode ser mapeada via diálogo desde o primeiro ato e inclusive em falas de Torvald, personagem que é guiada ao equívoco. Isto é, ainda que a peça pareça censurar conscientemente a postura moral de Torvald em direção a Nora, falas sutilmente aforísticas como “nada de dívidas, nada de empréstimos! Algo como um constrangimento, um mal-estar sombrio se introduz em toda casa erigida sobre dívidas e empréstimos” (*Casa de bonecas*, 2007, p. 9) escapam ao juízo sentenciador do drama e não são condenadas juntamente com a personagem. Mas a tese protestante da emancipação por meio do trabalho aparece de modos ainda mais explícitos em sentenças da própria Nora e da senhora Linde, que funcionam como pares complementares nivelando-se mutuamente em sua busca da felicidade: enquanto a senhora Linde sempre teve que trabalhar para sustentar mãe e irmãos e, por isso, não pôde se casar, Nora manteve-se dependente do marido numa aparência de casamento perfeito e não logrou adquirir a autonomia que apenas o trabalho poderia conceder. Assim, sobre os serviços ocasionais de copista que precisou executar para pagar uma parte das dívidas, Nora exclama: “Oh! Às vezes sentia-me tão cansada! No entanto era tão divertido trabalhar para ganhar dinheiro! Sentia-me quase como um homem” (*Casa*, p. 24); e mais a frente, depois de passar pelo choque epifânico: “olhando para trás, agora, parece-me que vivi aqui como vive a gente pobre, que mal consegue ganhar seu sustento” (*Casa*, p. 96). A heteronomia feminina em relação ao marido é comparada à despossessão financeira, de onde se deduz que sua maioridade enquanto sujeito autônomo tem como condição uma atitude, digamos, mais empreendedora. Da mesma forma, diz a senhora Linde ao seu antigo amante:

preciso trabalhar para sobreviver. Que eu me lembre, todos os dias da minha vida transcorreram no trabalho. Ele tem sido a minha maior e única alegria. Mas agora que estou só no mundo sinto uma solidão, um vácuo medonho. Não há alegria no trabalho quando ele serve apenas a nós mesmos. Vamos, Krogstad, deixe-me possuir algo – e alguém – por que trabalhar. (*Casa*, p. 78)

Se o início da fala poderia sugerir um outro desfecho para a interação entre ela e Krogstad – um compreensível tom de lamentação por ter deixado a vida esvair-se devido à necessidade da reprodução da própria vida e dos seus –, a impressão se desfaz já a partir da terceira sentença, quando o leitor descobre que a mediocridade da vida da personagem se deve não à servidão ao trabalho, mas por não ter alguém com quem compartilhar as alegrias do seu esforço. O novo aforismo que precede o apelo ao amante arremata o raciocínio perfeitamente linear com um tom quase cômico, acusando uma tentativa de moralização do dinheiro ao conferir-lhe um toque humanizado.

Falas como essas revelam o nexó ideológico por trás da aparência de equanimidade do drama realista, evidenciando aquilo que Adorno notou no pensamento científico de sua época: tudo o que não se coloca conscientemente como “negação determinante do dado imediato” da realidade acaba por colaborar com a reafirmação dessa mesma realidade – assim na ciência ou na literatura realista, que é a estética por excelência da burguesia. A tese que lhe subjaz, por estar em total consonância com a realidade factual em pleno exercício histórico, passa despercebida. Já da tragédia rodriguiana não é possível afirmar que haja qualquer pretensão realista ou de neutralidade, pois seu compromisso inconfesso é com os mitos escusos da vida nacional e, como temos visto, há uma vontade explícita do texto em demonstrar que, se chegamos aonde estamos, é porque o moralismo dissimulado da burguesia brasileira está em total descompasso com uma sociedade em flagrante processo de modernização, deixando, portanto, a nação órfã, sem saber que caminho seguir – o que, do ponto de vista trágico, é terrível. Por isso até ao superego se permite o inconsciente; por isso a carência programática das personagens femininas, que mesmo liberadas sexualmente, continuam a reproduzir jargões sexistas; por isso, a hostilidade desesperada dos maridos impotentes. Na verdade, pode-se afirmar que o tratamento rodriguiano da moral da sociedade brasileira, que se deixa entrever sobretudo em fórmulas que se repetem, às vezes *ipsis litteris*, aqui e acolá entre diversas tragédias, é profundamente antimimético, como se suas personagens, distanciando-se do real cotidiano do diálogo – aquele que o naturalismo, este sim, procura reproduzir – fossem autômatos, desprovidos de subjetividade, que sintetizassem em frases sumárias o decantado da moralidade nacional. Mas também por isso, Nelson Rodrigues não é exatamente crítico de suas condições tal como Adorno esperaria, pois embora haja, de fato, uma negação algo escandalosa do dado imediato, a negação rodriguiana não deixa de reproduzir a ciclicidade do modo como as coisas sempre foram. A diferença é que ela não cultiva nenhuma fé de que esse padrão cíclico conduza o país a realizar qualquer promessa de futuro, e nem considera que nosso presente seja um resultado minimamente satisfatório de uma pretensa caminhada progressiva. Além disso, não pretende apontar nenhuma saída. Há algo de profundamente ambíguo no gesto de retratar a vida como ela é sem flertar com o realismo: trata-se de uma espécie de denúncia resignada, que “acaba condenando e refletindo a sociedade brasileira” (LINS, 1979, p. 157), como expressou certeiraamente Ronaldo Lima Lins. Nesse sentido, tanto quanto o realismo, ele descreve – ou melhor, desvenda – na mesma medida em que subscreve a realidade na qual está inserido. Não há, contudo, o menor resquício de ufanismo no mergulho às nossas “raízes recônditas” efetuado por Nelson Rodrigues. Nesse ponto, o autor difere de seus pares

modernistas da Semana de 1922 – e, sobretudo, demonstra singular autenticidade entre os poetas trágicos.

2. Nelson Rodrigues x Gilberto Freyre

Vimos acima que há uma divergência fundamental entre os pontos de vista sobre a formação social brasileira propostas por Nelson Rodrigues e por Gilberto Freyre: enquanto o sociólogo, compartilhando dos ímpetos modernistas de se pensar a origem e as forças de composição da nação brasileira, apostou que da comunhão das raças, ainda que feita sob dominação e coerção violentas, surgiria uma civilização brasileira fecunda e rica, capaz de ser interpretada como uma unidade cultural e econômica; na tragédia rodriguiana o que ocorre é o oposto, ou seja, a total descrença de que seja possível, do núcleo familiar assim constituído, haver qualquer pacto civilizatório. É a falência da proposta de nação e de cultura de Gilberto Freyre que, a seu modo, ecoava o bordão “pouca saúde e muita saúde, os males do Brasil são”, repetido à exaustão em *Macunaíma*. Freyre pretendia chamar a atenção para o fato de que o grande problema da formação do Brasil não era a miscigenação – ou seja, a confraternização sexual entre os diferentes povos que compõem a nação, de resto muito bem-vinda e quiçá providencial –, mas a sífilis e a má nutrição da população decorrente da lavoura monocultora. A ideia de que o Brasil “parece ter-se sifilizado antes de se haver civilizado” (FREYRE, 1984, p. 47), no entanto, está alinhada com a tese basilar do drama trágico de Nelson Rodrigues que, tal como em *Casa-grande & senzala*, aponta para o papel, digamos, mitológico de uma certa noção de sexualidade no processo de colonização do país. Abstraindo-se por um momento as questões raciais envolvidas na hipótese freyreana, vê-se que há uma percepção comum aos dois intérpretes no que diz respeito a um suposto ímpeto sensual que faria parte da identidade nacional brasileira – relembremos, de passagem, o relevante papel da pornochanchada em nossa produção cultural.

Foi mencionado a forma como o diálogo rodriguiano alça o sexo à condição da vitalidade de seus personagens e como a própria moral familiar se encarrega por limar essa energia vital, gerando um colapso no interior dos núcleos familiares e, conseqüentemente, na própria substância cultural que daí deriva. Como em Gilberto Freyre, na tragédia rodriguiana a combinação entre luxúria e rígidos valores familiares produz a mais autêntica matéria brasileira. Por exemplo, a família patriarcal rodriguiana de *Álbum de família* – mineira, católica,

incestuosa, rural e pró-oligarquias cafeeiras, como nos informa o coro no terceiro ato³⁴ – é a mesma da casa-grande de Gilberto Freyre, cujos valores de fidalguia provinciana se chocam com a vida sexual degenerada dos patriarcas festejada pelo sociólogo como fundadora da nação brasileira. “A família”, escreve Freyre, “não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, [...] a força social que se desdobra em política [...] Sobre ela o rei de Portugal quase que reina sem governar” (FREYRE, 1984, pp. 18-19). É verdade que não há em *Álbum* qualquer representação de conflito racial; a força da ação é absolutamente centrípeta, cujo vetor aponta para o núcleo familiar branco, e o enredo gira em torno dos desejos incestuosos de pai com filha, de filha com pai, de mãe com filhos, de filhos com a mãe e de irmão com irmã – e dos respectivos ódios que daí decorrem. É como se o núcleo familiar rodriguiano agisse na tragédia encenando a truculência que é apenas sugerida no ensaio freyreano, mas que é a base de nossas raízes coloniais. Por outro lado, não seria de todo absurdo afirmar que há em Gilberto Freyre uma vontade de reconstituir as origens da formação do povo brasileiro que, em muitos momentos, assume tonalidades míticas. Para o sociólogo, a moral sexual brasileira, malgrado desregrada, constituiu “o único processo de colonização que teria sido possível no Brasil: o da formação, pela poligamia [...] de uma sociedade híbrida” (FREYRE, 1984, p. 48). Vem em boa hora o comentário de que “não há escravidão sem depravação sexual” (FREYRE, 1984, p. 316) – ideia hipostasiada no texto rodriguiano de *Álbum*, ainda que a escravidão apareça nele apenas como paisagem; ou, por outra, como uma espécie de passado não superado que, incorporado à dinâmica do século XX, deixou resíduos para além da gritante oposição entre a casa-grande e a senzala.³⁵

³⁴ O speaker, que para parte da crítica faz as vezes de coro em *Álbum de Família*, nos conta que o patriarca da família “havia passado um telegrama ao então presidente Artur Bernardes, tachando de reprovável e impatriótica a revolução de São Paulo. Nada lhe entibiava o civismo congênito. [...] Justamente se cogitava da eleição de Jonas para o Senado Federal na seguinte Legislatura” (*Álbum*, p. 407).

³⁵ Esses resíduos estão disseminados pelas tragédias rodriguianas em momentos do texto dramático que, embora sutis, demonstram extrema sofisticação no modo de representação do núcleo familiar brasileiro branco, especialmente das classes altas. A questão racial é frequente nos diálogos e é falada pelas personagens com uma despreensão que contrasta com seu conteúdo violento; o texto raras vezes se detém nesses momentos, mas se mostra absolutamente autoconsciente de que há uma maneira *arquetípica* de se referir à raça negra, a qual compõe forçosamente a forma de expressão das personagens da família tradicional brasileira. É o caso, por exemplo, do seguinte diálogo passageiro entre Geni e Herculano: “GENI (feroz) – E quem te disse que eu saí? (furiosa) Já sei! Foi a criada, essa negra, velha e caduca! Ah, o ódio que eu tenho dessa miserável! HERCULANO – Miserável, não! Me criou! Foi minha segunda mãe! É de toda confiança, fique você sabendo!” (*Toda nudez*, p. 468). “Me criou”, “foi minha segunda mãe”, “é de toda confiança”: uma justaposição de fórmulas ditas por uma personagem burguesa, masculina e branca cuja verossimilhança chega a exceder os limites da razoabilidade. Um outro exemplo se encontra num diálogo também lateral entre o jornalista Amado Ribeiro e Aprígio, em *Beijo no asfalto*: “AMADO – Estou safado da vida. Imagine que a arrumadeira, uma preta gorda. (baixo e sórdido) Emprenhou. Ela faz aborto em si mesma. Com talo de mamona. [...] Está morre, não morre. Vai morrer. (pigarreando e com certo

Há ainda um segundo ponto de convergência entre o Nelson de *Álbum* e Freyre, derivado do modo como os dois encaram o sexo na constituição da identidade nacional: percebe-se em ambos uma certa fluidez na fronteira entre natureza e cultura, em cujo cerne se entrevê um conceito de civilização que ainda não logrou ultrapassar a mera reprodução da vida. É como se a manutenção da espécie ainda fosse uma questão relevante, em termos culturais, para a existência nos trópicos – ou, dito de outro modo, como se não houvesse aqui ainda as condições de possibilidade para a realização de uma civilização de fato. Não teríamos sido capazes ainda de superar completamente a barbárie que está nas raízes de nossa constituição. Firmado esse consenso, no entanto, novamente Nelson e Freyre se separam: enquanto neste último há uma tentativa de sublimação da barbárie³⁶ através da ideia de que natureza e cultura conviveriam de modo harmônico num arcaico equilíbrio de influências, em Nelson Rodrigues, por outro lado, a barbárie é escrachada na cara do leitor-espectador, que é agredido pela violência ininterrupta dos diálogos. Vejamos como esse equilíbrio aparece em *Casa-grande & senzala*:

se é certo, como querem antropólogos modernos, que “a irregularidade de relações sexuais tem em geral manifestado a tendência para crescer com a civilização”; que nos animais domesticados encontra-se o sistema sexual mais desenvolvido que nos selvagens; que entre os animais domésticos, amolecidos pela relativa falta de luta e de competição, as glândulas reprodutoras absorvem maior quantidade de alimento; e, ainda, que o poder reprodutor no homem tem aumentado com a civilização da mesma maneira que, nos animais, com a domesticação – podemos nos arriscar a concluir que dentro de um regime como o da monocultura escravocrata, com uma maioria que trabalha e uma minoria que só faz mandar, nesta, pelo relativo ócio, se desenvolverá, necessariamente, mais do que naquela, a preocupação, a mania, ou o refinamento erótico. [...] Nada nos autoriza a concluir ter sido o negro quem trouxe para o Brasil a pegajenta luxúria em que nos sentimos todos prender, mal atingida a adolescência. A precoce voluptuosidade, a fome de mulher que aos treze ou catorze anos faz de todo brasileiro um don-juan não vem do contágio ou do sangue da “raça inferior” mas do sistema econômico e social da nossa formação; e um pouco, talvez, do clima; do ar mole, grosso, morno, que cedo nos parece predispor aos chamegos do amor e ao mesmo tempo nos afastar de todo esforço persistente. Impossível negar-se a ação do clima sobre a moral sexual das sociedades. (FREYRE, 1984, p. 320)

Note-se como há, no longo trecho acima, uma linha de continuidade entre natureza e cultura – reforçada pela prosa descritiva, afetuosa e conciliatória de Gilberto Freyre – que aponta para o sentido oposto àquele, por exemplo, indicado no famigerado ensaio de Freud *O mal-estar na civilização*. Ainda que, aqui, o “refinamento erótico” só esteja disponível às classes ociosas, ele

quê de culpado) Mas olha cá: - eu não tenho nada com o peixe. O filho não é meu! (muda de tom, um pouco perturbado) Vamos nós. Qual é o drama?” (*Beijo*, p. 409).

³⁶ Devo a leitura de *Casa-grande & senzala* a partir da categoria de sublimação da barbárie ao professor do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp Alfredo Cesar Melo, que em suas aulas sobre Gilberto Freyre se utilizou do termo freudiano para se referir à forma como o sociólogo deriva da violenta realidade da escravidão a rica diversidade cultural brasileira.

é um fruto bem-vindo dos avanços civilizatórios, cuja participação no desenvolvimento do “sistema sexual” de seus membros é imprescindível. Nesse caso, diferente da interpretação freudiana, civilização e natureza não são contrários inconciliáveis, mas polos complementares cuja ação mútua de um sobre o outro é benéfica. Há uma carga positiva na ideia de refinamento erótico que está ausente da psicanálise de Freud, para quem tal refinamento é patológico e regressivo, tendo derivado de uma organização social repressora. Da mesma forma que a civilização age favoravelmente sobre o “poder reprodutor” humano, também a natureza influencia na “moral sexual das sociedades”, caracterizando uma via de mão dupla. A sentença final do excerto, elaborada depois de oscilação que pendia para a dura preponderância do sistema social e econômico sobre a “pegajenta luxúria” tipicamente brasileira, abranda com otimismo a interpretação demasiadamente sociológica do ímpeto sexual de nossos colonizadores, evitando traçar um destino nacional fundamentado sobre fatalidades históricas. Desse modo, acalenta os olhos do leitor indignado, acrescentando um reparo tropical ao que, à primeira vista, poderia parecer problemático.

Já *Álbum de família* pretende jogar luz sobre uma outra versão da família patriarcal brasileira. O cenário de Brasil profundo do início do século XX, ainda semi-escravocrata e onde, segundo Freyre, estaria a essência da cultura brasileira teria produzido uma moral familiar nefasta e geradora, ela mesma, da selvageria sanguinária que o espectador presencia no palco. No lugar da busca pela conciliação e pelo apaziguamento da barbárie via sublimação, há um estado de conflito tão estruturalmente incrustado na tragédia que o torna obsceno, quase insuportável. É possível arriscar, inclusive, que os diálogos incestuosos que abundam no texto rodriguiano são aqui os menos obscenos, consistindo num relaxamento da tensão que se acumula em alguns pontos de maneira incomodamente aguda, uma vez que o amor é quase sempre correspondido e, por isso, não há conflito. Observe-se o seguinte diálogo entre pai e filho – quiçá o ponto de mais sádica violência com o leitor de toda a peça:

GUILHERME – O que eu devia fazer, eu sei: o que eu fiz daquela vez, com a muda!... (numa alegria hedionda) Você se lembra, pai – da MUDA?

JONAS (com certo medo) – Sei lá do que você está falando?

GUILHERME – Sabe sim. Aquela que não falava, meio idiota – estrábica!... (com alegria selvagem) Ah, é mesmo – ESTRÁBICA! [...] Todo mundo respeitava a muda... Ninguém mexia com ela... [...] Nem a muda você perdoou... [...] Depois, ela pegou gravidez. Durante as dores, veio-se arrastando – QUERIA TER O FILHO AQUI... – Eu encontrei ela no meio do caminho.

(Todos na sala parecem fascinados com a narração de Guilherme. Este baixa a voz, com uma expressão de sofrimento.)

GUILHERME – Quando me viu, ela parece que adivinhou – teve medo de mim. (Guilherme muda de tom, implacável) Ainda quis fugir – mas eu, então, pisei o ventre

dela, dei pontapés nos rins!... [...] Deus é testemunha de que não me arrependo! (com ferocidade) Eu devia fazer a mesma coisa com essa que está aí!
 JONAS (obcecado) – ASSASSINO!
 GUILHERME – São umas cachorras! (*Álbum*, pp. 375-376)

A narração, de forte impacto, é ao mesmo tempo brutal e gratuita, pois o fato narrado em nada colabora para o seguimento da trama, servindo apenas como “imagem plástica”, conforme sentenciou o próprio autor. Como é típico na dramaturgia rodriguiana, esse tema se repete mais à frente, ainda no segundo ato, num diálogo entre Guilherme e Glória – dessa vez, o ex-seminarista atribui ao pai a culpa sobre a morte da menina e adiciona requintes de crueldade: “A bota de papai ficou toda suja de sangue. Ele teve que mandar limpar com benzina – um pano ensopado em benzina, mas a mancha não queria sair!” (*Álbum*, p. 389). Todo esse bárbaro conjunto consiste naquele gênero de confissão que geralmente só se faz sob coerção, pois compromete aquele que narra e fere os ouvidos de quem ouve; aqui, ela é feita “numa alegria hedionda” e “com alegria selvagem” a ouvintes “fascinados”. Apenas o leitor-espectador parece não compactuar com a narrativa de Guilherme (a reação de Jonas é simplesmente anódina quando se leva em conta a sequência completa de seus atos). A repetição do relato reforça o depravado circuito moral da família do qual o público se põe de fora, e incita nele, ao invés de apaziguar, indignação, “repugnância e náusea”.³⁷ A justificativa por trás da monstruosa reação de Guilherme novamente evoca o “inconsciente do superego”, na medida em que o filho condena os hábitos sexuais poligâmicos do pai, que vive de desvirginar e engravidar adolescentes desde que descobriu a traição da esposa. Por isso, exprime o desejo de exterminá-las juntamente com a prole bastarda. Guilherme é a expressão da irracionalidade dos “resultados da educação patriarcal” (*Álbum*, p. 383), como declama o speaker: considera imundos todos os não virgens e a si mesmo o único “puro” do clã depois do “acidente voluntário” de sua autocastração, como ele mesmo nomeia. Ou seja, no intuito de resguardar os valores morais da família, o ex-seminarista interrompe a linhagem familiar por meio da autocastração, colaborando para a posterior implosão do clã, que termina por autoaniquilar-se. Com o propósito de subscrever os preceitos cristãos, Guilherme pratica heresia contra o mandamento bíblico recitado no primeiro ato – “crescei e multiplicai-vos” –, servindo como alegoria das

³⁷ Nesse caso, o mecanismo da repetição do relato hediondo produz reação parecida com aquela que se dá no espectador do filme *Funny games* (1997), do cineasta austríaco Michael Haneke. O famigerado momento metalinguístico em que um dos torturadores da família rebobina a película com o objetivo de desfazer o contra-ataque heroico da mãe (que teria conseguido atirar em um dos invasores da casa) gera revolta no público por constituir uma espécie de dispositivo de mal gosto, obsceno porque quebra com as regras do jogo e desafia as convenções cinematográficas do filme bem-feito. Do mesmo modo, o espectador de *Álbum de família*, ao se deparar novamente com a narrativa torpe de Guilherme, ofende-se com o excesso de truculência da peça que, mesmo sem a repetição, já lhe provocava asco.

antinomias da moral patriarcal que, em *Álbum*, encontra-se em franco processo de desintegração. Note-se, de passagem, a ênfase rodriguiana no aspecto sensual do catolicismo brasileiro, que Gilberto Freyre atribuiu ao intercâmbio entre o cristianismo português e o que chamou de “moral maometana” e que, igualmente, teria favorecido o povoamento da colônia – “cristianismo em que o Menino Deus se identificou com o próprio Cupido e a Virgem Maria e os Santos com os interesses de procriação, de geração e de amor mais do que com os de castidade e de ascetismo” (FREYRE, 1984, p. 224). No culto à imagem de santos seminus, belos e jovens, padroeiros do casamento e da fertilidade, o sociólogo identificou o elemento carnal que teria permitido o sucesso da miscigenação com o aval da doutrina católica. Esse mesmo catolicismo sensual é que abençoa o vigor sexual das personagens rodriguanas – nada mais justificaria a imperceptível fala de Guida a Lígia logo depois da briga entre esta e o esposo: “cheguei da missa quando Décio ia saindo” (*Serpente*, p. 330). A combinação anula a suposta oposição que poderia haver entre o culto ao sexo e a religiosidade, uma vez que Guida, “a mulher mais feliz do mundo” (*Serpente*, p. 334) porque desejada pelo marido como “nenhum homem, no mundo, desejou tanto uma mulher” (*Serpente*, p. 347), é católica praticante, sem que isso represente qualquer conflito no desenvolvimento da peça. Do mesmo modo, a comparação feita por Glória entre Jonas e Deus revela, em seu miolo incestuoso, não apenas a proximidade com a mitologia psicanalítica, mas também com a consubstanciação da divindade através de seu componente afrodisíaco, retirando-lhe a transcendência extramundana. Porém, diferente da visão freyreana, em Nelson Rodrigues a secularização da divindade significa seu decaimento indigno no mundo material humano, sendo a sacralidade da família patriarcal e de sua moral sexual uma nítida evidência da barbárie a que foi relegada a religião. Semelhante arcabouço moral é o oposto do fundamento racional que se esperaria de uma organização social de fato moderna. Escolástico, o dramaturgo brasileiro condiciona a razão à existência da abstração divina, sem a qual a sociedade apenas instigará a desordem latente de nossas instituições.

Em *Álbum de família*, portanto, a modernidade brasileira estaria vivenciando um momento crítico, de colapso da velha – mas ainda presente – moral rural patriarcal cuja substituição se daria pela liberdade absoluta, caótica em si mesma. Ressoa aqui a improvável hipótese de Cioran segundo a qual o progresso da história conduzirá à selvageria, gerando conflitos tragicamente insolúveis. De todo modo, é patente a percepção de que a dinâmica anterior já se havia esgotado, representando “uma realidade em agonia”, como bem pontuou

Ronaldo Lima Lins. Veja-se, por exemplo, o seguinte diálogo que se desenrola entre Jonas, D. Senhorinha e Edmundo, na ocasião da revelação do adultério materno:

D. SENHORINHA – Edmundo, ele me obrigou a chamar Teotônio no dia seguinte [...] e o matou dentro do meu quarto! Como se fosse um cachorro!

JONAS – Matei.

D. SENHORINHA – Depois, começou o meu inferno. [...] Todo dia, na frente de outras pessoas, seu pai batia nas minhas cadeiras – dizia – FÊMEA!

EDMUNDO – Eu fazia o mesmo!

JONAS – Mas nem isso – nem FÊMEA você era... ou foi... comigo. Nem você nem nenhuma mulher que eu conheci. [...] Todas me deixam mais nervoso do que antes – doente, doente, querendo mais não sei o quê. [...] Nem FÊMEAS as mulheres são! [...] O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta! [...]

EDMUNDO – Não passa de uma fêmea!

D. SENHORINHA – Então, por que você deixou tudo – esposa – e veio para cá?

EDMUNDO – Vou voltar para Heloísa!

D. SENHORINHA – Quero ver!

EDMUNDO – Fêmea. (*Álbum*, pp. 403-404)

“Nem fêmeas as mulheres são” – a fala de um patriarca em profunda crise existencial, ameaçado pelos deslocamentos provocados pela corrosão do monumento moral freyreano. A hostilidade desse diálogo é bastante representativa do conflito pela palavra que se sucede ao longo do drama todo – aliás, qualquer trecho da peça poderia ter sido randomicamente selecionado e seria igualmente representativo da linguagem violenta de *Álbum de Família*, tamanha a sua unidade formal. Chama a atenção nesse trecho o aspecto carnal do conflito, que aproxima as personagens da animalidade – qualquer lapso de racionalidade aí inserida fatalmente se transformaria numa espécie de língua estrangeira. Aliás, comentários que exaltam a animalidade das personagens são uma constante da peça e aparecem muitas vezes vinculados às funções reprodutoras do corpo, como se nota nessa fala de D. Senhorinha, a “mãe fecunda”, como o speaker a denomina: “Ela não podia ser mãe [...] Não tem bacia – quase não tem bacia. [...] Graças a Deus sempre fui feliz nos meus partos... (para si mesma, com orgulho, acariciando o próprio ventre) O médico disse que as minhas medidas eram formidáveis... Que eu tinha bacia ótima...” (*Álbum*, p. 394). Apesar disso, vai entrando em crise o mote cultural freyreano da mulher parideira cujo ventre representava uma função social no processo de colonização, na medida em que a moral familiar patriarcal vai expondo, pouco a pouco, sua impossibilidade imanente de seguir conduzindo a nação através da história. Ao mesmo tempo, ela quase é apresentada como a *única moral possível*: sem o vislumbre de sua substituição, o que resta à nação é apenas a devastação.

3. *Álbum de família* encontra o modernismo dos anos 1970

Em seus escritos sobre teatro, Brecht (1957) afirmou que o drama tradicional focado na ação de indivíduos tinha se tornado insuficiente para representar a nova realidade capitalista, com suas formas sociais abstratas e seus parques industriais repletos de anônimos. Um “teatro de uma época científica” (BRECHT, 1957, p. 110) estaria mais interessado em dar relevo ao ambiente no qual se inserem as personagens, levando o espectador a refletir sobre a racionalidade própria por trás das dinâmicas sociais, que, em seu modelo de teatro, deveriam se manifestar de forma independente no palco, e não mais subordinadas aos sujeitos dramáticos. Os principais acontecimentos da vida do homem moderno já não cabiam dentro dos vetores de ação típicos da tragédia ou mesmo do drama moderno tal como se desenvolveu no fim do século XIX e início do século XX, e por isso a técnica dramática do épico – narrativa, descritiva e distanciada – se apresentava como mais conveniente e receptiva à vida no pós-primeira guerra. De maneira análoga, Steiner (2006) decretou a morte da tragédia na modernidade, visto que a forma trágica seria incompatível com o modo de vida burguês. A trajetória histórica do drama brasileiro, no entanto, vai de encontro a essas hipóteses ao nos oferecer a tragédia como ponto de partida de um incipiente modernismo, ainda interessado em registrar nossas mitologias e em compreender quais os aspectos arcaicos que persistiam em nosso acidentado processo modernizador. Dos anos 40 aos 70, notamos que se consolidou a família burguesa como material dramático de representação, embora não possamos dizer o mesmo sobre os conflitos de classe tematizados por Brecht, fato que deu contornos especificamente brasileiros ao nosso teatro de influência brechtiana, cuja melhor síntese é o teatro do oprimido de Augusto Boal (2019). Em nosso modernismo maduro, a construção de heróis nacionais tal como aventado pelo Teatro de Arena, em formato épico, conviveu com a singular forma dramática de Vianinha e com o drama desbundado da Nova Dramaturgia, narrativo sem ser épico, ao mesmo tempo em que Nelson Rodrigues prosseguiu com a forma trágica até sua morte – e, nesse mesmo período, foi elaborando cada vez mais a matéria brasileira, retratando o carioca suburbano em suas desimportantes e sôfregas aventuras de vida e morte. Essa convivência entre teatro épico e tragédia, entre cosmopolitismo e reflexões sobre o genuinamente brasileiro, entre o tradicional e o experimental, entre o burguês e o caipira – nenhum dos quais menos relevante historicamente que o outro no panorama dramático brasileiro – é particularmente rica para se pensar em que medida as teorias sobre o drama produzidas na Europa dão conta de apreender o que se passou na modernidade literária da periferia.

Conflitos como o encenado acima em *Álbum de família* – que condenam a formação nacional a um beco sem saída – vão perdendo espaço no texto dramático conforme se avança no século XX – demonstrando, afinal, ser aquela uma questão datada na representação teatral e pertencente a um momento de transição da sociedade brasileira, embora tenha persistido como a temática principal da dramaturgia rodriguiana (incluindo-se, claro, as variações que acompanharam as modificações que o tema sofreu com o passar das décadas). Não há como negar a importância do núcleo familiar tradicional tal como constituído na casa-grande na política e na cultura brasileiras, e seus contornos conservadores pautam ainda hoje parte relevante do espaço público nacional, evidenciando que a família patriarcal nunca deixou de ser, portanto, uma instituição forte. O cerne do conflito, contudo, muda consideravelmente de tonalidade no período da ditadura militar, quando o Brasil passava pelo seu segundo modernismo, composto, agora, por um substrato nacionalista mais maduro, fruto de uma modernização que já havia incorporado traços da burguesia brasileira em ascensão – burguesia esta que, em *Álbum*, era apenas incipiente. Havia então uma intensa disputa em torno do que seria uma cultura genuinamente brasileira (Schwarz, 1999), que se aproveitou do acúmulo de discussões do começo do século e foi além dele, assumindo com ainda mais convicção a natureza antropofágica das nossas vanguardas artísticas e já em condições de estabelecer contrastes mais nítidos – ora de forma mais cínica, ora crítica – entre nosso cosmopolitismo, de um lado, e nosso subdesenvolvimento, de outro – contraste do qual a própria ditadura foi, segundo Roberto Schwarz (2014), a nossa melhor síntese. No que diz respeito às artes dramáticas, já havíamos conhecido Dias Gomes, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e a Nova Dramaturgia; todos esses movimentos ajudaram a consolidar uma linguagem dramática autenticamente brasileira, já relativamente autônoma com relação às demandas de mero entretenimento do público e, portanto, com pretensões políticas e estéticas próprias, menos efêmeras e mais ambiciosas. Compare-se, por exemplo, o diálogo entre D. Senhorinha, Jonas e Edmundo citado acima com o seguinte, do drama *Em família* ([1970]2017), de Vianinha, que também encena um conflito. Nele, os filhos discutem entre si o que fazer com os pais idosos que, sem casa própria ou herança de qualquer qualidade, acabam prometidos a um asilo:

SOUZA – ...qualquer lugar que vocês arranjem pra gente serve... uma casinha pequena e... não faz mal que seja distante... nós não saímos: televisão, um passeio por ali mesmo, bate-papo... vidinha curta... se cada um de vocês pudesse entrar com uma pequena...

ROBERTO – Uma pequena parte das minhas dívidas?

JORGE – Não, Beto, agora não é hora de graça, realmente agora...

ROBERTO – ... olha como estou sério: aonde vou arranjar dinheiro?

JORGE – ... você poderia dar um tiro nos miolos e deixar o dinheiro do seguro por exemplo...

ROBERTO – ...e como é que pago a apólice?...

JORGE – ...por exemplo, economizando no choppe, em whisky ou... [...]

NELI – ...meu marido é rico, Roberto, mas é dinheiro dele, eu não tenho nada, sou pobre, eu...

ROBERTO – ...mas não há coisa mais pobre nesse mundo que você, querida, imagino que essa roupa, por exemplo, você conseguiu na LEA, não foi? Ou foi na Casa do Pequeno Jornaleiro? [...] Jorge, você não está comprando um título do Motel Clube?

JORGE – Estou Roberto! Depois se você quiser pode ir aos hotéis tomar suas bebedeiras diárias! [...] De dois em dois meses eu dou dinheiro pra ele papai. Dia sim, dia não, almoço em casa...

ROBERTO – Ele é quem me chama pra mostrar o automóvel de quatro portas! (*Em família*, n. p.)

Esse diálogo ilumina por oposição o tipo de conflito que move a ação de *Álbum*: é o típico diálogo vulgarmente qualificado como “mesquinho”. O motivo do conflito é inequívoco: dinheiro. O diálogo é atulhado de termos pecuniários (dinheiro, dívidas, seguro, apólice, economia, rico/pobre, título) e toda a ação da peça é movida pelas questões materiais que afligem a célula familiar de classe média composta de pai, mãe e cinco filhos que moram, em sua maioria, em apartamentos exíguos (com exceção de Neli, que possui marido rico mas com quem tem uma relação conturbada) e que efetivamente encontrarão problemas em abrigar os progenitores em seus lares – esta, sim, uma querela caracteristicamente realista. Souza, o pai, está longe de incorporar o patriarca que centraliza a família como o é Jonas, espécie de semideus fálico de “vaga semelhança com Jesus” (*Álbum*, p. 347), como o dramaturgo o descreve na apresentação dos personagens. “Não é testamento não. Vocês sabem que eu não tenho nada pra deixar, como é que podia ser testamento?” (*Em Família*, n. p.), responde Souza à pergunta do filho sobre o motivo do brinde no almoço. Sem herança, o velho casal reduz-se a nada ou, quando muito, a um estorvo – sua existência se traduz em cálculos de custo-benefício, de ganhos e de gastos aos filhos; ou seja, sua principal e mais importante qualidade são suas posses – ou, no caso, a falta delas. Isso é exatamente aquilo que Marx identificou como sendo o atributo divino do dinheiro: sua capacidade mágica de transmutar quantidade em qualidade:

o que é para mim pelo *dinheiro*, o que eu posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio dinheiro. Tão grande quanto a força do dinheiro é a minha força. As qualidades do dinheiro são minhas – [de] seu possuidor – qualidades e forças essenciais. O que eu *sou* e *consigo* não é determinado de modo algum, portanto, pela minha individualidade. (MARX, 2010, p. 159)

Isso não significa, contudo, que os filhos sejam portadores de índole maligna. Não há juízos morais pressupostos: há apenas as necessidades materiais e de sobrevivência dos

indivíduos, que os tornam joguetes das contingências sociais, atrás das quais está o dinheiro, o grande manipulador da fábula. A própria ideia de sacrifício nesse contexto aparece como um equivalente de perdão de dívidas, uma vez que assumir a guarda dos pais é o mesmo que isentá-los de pagarem o que supostamente ficariam devendo ao guardião; é o que Neli dá a entender quando responde aos irmãos: “vocês! Vocês têm inveja que eu... eu vivo bem e daí? Precisa ter raiva? Eu dou dinheiro pra você, Roberto, meu marido já ajudou o Jorge que nem sei e... não vê que eu acabei de propor fazer o maior sacrifício? Ficar com os dois assim pro resto da vida?” (*Em família*, n. p.). Questões mundanas dessa natureza passam ao largo das preocupações da família rodriguiana, que carrega sobre as costas uma robusta tese sobre o destino histórico do país: percebe-se aí uma das distinções entre um conflito trágico e um conflito característico do realismo burguês. Além disso, enquanto o casamento de Jonas e D. Senhorinha é o núcleo para onde apontam todos os vetores da ação de *Álbum*, na peça de Vianinha o pragmatismo da vida urbana movido pela necessidade de dinheiro e trabalho tende a ir deixando para trás os vínculos afetivos – sejam eles de amor ou de ódio – que antes faziam do casal procriador o altar sagrado da comunidade familiar. A virilidade de Jonas, varão destemido que subjuga esposa e filhos até quase o último minuto da peça, está muito distante do remorso nostálgico assumido por Souza e do tom indulgente de Lu no diálogo final de *Em família*, quando o casal está prestes a ser separado pela ação dos filhos:

LU – Que besteira, Souza, que besteira... você não vê que ficou mais difícil do que pra nós?... viver assim correndo, sem pra que, sem família grande, sem companheiros, sem nada a que se apegar, em apartamentinhos e contas e contas e taxas, só sobreviver, só sobrar e mais nada? Não. Pra eles ficou muito ríspido viver, Souza... [...]
 SOUZA – ...a melhor coisa pra julgar uma época é ver como vivem os velhos... acho que nossa época não teria muito boa cotação, não... nós somos marginais, Lu... marginais dentro de casa, marginais nas famílias que nós fizemos... sei lá, o trabalho virou uma obrigação tão cega, tão árida que eles acham que nos premiam deixando a gente trabalhar mais... e com isso nos põe de lado e pronto... consciência tranquila... e a gente precisa ficar velho pra sentir que tudo é muito desumano... (*Em família*, n. p.)

O tom de lamentação reflexiva, que pressupõe certa distância racional das personagens com relação ao contexto indigno em que se encontram, seria improvável na tragédia rodriguiana. Como apontou certeiraamente Ronaldo Lima Lins, “os personagens de Nelson Rodrigues não falam de sua angústia. Não há neles calma bastante para isso. Do mesmo modo, eles não refletem sobre a realidade – refletem a realidade” (LINS, 1979, p. 132). A consciência sobre a alienação da própria condição, sobre o isolamento e a desumanidade da dinâmica de trabalho moderna são parte da subjetividade burguesa – ainda pouco consolidada na década de

1940 –, e a representação do conflito burguês exclui a ideia de destino contra a qual a personagem trágica se debate. Cada vez mais massacrada pelo “movimento autônomo do não vivo” – expressão do situacionista marxista Guy Debord –, a personagem burguesa luta contra a própria impotência diante da complexidade do edifício social em que está inserida. Uma das muitas definições de tragédia disponíveis à crítica – e, como todas, igualmente insuficiente – que pode ser deduzida da própria *Poética* de Aristóteles (2005) aponta que ela é a encenação de um conflito entre partes distintas ou antagônicas que agem por meio da palavra. Implícita nessa definição está a ideia de que a ação se dá pelo diálogo, como se cada fala trágica consistisse num enunciado performativo. Sendo a personagem burguesa uma marionete da roda capitalista – a força invisível que se torna a verdadeira motivação da ação no drama burguês moderno –, sua palavra perde a essência mágica que possuía no drama trágico, e o conflito, por sua vez, torna-se autorreferente, ou seja, já não cumpre a função poética de apontar os rumos da ação. Em *Em família*, a discussão dos irmãos sobre a sina dos pais, cujo tom é de “lavagem de roupa suja”, como se diz em expressão popular, é interrompida pelo gesto materno do chamado para o almoço e não é diretamente retomada depois, deixando o casal num limbo de indefinição que se arrasta por todo o desenvolvimento do enredo. Ao fim da peça, o leitor descobre que a resolução provisória negociada entre a prole foi mandá-los para asilos separados, mas não há um embate entre as partes do qual essa decisão tenha sido gestada – na verdade, sequer há outro confronto explícito entre os membros da família depois da discussão dominical citada acima. O conflito é relegado a uma posição de latência: Lu e Souza entram em estado de espera enquanto os filhos, em diálogos paralelos, tentam acordar sobre qual será seu futuro. A negociação, ferramenta burguesa de aparência democrática cuja finalidade é justamente evitar o conflito, mostra-se falha na medida em que submete o livre-arbítrio das partes a interesses financeiros de toda ordem – e tanto aqui quanto em *Casa de bonecas*, é o dinheiro quem tem a palavra final.

Em *Em família*, ainda que mitigado se comparado aos diálogos cortantes de *Álbum*, o conflito não deixa de se fazer presente, sinalizando resistência por parte das *dramatis personae* em aderir plenamente ao modo de vida capitalista, tratado no drama com pessimismo e melancolia. Nesse mesmo período, porém, o dramaturgo mineiro José Vicente escrevia *Hoje é dia de Rock* ([1971]2010), “peça-romance” – como ele mesmo denominou – de estilo bem mais experimental que as outras duas, em que o conflito desaparece por completo: o que há, numa mistura de diálogo com narração, é uma transição geracional pacífica do sertão para a cidade, do velho para o novo, da tradição para a vanguarda, numa linha reta – quase como num romance

de formação. Os longos trechos narrativos em nada lembram o estilo épico que, aqui no Brasil, fez parte de alguns laboratórios do Teatro de Arena. Não há coringa, coro ou qualquer espécie de narrador: a prosa simplesmente invade os diálogos, por vezes sem diferenciar-se minimamente do ritmo dialógico do texto dramático (inclusive, fazendo uso do discurso indireto), o que indica autonomia da peça com relação à sua montagem no palco, como no trecho a seguir:

PEDRO – Eu escutei a música uma vez. Só uma vez. Inteira.

Nessa época eles moravam na beira duma estrada e tinha uma venda, por onde passavam uma jardineira, de semana em semana, levando não se sabe pra onde uma gente magra, suja de uma terra vermelha, e que estava indo-se embora. Adélia, que era quem cuidava dos negócios, olhava do balcão da venda esses retirantes silenciosos e jurava que um dia ia vender tudo: até os alqueires de terra, onde só existia pedra.

E que ia juntar a mudança e os filhos e seguir pela estrada com eles até um lugar onde tivesse futuro. (*Hoje é dia de Rock*, pp. 216-217)

Diferente de *Álbum de Família*, tanto nessa peça quanto na de Vianinha a força da ação é centrífuga, dispersora: os filhos não estão retornando ao lar familiar, mas esvaziando-o em direção a uma vida cosmopolita, mais móvel e instável, em que a ideologia da busca por oportunidades, seja via trabalho, seja via nomadismo hippie, indica um movimento progressivo, e não cíclico. Os ares liberais dos anos 70 se fazem sentir em falas como “*se o mundo não é bom, faça o seu*” (*Hoje é dia*, p. 275), de Ifigênia, freguesa do botequim da família, e “casamento é fria! Sempre me disseram que casamento é fria! Também, se não der certo eu me separo, porra!” (*Hoje é dia*, p. 287), de Isabel, a filha que foge da vida familiar interiorana com o *popstar* Elvis Presley. Um tal pragmatismo positivo está totalmente indisponível à lógica implacável da tragédia rodriguiana; se bem que o speaker faça a todo momento comentários sobre o matrimônio e a célula familiar patriarcal (que estão em total desacordo com a ação efetiva das personagens), o divórcio não parece ser uma opção real à mesa. Sua realização como enunciado performativo está muito mais distante do que a solução pelo assassinato ou o suicídio, saídas mais ajustadas à organicidade própria da peça. (Esse mesmo pragmatismo está presente na postura da família vicentiana quanto à ida do filho Davi para o seminário. Enquanto Davi desiste da batina por simples “falta de vocação”, Guilherme, em *Álbum*, faz a mesma escolha porque, mesmo castrado, não consegue se libertar do desejo que sente pela irmã). Por isso, quando o speaker pronuncia exclamações como “e ainda há quem seja contra o casamento! [...] Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerantes da própria garrafinha!” (*Álbum*, pp. 364-365), ou “os divorcistas que se mirem neste espelho [...] só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade” (*Álbum*, p. 413);

quando o speaker pronuncia exclamações desse tipo (cujo tom se assemelha ao da ironia crítica), não está fazendo uma defesa da superação da instituição do casamento, tampouco do fim da união entre D. Senhorinha e Jonas. Em vez disso, o efeito é de atestar a eternidade desta instituição, ainda que seu destino seja inexoravelmente trágico. O mesmo se pode dizer do imperativo “se o mundo não é bom, faça o seu”: tal processo positivo de individuação – de negação tranquila e indolor do todo – não é possível num microcosmo onde os sujeitos sentem a existência “como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse [...] Então, o amor e o ódio teriam que nascer entre nós” (*Álbum*, p. 400), como expressa Edmundo.

Em *Hoje é dia de Rock*, a desagregação familiar é repetida formalmente no texto dramático. Não há unidade de ação: as cenas são fragmentárias e desconexas, intercaladas por lembranças narradas pelos personagens em linguagem lírica, recordando um passado arcaico cujo imperativo é que seja esquecido, “e não tem lágrima” (*Hoje é dia*, p. 276), como sentenciava Neuzinha, a esposa cigana de um dos irmãos. Há um impulso, vindo dos filhos, rumo à modernidade que nem é impedido, nem sentido com rancor pelos pais; apesar de inevitáveis, os tempos modernos não são encarados com fatalismo trágico, mas com otimismo. “Eu quero fazer minhas unhas, gosto de arrumar meu cabelo... Eu quero... Eu quero ser moderna... Eu quero... Eu não quero nada impossível!” (*Hoje é dia*, p. 254), é o que diz a personagem Isabel. “Mas se você ficar”, pergunta Rosário, a irmã mística que é o “repositório da memória da família”, a Davi, “você tem alguma coisa pra fazer aqui? Porque por mim não... Não sei o papai e a mamãe... Por mim eu não ligo” (*Hoje é dia*, p. 289). A despedida da tradição rumo à modernidade é feita de forma conciliada, sem obstáculos. O único lampejo de dúvida e angústia quanto à chegada do futuro – e a perda da unidade que dela advém – surge num rápido diálogo entre Pedro e seu Guilherme:

SEU GUILHERME – Eu vi coisa demais na minha vida, seu Pedro! E foi embaralhando tudo... embaralhando tudo... e de vez em quando eu pergunto: será que isso tudo tem relação? Será que existe alguma ordem que liga isso tudo? Algum fio? Será? Existe alguma relação, seu Pedro?
 PEDRO – É difícil, seu Guilherme. Difícil.
 SEU GUILHERME – Pra nós que somos músicos, tem. Tem ou não tem, seu Pedro?
 PEDRO – Tem. Tem e não tem. (*Hoje é dia*, p. 272)

Afirmou Franco Moretti que, na *Antígona* de Sófocles, aquilo que efetivamente mata a heroína é a clareza desconcertante de seu diálogo com Creonte, sem ambiguidades, ironias ou subentendidos (TRAGEDY..., 2021). (Essa mesma clareza obscena é dos fatores que, em *Álbum de família*, mais agride o leitor-espectador). A evasividade do diálogo acima, cujas

questões existenciais permanecem sem resposta, destoa da qualidade diáfana da interação seguinte, que ocorre entre D. Senhorinha e a nora Heloísa, esposa de Edmundo, foco da disputa entre as duas mulheres:

HELOÍSA (abstraindo-se) – Três anos vivemos juntos. (apaixonadamente) Três anos e ele nunca – está ouvindo? – tocou em mim...
 D. SENHORINHA (fascinada) – Quer dizer que nunca?
 HELOÍSA (baixando a cabeça, surdamente) – NUNCA!
 D. SENHORINHA (aproximando-se da outra, olhando-a bem nos olhos) – Nem na primeira noite?
 HELOÍSA (desprendendo-se como uma sonâmbula) – Quando queria, e me procurava, a lembrança da “outra” IMPEDIA! Então, ele me dizia: “Heloísa, ‘Ela’ não deixa!” Me lembro de uma vez, eu fiz tudo...
 D. SENHORINHA (perturbada) – Tudo como?
 HELOÍSA – TUDO o que uma mulher pode fazer, as coisas mais incríveis!
 D. SENHORINHA (devorada pela curiosidade) – Fez... então?
 HELOÍSA (veemente) – Perdi inteiramente a vergonha, não sei. Também, eu estava! A princípio, ele ficou assim... Mas depois a lembrança da “outra”... Me senti tão humilhada – mas tão! (*Álbum*, pp. 409-410)

O tom de confissão em estilo pergunta-e-resposta – acompanhado por uma ostensiva gestualidade que vai se construindo como consequência de cada fala, em andamento *alegro* – exige uma conversa sem ambiguidades, em que a pergunta seguinte cumpre a função de dissipar a menor sombra de dúvida que possa ter pairado sobre a resposta anterior – num esquema semelhante ao da conversa entre Antígona e Creonte analisada por Moretti. As palavras “nunca” e “tudo”, em si mesmas genéricas e vazias, vão se preenchendo de significado à medida em que vão ganhando atributos que esclarecem sua qualidade para o leitor, num processo de desnudamento tanto da língua quanto da personagem Heloísa.³⁸ O “tem e não tem” de Pedro, por outro lado, como resposta à questão existencial de Seu Guilherme, é a indefinição total: é como se a personagem quisesse se eximir da responsabilidade de produzir afirmações categóricas que pretendessem desvelar grandes mistérios e, dessa forma, que pudessem indicar um rumo unívoco para a ação do drama. O ápice dessa indefinição é a resposta que a Índia, personagem que é como uma aparição fantasmagórica no seio da família, dá a Adélia, a mãe, quando esta lhe pergunta sobre o futuro dos filhos: “não me pergunta com palavra o que eu não

³⁸ Cito ainda um outro exemplo dessa clareza obscena, retirado de *A serpente*:

“GUIDA – Faz uma semana que Lígia esteve aqui. Vocês estiveram aqui. Uma semana e você me fez uma carícia distraída. Você não me procurou mais.

PAULO – Não te procurei mais como?

GUIDA – Não seja cínico, Paulo.

PAULO – Você nunca me falou assim.

GUIDA – Paulo, você não me procurou mais, sexualmente. Entendeu, agora? (*Serpente*, p. 347)”

A explicação de Guida é redundante e desnecessária para o leitor, e parece ter sido inserida no diálogo mais para sublinhar o aspecto proibido do assunto, que é um dos grandes tabus da tragédia à brasileira – afinal, segundo a sabedoria popular, o homem é capaz de desejar *até mesmo* sem amor – do que para esclarecer algum mal-entendido.

sei responder com palavra” (*Hoje é dia*, p. 248). Essa é a declaração antitrágica por excelência, pois esvazia a palavra de sua potência performativa e de sua qualidade fetichista, desencantando-a em direção talvez do puro gesto, ou da narração pura.

Assim como *Álbum*, *Hoje é dia* também tematiza o imaginário ponto de origem da nação, e em ambas as peças essa origem é fixada em Minas Gerais – centro do país e berço da cultura provinciana.³⁹ Contudo, ao contrário da tragédia rodriguiana, cujo movimento circular acompanha o magnetismo do núcleo originário, em José Vicente o estado de Minas Gerais simboliza um passado que deve simplesmente ser deixado para trás, como demonstra essa fala-tema, dita por Adélia, que aparece com algumas variações em outros momentos do drama: “Minas morreu. Acabou. Nem mar não tinha. Nós é que estamos vivos!” (*Hoje é dia*, p. 220). Ou esta fala da Índia, direcionada aos pais na ocasião de sua mudança: “pra que teu ouvido não escute. Teu olho não veja. Tua boca não fale. Teu nariz não cheire. Tua mão não apalpe, mais, Minas vai virar lenda. E não vai ter nem dor... Nem lembrança mais... Até que apague esse tempo. E um novo tempo venha” (*Hoje é dia*, p. 221). E o novo tempo, conforme vai ficando claro no desenrolar da peça, é uma colagem que junta Elvis Presley, Coca-Cola, James Dean, palavras em inglês, astrologia, teorias sobre o fim do mundo e disco voador. “O que não pode é ficar”, diz Neuzinha. “Ficar é apodrecer. Ficou, apodreceu” (*Hoje é dia*, p. 231). É a direção oposta do impulso que guia as personagens de *Álbum*: a proposta de Guilherme a Glória é “fugir para bem longe! [...] Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova! [...] Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra!” (*Álbum*, p. 388). O novo, na tragédia rodriguiana, é apenas o recomeço do ciclo. Quando, na penúltima rubrica, após o assassinato de Jonas pela esposa, lê-se que “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova” (*Álbum*, p. 419), subentende-se que ela se juntará ao filho por quem nutria um amor correspondido e que os dois viverão no mato, que Nonô habitava nu em pelo desde que endoidecera ao se deitar com a mãe. Apesar da “vida nova” anunciada em tom de libertação, é duvidoso que haja aí, dado o catastrófico desenrolar da fábula, o mesmo entusiasmo do ambíguo subjuntivo-imperativo declamado pela Índia – “e [que] um novo tempo venha”. Vê-se que o desejo de “ser moderna” que habita a poesia dramática das décadas mais próximas ao fim do século faz parte de uma tendência que, ausente na tragédia à brasileira e presente de modo crítico no drama realista de Vianinha, exprime certo frenesi em relação a um futuro em que deixa de fazer sentido a necessidade de demarcação das fronteiras entre o

³⁹ Em *Álbum*, a fazenda de Jonas se localiza em S. José de Golgonhas, cidade inventada pelo autor mas que, sabemos pelos diálogos, se situa próximo a Três Corações, “município de referência” da região.

nacional e o estrangeiro. (Na psicanálise freudiana, por sinal, o impulso de delimitar o interno do externo, considerado por Freud uma “tendência conservadora do organismo”, está associado à pulsão de morte). Pós-tropicalista, José Vicente, mais adepto à estética marginal da contracultura do que às inclinações ufanistas do discurso antropofágico, é um melífluo sinal das predisposições do drama brasileiro do século XXI.

4. “As massas morreram”? O parricídio de Grace Passô atenta contra o trágico problema nacional

É de se questionar a relevância de se voltar ao drama de Nelson Rodrigues em pleno século XXI, quando as questões internas à forma dramática em solo nacional avançaram a ponto de conseguirem oferecer ao público um texto cosmopolita e arrojado como *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô. A peça está alinhada formal e ideologicamente às discussões mais progressistas do nosso momento histórico. Trata-se de um monólogo cuja performance da atriz e o trabalho experimental da companhia na qual atua ascendem em importância sobre o próprio texto dramático sem, no entanto, descartá-lo por completo, como já foi moda, e cuja temática é uma releitura feminista do mito de Medeia, que de resto é bastante propício a polêmicas que oscilam entre a força indomável de sua personagem e qual seria, hoje, a postura ética esperada de uma mulher inserida nas circunstâncias de abandono e ostracismo às quais ela foi submetida. O imperativo categórico contido no título do drama – “mata teu pai” –, se lembra as fórmulas presentes em alguns títulos de peças rodriguianas – tais como “toda nudez será castigada” ou “perdoa-me por me traíres” –, propõe algo que está a anos-luz de distância do tipo de conflito moral que habita o cerne das tragédias de Nelson Rodrigues, o qual poderia soar antiquado em determinados círculos da elite intelectual brasileira mesmo na própria época do dramaturgo. Não que matar o pai não fosse um *desejo* genuíno de personagens como Edmundo, de *Álbum de Família*, ou de Serginho, de *Toda nudez*; Edmundo, inclusive, verbaliza com sinceridade desconcertante, em diálogo com a mãe, que “seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai” (*Álbum*, p. 372). Contudo, enquanto pulsão que revela tendências destrutivas e desagregadoras do sujeito com relação ao todo social que o circunda – e, nos casos em questão, onde possui vínculos consanguíneos –, o ódio pelo pai que perpassa os diálogos do dramaturgo carioca está muito distante da racionalidade ética que leva a Medeia de Passô a convocar a plateia a cometer o parricídio.

No mito original, a princesa Medeia, de Cólquida, apaixona-se pelo argonauta Jasão e foge com ele de sua terra para Corinto, deixando para trás família e herança para viver na condição de estrangeira exilada com o aventureiro grego e os filhos que resultaram dessa união. Jasão, no entanto, vendo mais vantagens em atender ao pedido do rei Creonte e casar-se com sua filha Glauce, abandona Medeia, que é então banida da cidade pelo rei. Possessa de raiva, Medeia se vinga de Jasão assassinando sua futura esposa e seus filhos. É precisamente a direção dessa atitude vingativa que *Mata teu pai* procura subverter. “Preciso que me escutem. Vou ser breve, não vou demorar” (*Mata teu pai*, p. 23), são as palavras de abertura ditas por Medeia, que se dirige diretamente ao público, ainda timidamente, já nas primeiras linhas, e depois de forma mais incisiva a partir da cena intitulada “A sororidade”. É daí em diante que ela interpelará o público pelo vocativo “minhas filhas”, quando o monólogo toma efetivamente ares de discurso e a plateia passa então a atuar mais claramente como personagem muda, preenchendo de conteúdo o pronome “vocês”, que assume o centro tonal do texto, alvo de rogos e acusações:

vocês estão cegas. [...] Vocês são difíceis. Vocês teimam. Vocês me exigem. Vocês falam bobagens. Vocês desejam demais. Vocês acreditam demais em mim. [...] Eu fico aqui, gritando, eu falo, mas vocês não me escutam, não, [...] porque vocês já desistiram, só resta a vocês a compaixão. (*Mata*, p. 40)

Invocando a figura da deusa-mãe provedora, aquela capaz de “dar à luz e tirar a luz[,] como uma mulher” (*Mata*, p. 35) e que tem os “peitos explodindo [...] de leite e de dor” (*Mata*, p. 42), Medeia reafirma a necessidade de assassinar a plateia-prole, dada a suposta apatia desta frente aos seus apelos parricidas e, portanto, a sinalização pela perpetuação mítica da mulher submissa e abandonada, “e continuar essa história por tempos e tempos, e vocês vão crescer e caçar por aí alguém que seja exatamente a mesma coisa porque vocês não vão conseguir se amar” (*Mata*, p. 42.); declara, contudo, num gesto de solidariedade de gênero, que “por mais que esteja escrito por aí” (*Mata*, p. 37), não matará a esposa do ex-marido, pois é ele o merecedor da punição:

a paulista quer que eu diga a vocês, sabe o que ela quer que eu diga? Ela quer que eu diga a vocês que vocês têm uma madrasta e que madrastas são más, não, da minha boca vocês não vão ouvir isso. Tá na hora de rever o ângulo da história, o erro é dele. [...] ela quer que eu diga que tô tão insana que sou capaz de matar a mulher que tá com o pai de vocês. Mas é ele que tem que morrer! [...] Se vocês carregassem a justiça no peito o matariam, sim, vocês o matariam, por que vocês não matam? Por quê? Por quê? Por quê? (*Mata*, pp. 35-36)

Essa solidariedade de gênero é construída desde o início da peça: em seu solilóquio febril, Medeia narra as experiências e vínculos afetivos que construiu com as vizinhas, todas também estrangeiras e participantes da cena como uma espécie de corpo de baile em torno da ária da heroína, e cuja principal função na lírica de Medeia é destituir as fronteiras do mito da nação para propor, em seu lugar, a comunidade das mulheres, unida pela identificação com o gênero feminino. O assassinato de Jasão, portanto, não configura um desejo irracional guiado pelo impulso inconsciente da desagregação, mas, pelo contrário, é uma proposta ética cujo fim é a proteção da coesão de uma determinada ideia de comunidade. “As massas morreram, não sabem? Parece até que vão cantar o Hino Nacional, ainda acreditam em patriotismo? Cadê? (...) Cadê, multidão, suas palavras sobre o que eu digo, cadê vocês discordando umas das outras, criando opiniões diferentes entre si [?]” (Mata, p. 38). *Mata teu pai* é praticamente um manifesto antinação, pois identifica o lugar do nacional ao lugar do silêncio condescendente e artificialmente unânime, e a nação é encarada como uma comunidade imaginária à qual ninguém de fato pertence: se há alguma condição capaz de colocar-se como universal, essa condição é a da estrangeira – significante quase tão vazio quanto dêiticos como “aí” ou “aqui”.

Se há no monólogo de Medeia a invocação da terra natal – através da repetição exaustiva do verso “terra da gente é terra da gente” – é porque as saudades da terra são um atributo indissociável da condição da mulher estrangeira – condição que abriga igualmente retirantes, refugiadas e exiladas –, mas inexiste no drama a construção de uma cadeia semântica que situe a personagem dentro de uma materialidade cultural pertencente a uma nação: a peça termina sem que saibamos de onde veio Medeia, e essa informação de fato não possui relevância. Tudo o que realmente importa em sua composição dramática lhe é totalmente autoconsciente: a Medeia de Passô é um efeito discursivo de si própria, e não há nada que lhe seja essencial que não tenha sido pronunciado por ela mesma – nenhum traço de caráter ou psicológico, nenhuma fraqueza, segredo ou culpa que ela involuntariamente revelará ao público através de seus atos, de sua gestualidade ou mesmo daquilo que a personagem não diz, omite e tenta esconder, mas que está sendo visto pelo espectador. Medeia diz tudo aquilo que é, emite juízos sobre si e sobre as vizinhas, propõe soluções e faz escolhas, e realiza tudo isso partindo de sua identificação enquanto mulher. Seu eu é coeso e não permite contradição. “Mata teu pai”, de seu lado, não é um imperativo que se dirige à humanidade indiscriminadamente, tampouco pretende conclamar o sujeito freudiano a liberar-se das amarras morais e pôr abaixo as figuras de autoridade responsáveis pela repressão das pulsões. Não há um princípio caótico subjacente, ou um retorno ao natural pré-civilizado. O “você” implícito no título da peça se dirige particularmente às filhas

de Medeia, ou seja, é um apelo a uma comunidade específica – uma vez que o século XXI, ao mesmo tempo em que acabou com as grandes narrativas e passou a questionar as categorias universalizantes, também já não interpela ou condena o todo abstrato, como sugere a maldição “toda nudez será castigada”.

A Medeia de Passô é dona de seu próprio destino, e seu objetivo, ao dirigir-se à plateia de filhas, é convencê-las de que o poder da escolha também as pertence: “Olha pra mim! Muda essa história! Para de achar que a gente é um destino, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho. Tem eu aqui, agonizante, tem meus peitos explodindo. De leite e de dor. Tem você. Mulher como eu. Filha. Tem bala aí” (*Mata*, p. 39). Em outro momento, declara: “vim aqui reescrever a história” (*Mata*, p. 37). Difícil desconsiderar, a partir das afirmações da personagem, o fato de que a peça descamba para a propaganda em determinado ponto. O drama se inicia com uma Medeia lírica, num fluxo de consciência remanescente e de frases curtas, cujas relações entre si são ainda frouxas – a rubrica indica que está “em delírio febril” (*Mata*, p. 28) –, e termina com uma Medeia política, incitadora de uma nova ordem. A fala quase versificada de antes dá lugar a blocos de texto mais ou menos verborrágicos, repletos de perguntas e de tom ligeiramente didático. Os verbos em primeira pessoa – “vivi”, “contei”, “beije”, “matei” – são substituídos pelo “você” do diálogo direto com o público, numa linguagem que mais se assemelha à de uma instância superegoica, destoando do tom confessional de outrora. Mas não há conflito entre a primeira e a segunda Medeias: elas são como causa e consequência. Sua fala de fechamento talvez seja o ápice de sua proposta de intervenção, e irrompe um vocabulário incomodamente militante: “esse é o ato mais maternal que posso dar a este mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas. Ser. Uma. Indomável. Mulher” (*Mata*, p. 45).

Em suma, há, na Medeia de *Mata teu pai*, um cosmopolitismo que aponta para um pacto civilizatório progressista e globalista, tornando a discussão sobre a formação nacional um assunto já esgotado e quase passadista – e, nesse ponto, impossível não recordar a discussão proposta por Roberto Schwarz (1999) em *Fim de século*, em que o crítico, ao mesmo tempo em que questiona a validade diagnóstica da ideia de formação nacional, propõe não “o abandono das ilusões nacionais, mas sim a sua crítica especificada, o acompanhamento de sua desintegração, a qual é um dos conteúdos reais e momentosos de nosso tempo” (SCHWARZ, 1999, p. 197). Pois se se considera, como o crítico, que o desenvolvimentismo do século passado já atribuiu ao Brasil o seu lugar no concerto das nações – que, na lógica geopolítica do capitalismo mundial, consiste na eterna posição de exportador de *commodities* e,

consequentemente, de dependência tecnológica com relação aos países centrais –, e que já não é o caso de continuar a alimentar quimeras sobre uma possível modernização brasileira ainda em curso; se se considera, portanto, que a modernização que nos cabe é esta mesma em que nos encontramos, sem qualquer projeção de futuro possível; logo, jogar para escanteio a questão nacional e sugerir nas artes, na literatura e na crítica abordagens estéticas e teóricas menos “regionais”, digamos assim, aparece como um caminho alternativo disponível para se atingir alguma igualdade com os países ricos – ainda que essa igualdade se restrinja ao campo das ideias. Isso significa que, se a utopia do progresso capitalista, já saturada, não foi capaz de nos absorver dignamente em seu projeto econômico, ao menos nos sobra a possibilidade de integrá-la em termos ideológicos.

Nesse sentido, o problema do Brasil como nação periférica – e, portanto, socialmente desigual, de democracia claudicante e materialmente heterônoma em relação aos países centrais – é preterido a partir da lógica de que “o que não tem remédio, remediado está”. Dão-se como inevitáveis os sofrimentos e crueldades oriundos do capitalismo predatório que assola o Sul global, mas mantém-se na órbita progressista, uma vez que existe a pretensão de propor uma nova ordem moral transfronteiriça – nesse caso, feminista. (Ironicamente, essa dissintonia entre condições materiais ainda coloniais ou semicoloniais e discussões teóricas e objetos de arte vanguardistas é, segundo o mesmo crítico citado acima, uma marca registrada da formação nacional brasileira [Schwarz, 2014]). Dois pontos nos interessam dessa discussão: o primeiro é que dificilmente um drama vanguardista ou explicitamente militante poderá ser considerado uma tragédia, ainda que se proponha a ser a releitura de um mito, como é o caso de *Mata teu pai*. O impulso intervencionista de Passô, de “reescrever a história” e negar a ideia de destino – apresentando-nos um eu que sabe desfrutar de seu livre-arbítrio – não combina com alguns dos pressupostos da tragédia enquanto forma dramática. A tragédia nunca aponta para o futuro: ao contrário, seu olhar está voltado para trás, para aquilo que já passou e que, por isso, é irreparável – e, nesse sentido, é uma espécie de “coruja de Minerva” da literatura, aquela que, segundo Hegel, só alça seu voo no ocaso, guardando semelhança, portanto, com o que o filósofo alemão entendia ser o ofício da filosofia; é também semelhante ao “anjo da história” benjaminiano, aquele que é empurrado a contragosto para frente pela “tempestade do progresso”, mas que não tira os olhos das catástrofes acumuladas no passado, rumando angustiado para o futuro (BENJAMIN, 1987). Muito se comenta na crítica sobre as origens comunitárias do teatro; sua proximidade com os rituais primordiais de cultos funerais, os quais seriam a matriz do uso, pelos atores, de máscaras e pintura facial pálida que consistem na

“figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 1984, p. 54), fizeram com que Barthes avizinhasse o teatro da fotografia, tornando-os primos no flerte com o fúnebre.⁴⁰ E mesmo que o teatro moderno tenha se afastado de sua função ritualística passada, carrega em si ainda, em determinados aspectos, algo como a memória coletiva de uma sociedade ou comunidade, o que se deve, em grande medida, à sua necessidade de aceitação pelo público, sem o qual deixa de existir.⁴¹ O teatro, portanto, é refém de pressupostos compartilhados com seu público, e a tragédia, de maneira ainda mais profunda, é a representação de uma série de consensos regressivos, históricos e culturais – e de impasses que se repetem ao longo da história da humanidade cujos desfechos nos são mais ou menos familiares – que servem como uma espécie de reservatório da tradição de um povo ou comunidade. O sofrimento trágico advém do conflito entre o herói e esses consensos, que sempre arrasta atrás de si infortúnios e sacrifícios – o que dá à tragédia seu caráter negativo, que deixa assomar certo grau de insubmissão subjetiva, ainda que impotente e passiva, frente às imposições de ordem moral ou política advindas do corpo social. No fim das contas, o ensinamento último da tragédia é que todo processo de individuação – de separação do indivíduo com relação ao seu grupo – só se realiza à custa de punições e consequências infaustas, o que acaba apontando para a sobreposição do coletivo e de seus rituais tradicionais sobre o livre-arbítrio do indivíduo. Percebe-se, contudo, que a aderência do herói não se faz sem resistência, malgrado haja, depois de sua ruína, uma retomada da ordem tal como sempre se apresentou. O drama trágico, então – ainda que com suas variações –, está em consonância com os vícios morais de seu tempo, e dificilmente se colocará na posição arriscada de propor ao seu público um rompimento com a ordem estabelecida.⁴²

A segunda questão que nos interessa tem a ver com a relação entre tragédia e a discussão sobre o problema nacional. Assim como acontece com qualquer técnica artística ou gênero literário, o surgimento da tragédia costuma estar atrelado a determinadas condições históricas

⁴⁰ Já em T. S. Eliot, o teatro guardaria estreito parentesco com a liturgia religiosa, encenação do “drama completo da criação” (ELIOT, 1948, pp. 47-48). A diferença entre o “drama religioso” e o “drama humano” – dependentes um do outro, mas não mutuamente substitutivos – consistiria no fato de que, no primeiro, participa-se ativamente da cerimônia, enquanto que, no segundo, ela é contemplada. Eliot considera que teatro e religião são dois pratos de uma mesma balança histórica: em momentos de desordem ética e religiosa, o teatro tenderia à direção da liturgia, como que tomando para si o dever de re-encantar e dar significado ao mundo, conferindo forma ao caos.

⁴¹ Ainda que a crítica aqui proposta se restrinja ao texto dramático, sem levar em consideração elementos posteriores de montagem, encenação ou direção, é impossível ignorar que o drama sempre – ou quase sempre – é escrito para ser montado, e que essa intenção já está presente nas origens do texto, na forma de um vir-a-ser, independentemente dessa vontade se realizar ou não.

⁴² Relembro o leitor de que um contraponto a esta noção de tragédia é apresentado no comentário avulso inserido no final deste trabalho, em que realizo uma passagem por algumas teorias do trágico que consideram a possibilidade de uma nova ordem utópica após o sacrifício do herói, bem como testo interpretações mais “otimistas” em algumas tragédias de viés progressista.

que obedecem a diferenças temporais e geográficas específicas. Parece haver uma coincidência, primeiramente mencionada por Steiner (2006), entre o aparecimento do drama trágico e momentos de incomum vigor nacional – o que faz sentido se pensarmos que os Estados nacionais sempre procuram forjar uma ideia forte de povo que passa pela encenação de uma identidade única e compartilhada, semelhante a uma grande comunidade; desse modo, é como se a tragédia assumisse o papel de “embaixatriz da nação”, de representante oficial do tesouro cultural de um povo, reconhecida e chancelada pelas instituições estatais. Haveria, na tragédia, a vontade de resgatar mitos e arquétipos nacionais sem grande preocupação reflexiva ou crítica – puro gesto de exaltação da cultura, com o objetivo de promover um encontro harmônico entre a representação dramática e o público, que comungariam das mesmas referências. (Direção oposta tomaram dramas como *Arena conta Tiradentes*, do Teatro de Arena, ou *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, cujas pretensões eram de se distanciar das versões oficiais da história do Brasil e até tratá-las com certa ironia, insuflando a plateia a questionar suas convicções sobre a solidez das razões do orgulho nacional). Só que, no Brasil, uma circunstância *sui generis* adicionou uma camada complicadora a essa equação: esse momento de vitalidade em torno dos debates sobre a soberania da nação calhou de acontecer durante o movimento modernista, que, sabemos, carregou em seu âmago o impulso de destruição tanto de convenções estéticas do século XIX quanto dos empoeirados e europeizados protótipos da identidade nacional brasileira que foram construídos no período romântico. A tragédia rodriguiana surge numa conjuntura de transição na história do país – o fim da República velha e do regime político-econômico das oligarquias cafeeiras ainda fortemente atrelados ao recente passado colonial (dos quais a família Rodrigues, empregada em importantes veículos de imprensa da capital, foi aliada num primeiro momento [CASTRO, 1992]), juntamente com a intensificação da nossa precária industrialização e do processo de urbanização até então concentrados em poucas regiões. Por isso, muito mais do que de simples afirmação de uma cultura nacional, o instante era de questionamento sobre o que, de fato, compunha o imaginário de um povo brasileiro.

5. O outro parricídio, rodriguiano

É difícil falar de tragédia sem considerar que ela carrega em si uma ideia de transcendência que atravessou milênios e, em certo sentido, ignora revoluções históricas, modificações de regimes econômicos e especificidades geográficas ou nacionais. A ideia de destino tal qual pressuposta na tragédia grega – a sorte terrível determinada pela “maldade vingadora” da “injustiça dos

deuses”, como postulou Steiner (2006, p. 5)⁴³ – já não possuía apelo, é claro, na época das tragédias de Nelson Rodrigues, momento histórico que foi de plena destruição de qualquer ideia de divindade ou de paternidade, encarnadas na noção de tradição – iconoclastia que estava no bojo do projeto modernista tanto no Brasil quanto nos países centrais.⁴⁴ É misterioso como a tragédia possa ter sobrevivido à decadência de sociedades e culturas diversas e adentrado o capitalismo – fato desacreditado pelo próprio Steiner, para quem, na modernidade, “a voz trágica no drama encontra-se opaca ou calada” (STEINER, 2006, p. 5).

O teatro de Nelson Rodrigues, no entanto, apesar de moderno, nunca foi vanguardista. Não tinha o intento de sugerir uma nova moral, mais condizente com seu tempo, nem sequer de exaltar os princípios e hábitos liberais da elite intelectualizada e da aristocracia carioca. Também nunca se propôs, em seus arroubos experimentais, a inventar uma nova forma dramática, ímpeto tecnicamente mais condizente com os imperativos da estética modernista. Mas dizer que as tragédias rodriguianas meramente validam consensos históricos e pactos sociais já pressupostos pelo público seria um equívoco. Na verdade, o que parece estar subjacente a uma peça como *Perdoa-me por me traíres* é a ideia de que toda moral é uma mentira e de que os pactos sociais não se sustentam ante o processo de individuação do herói – este, quase sempre, associado ou ao desrecalque do ódio ou à liberação de pulsões sexuais que foram represadas com o intuito de se manter a coesão familiar. Judite sofre com os acessos de ciúmes de seu marido Gilberto, num primeiro momento, não só porque são violentos, mas porque são delírios sem fundamento – tal como Lídia sofre com as paranoias de Olegário, o falso paralítico de *A mulher sem pecado* que procura testar a fidelidade da esposa simulando a impossibilidade física de cumprir com suas obrigações conjugais. Gilberto passa a desconfiar de traição por parte da esposa porque, nas palavras dela, “um dia eu estava tomando banho, ele bateu na porta e eu não quis abrir” (*Perdoa-me*, p. 136). Ele explica ao irmão, em tom proverbial, que “a mulher que passa a ter pudor do marido é porque tem outro, porque arranjou um amante! Ou não é?” (*Perdoa-me*, p. 137). Percebe-se pelo desenrolar do diálogo que Gilberto tem pensamentos doentios e que Judite age com inocência; sua “falha de Desdêmona” teria sido, então, o vetar o banho ao marido, o que teria atizado sua ira. Até aí, Judite é uma mulher correta e de atitudes nobres – o que significa, na lógica própria do drama, que é uma

⁴³ Que fique dito que sequer o argumento de que o destino é uma categoria universal da tragédia goza de unanimidade: para Walter Benjamin, “a tragédia antiga [...] se nega, no seu âmago mais fundo, a qualquer ordem do destino” (BENJAMIN, 2013, p. 137), em contraste com o que o crítico chama de drama romântico de destino.

⁴⁴ É certo que essa iconoclastia foi praticada de maneira muito diferente no Brasil e na Europa. Se, nos países europeus, o teatro procurava implodir-se ao ir gradativamente banindo a ação da cena, substituindo-a pelo épico de Brecht, pela reflexão filosófica do teatro de ideias ou pela nulidade beckettiana, no Brasil o movimento foi de criar uma alternativa ao teatro que vinha importado da Europa e às montagens de peças estrangeiras.

esposa fiel –, tal como exige o manual aristotélico, e seu desvio de conduta, um erro fortuito, mas decisivo para sua ruína. A coisa se inverte, no entanto, depois que Gilberto volta de seu retiro em um hospital psiquiátrico – agora, reintegrado à coesão do lar – e, curado dos ciúmes, descobre, junto com o leitor, que a esposa de fato passou a traí-lo durante esse tempo, e que o assume, como indica a rubrica, “violenta e viril”: “[...] fui com muitos, fui com tantos! [...] Já me entreguei até por um bom-dia! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!” (*Perdoa-me*, p. 149). Pronuncia, então, suas últimas palavras, antes da morte por envenenamento pelo cunhado Raul: “eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes!” (*Perdoa-me*, p. 149.). Esse momento é paradigmático do tipo de insubordinação heroica que perpassa todo o teatro de Nelson Rodrigues. Note-se que não há nenhum tom de justificação no assassinato de Judite por tio Raul, de quem chegará a vez no terceiro ato, se considerarmos as funções de cada personagem no drama – isto é, apesar do caráter algo sabático das confissões de Judite, a peça não tem a intenção de levar o leitor-espectador a terminar a cena com a sensação de que ela mereceu morrer como punição por seus pecados; até porque Raul está muito distante de ser uma personagem virtuosa e em condições de legislar sobre o destino dos mortais. Quanto a Judite, a personagem assume seus atos sem a mínima crise de consciência, e não porque acredite que agiu com nobreza e retidão; não faz parte do diálogo rodriguiano o tom de dignidade da vítima que passa por julgamento injusto, mas aceita o martírio porque as causas são elevadas. Tudo leva a crer que a indumentária da virtude não é traje bem-vindo no drama rodriguiano; diálogos que defendem uma vida sem desvios de qualquer ordem sempre vêm da boca das “tias solteironas” – que frequentemente compõem o coro das peças – cujos traços mais marcantes são a patente hipocrisia, a vida sexual fracassada e a castidade compulsória. É como se “o caminho da virtude” – sempre, em Nelson Rodrigues, associado à repressão sexual – não fosse uma escolha consciente que envolvesse os sacrifícios normalmente exigidos a uma “vida santa”, mas apenas uma fatalidade que acomete aqueles cuja vida é desinteressante. Citemos, apenas a título de exemplo, um diálogo entre Tia Rute de D. Senhorinha, de *Álbum de Família*, em que essa discussão se mostra de forma cristalina:

TIA RUTE (dominada também pela raiva) – Quem é a sem-vergonha, eu? Você é que é! Em mim nunca homem nenhum tocou!

D. SENHORINHA (mais serena, cruel) – Porque nenhum quis – você não é nem mulher!

TIA RUTE – Graças a Deus, ainda não fiz o que todas fazem, ou querem! O que você fez!

D. SENHORINHA (exaltada, de novo) – Não tem cadeiras, nem seios, nem nada! (com uma mímica adequada) Uma tábua! Ser séria assim, minha filha!... Quero ver

séria bonita, desejada! Com todos os homens malucos em volta! Virtude, assim, vale a pena! (*Album*, p. 362)

Ressaltei acima como a clareza obscena dos diálogos rodriguianos agride e constrange o leitor-espectador, incitando nele uma indignação farisaica. Aponte também como há, em diversas cenas de suas tragédias, momentos em que aquelas personagens responsáveis por zelar pela boa conduta moral dos núcleos familiares se permitem incursões que evidenciam o caráter antinômico da moral burguesa, deixando sobressair o que chamei de “inconsciente do superego”, ao demonstrar tendências desagregadoras e violentas. Gostaria de dar um passo a mais no argumento e afirmar que, se na imanência do diálogo se nota a tentativa frustrada de instituir, por meio de determinados arquétipos, uma instância moral reguladora, o fato é que, quando se considera a regência que dá unidade ao todo trágico, tal instância desaparece por completo. Não há nenhuma instância moral que puxe as rédeas do diálogo, ou seja, não há nenhum superego interno à peça, de caráter metafísico, que dirija de cima a ação e que execute invisivelmente a função castradora de regulação do que pode ou não ser dito. Num gesto que a psicanálise freudiana denominou de “compulsão à repetição”, as tragédias rodriguianas mimetizam aquela mesma atmosfera dialógica que, dentro da própria racionalidade que lhe é inerente, é causa primeira de medo e pânico. É o oposto do “você” exaustivamente proferido pela Medeia de *Mata teu pai*, que incorpora diante da plateia de filhas o ideal-de-Eu de “indomável mulher” e castiga-as com a morte porque “estão cegas”, “já desistiram”.

De volta a *Perdoa-me por me traíres*, a fala de Judite mencionada acima expõe gratuitamente seu fetiche por “meninos na idade das espinhas”⁴⁵ – confissão que é quase uma “sobra” dramática, uma vez que não cumpre nenhum papel no desenvolvimento da ação, isto é, não é uma revelação que aponta a direção para onde seguirá doravante o drama. Assemelha-se, nesse sentido, ao monólogo interior da prosa modernista, cuja sórdida liberdade torna qualquer asneira permissível – visto que apenas segue o fluxo sem filtro e inconsequente do pensamento das personagens –, com a diferença de que, nele, nada é de fato *pronunciado*. Isso significa que quando, no *Ulysses* de James Joyce (2012), a narração é dominada pelo discurso indireto livre e se embrenha pela mente de Leopold Bloom produzindo sentenças mais que chulas, o efeito não é o mesmo daquele gerado pela forma diálogo: sempre há uma tolerância maior do leitor-

⁴⁵ Este se tornou uma espécie de “fetiche arquetípico” da dramaturgia de Nelson Rodrigues; várias de suas personagens confessam a preferência por adolescentes imberbes – ainda que a formulação no diálogo não seja tão genial quanto a de Judite –, como Madame Clessi, de *Vestido de noiva*, que declara, fascinada com o jovem amante, que “as mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!” (*Vestido*, p. 136). Também Lídia, de *A mulher sem pecado*, ataca em discussão com o marido: “você me obriga a só pensar em homens, até meninos de 14, 15 anos!” (*Mulher*, p. 90).

espectador para com as vicissitudes monológicas, pois leva-se em conta a premissa de que o monólogo é a representação do livre devaneio do personagem que não conversa com mais ninguém a não ser consigo próprio e, portanto, deixa-se levar pela linguagem da consciência sem freios e sem os usuais julgamentos severos sobre o bem e o mal, o politicamente correto ou o moralmente adequado. O monólogo interior de Bloom contém uma série de proposições sobre o gênero feminino, por exemplo, cujo conteúdo é no mínimo de mau gosto. Frases como “aquelas universitárias. Felizes das cadeiras embaixo delas” (*Ulysses*, p. 593), ou “mulheres todas castas até você acertar o ponto justo. [...] Possuída uma vez perde a goma” (*Ulysses*, p. 188), ou ainda “as cores influenciam o caráter das mulheres, se é que elas têm” (*Ulysses*, p. 773) pululam ao longo de toda a narrativa e são sem dúvida condenáveis em termos do que se espera de interações civilizadas, mas arrisco dizer que há uma certa indulgência por parte do leitor que com elas se depara, pois não é impossível considerá-las simplesmente uma espécie de segredo inconfesso da personagem.⁴⁶ Ler um monólogo interior é quase como ler um diário: por mais que o leitor discorde ou tenha asco das opiniões do confessor, ele sabe que está pisando no terreno da plena permissividade, e que seu julgamento ali não possui peso moralizante algum.

Ainda uma outra diferença fundamental é que, porque a prosa nada diz em voz alta a uma plateia, ela nunca será vaiada ou suscitará qualquer reação coletiva imediata. É por isso que Nelson Rodrigues afirmou, a propósito de *Perdoa-me*, que a peça “forçara na plateia um pavoroso fluxo de consciência” (*Reacionário*, p. 204): por ser, muitas vezes, o diálogo rodriguiano um fluxo de consciência *pronunciado*, gera nos ouvintes aquela sorte de identificação aversiva e carregada de consequências, visto ser o teatro o local onde determinada comunidade se reconhece e se enxerga, publicamente, entre si e no palco como em um espelho – nesse caso, um espelho herético e dionisíaco. Em outras palavras, o diálogo rodriguiano torna públicos pensamentos secretos do espectador que ele nunca esperaria encontrar fora de si, e que ele viaja como se os expurgasse para longe. Além disso, o narrador em terceira pessoa, por seu caráter de entidade incorpórea e onisciente – que sai da mente das personagens com a mesma facilidade com que entrou –, possui certa imunidade a determinados juízos que, na prosa pré-modernista, ele próprio amiúde era encarregado de elaborar sobre as personagens. Sendo a prosa a arte da narrativa, e não do diálogo, e o monólogo interior a representação da consciência, e não da ação, as supostas falhas que porventura as personagens apresentarem em interação mútua ficam diluídas. O pensamento puro não é um composto típico da tragédia, em que as

⁴⁶ Para um estudo aprofundado sobre o monólogo interior em *Ulysses*, cf. PERUCHI, 2022.

personagens efetivamente agem por meio do conflito verbal; o efeito do pensar em voz alta sempre visa situar a plateia na dinâmica da fábula, de modo que os monólogos ou solilóquios teatrais sempre possuem um interlocutor, ou seja, são escritos para serem ouvidos. Na tragédia grega esse fato se faz ainda mais nítido, pois o herói quase nunca fala apenas para si mesmo; em vez disso, dialoga com o Corifeu ou com o coro que, em muitas tragédias, nada mais é que a duplicata da plateia: o “coro das mulheres de Corinto”, o “coro de anciãos tebanos”, o “coro de anciãos persas” – um reforço de que o teatro devia falar à pólis como um todo, sendo o encontro do cidadão individualizado com a comunidade.⁴⁷ Como já foi mencionado, praticamente não há palavra sem consequência na tragédia, o que faz com que o pensamento dito esteja mais próximo de um projeto de ação ou da revelação de uma ação passada. (Em *Édipo rei*, o poder das palavras faz parte da própria ética trágica: a resposta de Édipo ao Corifeu, quando este procura tranquilizá-lo dizendo que o culpado pela morte do rei Laio se entregaria por temor às maldições por ele proferidas, é a total descrença numa suposta boa índole do assassino, pois “quem age sem receios não teme as palavras” [*Édipo rei*, 1997, p. 33]). É por isso que Olegário receia os pensamentos de Lídia: é como se ele tivesse consciência de sua condição de personagem trágica e soubesse que, na tragédia, a imaginação contém em si a potência do ato como se este fosse seu destino. É na seguinte fala de Olegário que essa metalinguagem trágica emerge no diálogo de *A mulher sem pecado*:

Eu admito que você não fez nada. Que não pecou... ainda. [...] Mas... e a sua imaginação? [...] seus atos podem ser puríssimos. Mas seu pensamento nem sempre – seu pensamento, seu sonho. Quem é que vai moralizar o pensamento? O sonho? Você, talvez! [...] Não tem ninguém – ninguém – tomando conta da sua imaginação! (*Mulher*, pp. 46-47)

Ninguém terá jamais o poder de moralizar o pensamento de Lídia – ou de Bloom – fora de seus próprios fluxos de consciência, pois uma das inúmeras convenções contra as quais se

⁴⁷ Há exceções, como o solilóquio de Prometeu em *Prometeu acorrentado* (1993), que ocorre entre seu abandono pelas divindades que o prendem às montanhas e a chegada do coro de Oceanídes: “Éter divino, ventos de asas lépidas,/ águas de tantos rios, riso imenso/ das vagas múltiplas dos mares, Terra,/ mãe de todos os seres, e tu, Sol,/ onividente olho, eu vos invoco!/ Notai os males que eu, um deus, suporto,/ mandados contra mim por outros deuses!/ Vede as injúrias que hoje me aniquilam/ e me farão sofrer de agora em diante/ durante longos, incontáveis dias!/ [...] Os sofrimentos que me esmagam hoje/ e os muitos ainda por vir constroem-me/ a solução. Depois das provações/ verei brilhar enfim a liberdade? [...] Temos de suportar com o coração impávido/ a sorte que nos é imposta e admitir/ a impossibilidade de fazermos frente/ à força irresistível da fatalidade” (*Prometeu*, pp. 20-21). Sua função nesse caso é mais de ressaltar a intensidade do sofrimento da personagem e reafirmar a inevitabilidade do destino trágico do que propriamente situar a plateia na fábula, momento de crucial plasticidade na tragédia (os versos acima são, inclusive, decassílabos em vez dos usuais dodecassílabos, usados justamente para acentuar o martírio de Prometeu). Mas veja-se que mesmo aí o herói dirige sua lamentação aos elementos, uma vez que fora ostracizado pelos deuses.

ergueu o movimento modernista foi o bom gosto da etiqueta burguesa – o que pôs abaixo o diálogo bem-comportado. A extrema liberdade que se permitiu a narrativa de *Ulysses* – com um narrador que praticamente abdicou de sua posição de superioridade e de controle e abandonou a personagem à sorte da sordidez de seu próprio fluxo de consciência – é a mesma do diálogo trágico rodriguiano. Com uma diferença fundamental: tudo aquilo que compõe o monólogo interior de Bloom é esquecido no momento seguinte, pois nada tem qualquer relevância no caminhar do enredo ou qualquer pretensão de se efetivar como ação da personagem. Enquanto defeca, Bloom pensa uma enxurrada de inutilidades cujo compromisso com o real é nulo, e cuja superficialidade demonstra serem apenas reações pálidas e sem nexo lógico entre si aos estímulos externos da cidade, como pontuou Moretti (1996). Dito de outro modo, é um fluxo anárquico e irresponsável, pois não firma compromisso sequer como unidade de sentido. Ao contrário, na tragédia rodriguiana o pensamento é sempre um perigo, visto que sempre busca realização ou é expressão de um querer; é desejo mal contido. E no momento em que a palavra que contém o destino trágico já não é a dos oráculos ou dos sábios guardiães dos consensos morais, mas a palavra-tabu – aquela do pensamento secreto que é, enfim, pronunciado –, a tragédia perde parte da função que costumava cumprir no passado. Traduzindo para o contexto brasileiro, ao invés de reforçar a sagrada família patriarcal – e sua moral cristã baseada em princípios sexuais repressores, tais como a castidade da esposa, o sexo com fins reprodutivos, a virgindade e a eternidade do laço matrimonial – como a sede inviolável do destino cultural da nação, a tragédia rodriguiana transforma em destino o efeito destrutivo dessa moral repressora sobre o cidadão comum, numa inversão dos polos. Assim, a família tradicional brasileira deixa de ser o lugar para onde sempre se retorna quando finda a inelutável catástrofe subjetiva para se tornar a origem da maldição cultural nacional. Eis aí uma das chaves para se compreender em que sentido a tragédia rodriguiana é moderna.

Profundamente incômoda no diálogo rodriguiano, portanto, é a impressão de que há coisas que se pensam, mas que não devem ser ditas, pois são obscenas. Reside aí a insubordinação heroica a que aludi anteriormente: um diálogo como o de *Perdoa-me* é ousado porque eliminou de si o medo imputado pela instância superegoica encarnada pelo próprio público e, nesse sentido, rompe com os consensos estabelecidos com a “comunidade” burguesa carioca sobre a realidade dos afetos que unem o núcleo familiar brasileiro. Judite sofre as consequências da desagregação a que submeteu seu clã e é assassinada, mas, no fim das contas, em vez de reforçar positivamente a fidelidade conjugal como valor moral, a peça acaba se convertendo num elogio ao adultério, e justamente porque a heroína não é virtuosa. Desdêmona

é assassinada por Otelo porque, enciumado, ele a acusa injustamente de ser infiel; daí advém o aspecto trágico do drama, ou seja, Desdêmona é punida por um crime que não cometeu e, portanto, permanece irrepreensível até o fim, ratificando, dessa forma, a fidelidade como conduta moralmente correta. O contrário ocorre com relação a Judite, cuja “pureza”, como o próprio marido o denomina, é decorrência da liberação de um desejo que se mantinha retido e que, confesso no diálogo, foi enfim realizado. Não deixa, em certo sentido, de ser romântico, pois se exime de culpa a adúltera, responsabiliza, por outro lado, o desamparo e desamor próprios do nosso mundo, cujas consequências lógicas serão a busca por afetos escusos e a traição – efeitos trágicos de uma moral na qual não há espaço para a espontaneidade do desejo. Na mesma toada, Olegário, durante um patético diálogo com Lídia em que expõe seus ciúmes doentios, declara com um cinismo que deixa entrever a expectativa do alívio: “Você quer saber de uma coisa? Eu acho que a fidelidade devia ser uma virtude facultativa” (*Mulher*, p. 56). É isso que Maria Flora Sussekind (1976) chama de “fundo falso” na dramaturgia rodriguiana: se é possível identificar, num primeiro momento, uma rígida estrutura moral impregnada na vida privada das personagens – sendo a família a instituição encarregada de conservar, nas palavras da autora, a “sexualidade disciplinada” necessária à coesão social –, descobre-se que essa estrutura desaba ao primeiro conflito. Por isso é que, mesmo no diálogo mais autocastrador, sobressai sempre o impulso mal reprimido que, do início até o desfecho do drama, vai gradativamente sujeitando o fundo falso da moralidade.

6. Depois do parricídio, a “nova” identidade nacional

Nem as rubricas escapam a essa tensão que é talvez a mais flagrante força motriz das tragédias de Nelson Rodrigues. Analisemos, sobre isso, as palavras de abertura de *Doroteia*:

Casa das três viúvas – d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. (*Doroteia*, p. 505)

Há, nesta rubrica, um jogo de *chiaroscuro* em que se percebe claramente o conflito entre um delirante moralismo e o perigo iminente que ele busca recalcar. Note-se o caráter narrativo do trecho, que o faz superar a mera função de organizar a cena e indicar a gestualidade da atuação: ele é contaminado pelo mesmo conflito que perturba o diálogo. Temos, de um lado, a vigília

adornada pela castidade do luto; e, do outro, as “volúpias secretas e abomináveis” que povoam o sonho. Percebe-se que a adjetivação dominante – “vestido castíssimo”, “obstinada vigília”, “viúvas hieráticas”, “volúpias secretas e abomináveis” – retira da rubrica a neutralidade que ela havia adquirido no drama realista, em que executava um papel puramente dramatúrgico, fundamental na montagem, mas de relevância secundária na leitura. As três últimas sentenças pouco dizem sobre a performance esperada das atrizes e a informação que trazem poderia ter sido diluída no próprio diálogo; elas transformam a rubrica numa extensão da consciência das personagens, marcando o esforço do Eu por afastar do plano da palavra dita as investidas de um Id que se manifesta também no silêncio, para usar novamente o vocabulário freudiano. Comparemos com a rubrica de entrada de um drama como *A bela Madame Vargas*, peça de 1912 de João do Rio:

O esplêndido terraço do *villa* de Mme. Vargas. À direita, avançando sobre o terraço entre grinaldas de rosas e trepadeiras floridas, a fachada linda da casa, com varanda e escadaria. Para essa varanda dão a larga janela e a porta do salão de música. No fundo balaustrada de mármore. Do terraço domina-se um maravilhoso panorama de floresta, deslizando para a baía embaixo, ao fundo. Embaixo os jardins do palacete. [...] Quando abre o pano estão em cena, de casaca, a arrumar as mesas ANTÔNIO e BRÁS. (*Madame Vargas*, p. 297)

Esta é uma rubrica que cumpre apenas a incumbência de indicações de cenário: predominam a descrição de ambientes e sua localização no espaço, o vocabulário doméstico e os substantivos concretos.⁴⁸ Nada parecido com os matizes expressionistas da rubrica de *Doroteia*, que demonstram, sobrepostos ao seu suposto moralismo antiquado, a possibilidade da tragédia do Eu que, porque avolumou-se, também se cindiu, acompanhando com pesar a decadência das noções de comunidade e de coletivo que dominaram o Brasil por 400 anos, cuja base era o núcleo familiar (predominantemente rural) e seu séquito – assunto moderníssimo. Pode-se dizer que a grande vítima da tragédia rodriguiana é a tradicional família brasileira, seja através da dignidade que ela concede à infidelidade conjugal, seja reforçando o ódio como afeto basilar da família, seja dando a palavra a fetichismos como o incesto e a pedofilia. “Vemos que a desestruturação deste tabu [do incesto], efetuado por Nelson, atinge não apenas o sistema familiar, mas todo o sistema cultural sobre ele construído” (SUSSEKIND, 1976, p. 25). Portanto, ao mirar o núcleo familiar sobre o qual se ergueu o colonialismo brasileiro, Nelson Rodrigues rompe com os pactos sociais necessários à política da boa vizinhança com o público e, de quebra, passa a comungar das discussões modernistas sobre qual seria, afinal, a “nova”

⁴⁸ Uma discussão mais aprofundada sobre as rubricas das tragédias de Nelson Rodrigues é realizada no capítulo IV deste trabalho.

identidade nacional. Mas é preciso fazer uma ressalva quanto a este último ponto: como já demonstrado, o dramaturgo não compartilha do otimismo que foi a tônica da Semana de Arte Moderna de 1922, a qual festejava os ventos do tão aguardado progresso que finalmente começavam a soprar sobre a sociedade brasileira. A participação de Nelson nessa querela se faz de forma negativa e, nesse sentido, reproduz uma posição muito mais próxima ao senso comum do que às vanguardas modernistas, e por conta disso soa, por vezes, apenas como um lamento conservador frente à decadência dos “bons e velhos valores morais de outrora” – os quais, se estavam longe de ser perfeitos, ao menos protegiam os indivíduos do desamparo gerado pelo penoso processo de subjetivação caudatário da modernidade. Na medida em que o desfecho das tragédias rodriguianas quase sempre aponta para a implosão dos acordos civilizatórios, com a desastrosa vitória do sujeito individualizado sobre a coletividade, há uma inversão com relação a um dos princípios medulares do trágico: não é mais somente o caso em que o indivíduo vai à ruína como consequência dos consensos tradicionais de ordem moral; agora, também – e principalmente – a ordem moral é arruinada pela supremacia do indivíduo.

No tocante ao diálogo, as lamentações de Olegário são das mais notáveis em termos de representação do conflito entre o dialeto da sexualidade disciplinada e o idioma reprimido da pulsão que vai se instalando nas fissuras da palavra pronunciada. O que começa de modo apenas insinuante vai adquirindo contornos estapafúrdios nos diálogos entre ele e Lídia:

LÍDIA – [...] Ainda hoje, eu quase não sei nada de amor. O que é que eu sei de amor? [...] No colégio interno, aprendi muito mais do que no casamento. Parece incrível!
OLEGÁRIO (cortante) – Porque eu respeitava você! [...] Você era esposa, e não amante! Eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite! (*Mulher*, p. 62)

Essa troca de palavras é cheia de subentendidos pudicos. O falso lirismo contido nas primeiras sentenças da fala de Lídia é denunciado pela concisa e cirúrgica narração da frase seguinte, a partir da qual se depreende duas coisas: a primeira, que o colégio interno foi sua “escola do amor”; a segunda, que “amor” é um eufemismo para a palavra proibida – *sexo*. Olegário, por sua vez, retruca também de forma cifrada: há coisas sobre o “amor” que só podem ser feitas com a amante, a quem não é preciso “respeitar” e com quem é permitido não ter “limite”. “Eu não podia, compreendeu?”. O que é que não se “podia”, qual o significado de “respeitar”, ou em que consiste o “limite” – por enquanto, são questões às quais cabe à imaginação do leitor responder. Mas as falas de Olegário vão ficando cada vez mais insensatas: “Por mim, você nunca tiraria a roupa. Nua no banheiro – nunca. (suplicante) O fato de você mesma olhar o próprio corpo é imoral. Só as cegas deviam ficar nuas. [...] Todos, todos os homens deviam ser

mutilados!” (*Mulher*, p. 79). O mais genial do discurso repressor das personagens rodriguianas – sobretudo das masculinas – é que a coerência de seu dialeto castrador parece à primeira vista perfeita: não é permitida a menor complacência – *toda* nudez é obscena, mesmo aquela meramente higiênica; contemplar *qualquer* corpo nu, mesmo que seja o próprio corpo, é indecente, pois o instinto está em todo lugar, à espreita, apenas esperando o melhor momento para se infiltrar pelas frestas da consciência distraída; por isso *todos* os homens deviam ser castrados. As personagens, abandonadas pela entidade criadora, externa e onipotente do superego, desesperadamente buscam estabelecer entre e dentro de si as largas fronteiras do pudor – nem mesmo à solidão é tolerada a hipocrisia que lhe é usual. Mas há uma dialética intrínseca a esse excesso de coerência: a feroz insistência com que se mostra no diálogo a força da repressão é o mais luminoso indício do seu oposto – ou, dito de outro modo, a severidade da repressão é do exato tamanho da ferocidade da tara – ou, como confessa Gilberto em sua crise de ciúmes: “são obscenos os miolos da minha cabeça!” (*Perdoa-me*, p. 138).

É no diálogo entre Lídia e Umberto em *Mulher sem pecado* que a vulgaridade das taras finalmente se sobrepõe ao puritanismo castrador. Como já havia renunciado Olegário, sendo Lídia e o chofer um casal de amantes, enfim vão abaixo os tais “limites” e passam a ser permitidos a cruel sordidez, o palavrão, o desejo de morte:

UMBERTO – Sabe o sonho que tive ontem? [...] Sonhei que você estava batendo, no seu marido, com um cinto. Um cinto de fivela. Primeiro, dava aqui nos rins, com toda a força. Depois, cismou de bater nos olhos. Com a fivela. Nos olhos do seu marido.

LÍDIA (parece fascinada) – Só isso?

UMBERTO – Não tive nunca um sonho que me impressionasse tanto. Você estava hedionda! E, depois, os olhos do seu marido sangraram! [...]

LÍDIA – Você é um assassino.

UMBERTO (com sofrimento) – Assassino? Acha que eu sou um assassino? [...]

(Os dois continuam quase boca com boca.)

LÍDIA – Às vezes, eu penso que se você me encontrasse sozinha, num lugar deserto, eu talvez não tivesse tempo de gritar. E você...

UMBERTO – Matar você, sem motivo?

LÍDIA – Com ou sem motivo, não sei. Por amor, por ciúmes – para que eu não fosse de mais ninguém.

UMBERTO – [...] Como é bom te chamar de cínica! (baixa a voz. Acariciante, trincando as palavras) Deixa eu te dizer um nome feio, baixinho, no ouvido? Um insulto?

LÍDIA (com volúpia) – Não!

UMBERTO – É uma palavra só. Escuta... (diz a palavra inefável. Lídia crispa-se) Gostou, não gostou?

LÍDIA (com volúpia e dor) – Não repita...

UMBERTO – Me ama?

LÍDIA – Tenho medo! Não sei, tenho medo! (*Mulher*, pp. 84-86)

Um dos aspectos mais interessantes desse diálogo entre Lídia e o amante é a aparente incompatibilidade entre a rubrica e o que é dito, entre a “ação pura” e a “palavra pura”.⁴⁹ Lídia luta internamente para não cair na lábia sedutora do chofer, a quem procura resistir sem muito sucesso – pois, como vimos, ela é atraída pela falta de limites, sugerida pelo próprio marido, que promete a relação extraconjugal. Ao deparar-se com a violenta e chocante narração do sonho de Umberto, sua resposta é a simulação de uma indiferença que contrasta com a forma “fascinada” com que ouve seu interlocutor; o mesmo ocorre quando nega ao amante, “com volúpia” e “com volúpia e dor”, dizer-lhe um palavrão ao ouvido: apesar do “não” exposto em palavra, a locução adverbial contradiz o que é dito e indica o modo permissivo com que ela recebe o insulto, que novamente cabe à fantasia do leitor-espectador preencher no silêncio da cena. (Em *Mulher*, primeira peça de Nelson Rodrigues, não há ainda a pronúncia do palavrão, embora as circunstâncias para que fosse dito já estivessem plenamente armadas; apenas a partir da década de 1960 o autor passará a aproveitar os “rendimentos plásticos” de insultos mais indecorosos). A indicação “com volúpia e dor” é a síntese do tipo de elo libidinal estabelecido entre os dois, o qual passa pelo jogo sadomasoquista que já é, em si, um exemplar do paradoxo que está presente em toda a dramaturgia rodriguiana, visto que une o prazer ao sofrimento como dois lados da mesma moeda. A visão de Lídia mostrando-se “hedionda” no sonho, fazendo os olhos do marido sangrarem,⁵⁰ é extremamente excitante para Umberto, assim como a fantasia do assassinato “com ou sem motivo [...] por amor, por ciúmes” parece ser, para Lídia, a mais afrodisíaca das provas do desejo que o amante lhe dedica, e as confissões mútuas são feitas “quase boca com boca”, em franca intimidade. O fato de ser possível a existência de alguma situação em que o assassinato fosse ato justificável – “com motivo” – é apenas mais uma característica do *modus operandi* da tragédia, em que está ausente a justiça baseada na racionalidade antropocêntrica e em valores humanitários de tonalidades burguesas. Ainda que o suposto antagonismo entre ação e palavra denote a cumplicidade de Lídia com relação às

⁴⁹ Coloco entre aspas a ideia de uma ação purificada da palavra – e vice-versa – por considerá-la um exercício de abstração momentâneo, uma vez que, na tragédia, palavra e ação coincidem, e separá-las pode facilmente se tornar um gesto artificial.

⁵⁰ É Freud quem considera os olhos uma zona erógena, tomando-os como uma extensão do órgão sexual, e o sentido da visão passível de estimulação sexual (Freud, 2010). É daí que advém, para o psicanalista, o ato de cegar-se praticado por Édipo quando descobre que casou-se com a mãe. É possível estabelecer essa mesma associação em *A mulher sem pecado* e considerar que fazer sangrar os olhos do marido é análogo ao gesto castrador da mutilação genital, ato cuja visão, para Umberto, é extremamente excitante; da mesma forma, a sentença dita acima por Olegário – “só as cegas deviam ficar nuas” – também diz dessa *pulsão escópica* latente na personagem, para usar o termo lacaniano (Lacan, 2008), alimentada pelo fetiche voyeurista de mera contemplação da nudez. Em *Doroteia*, essa mesma analogia entre olhos e genitália pode ser observada nas falas das três viúvas, alegorias caricatas da repressão sexual que bradam exaustivamente ser a incapacidade de enxergar indivíduos do sexo masculino uma das insígnias de seu recato.

investidas do chofer, percebe-se que, diferentemente das falas citadas anteriormente – em que se notava numa mesma sentença o “vetor de dois gumes” da repressão e da pulsão –, aqui há uma bipartição da distribuição das forças no diálogo em que Umberto assume a posição do desejo incontável e Lídia, a de bastião da castidade autocontida. De todo modo, vê-se que, desde sua estreia no teatro nacional, Nelson Rodrigues já se propunha a realizar a “quebra da sintaxe sexual tradicional” ao destruir “as regras comunitárias de troca e prazer” (SUSSEKIND, 1977, p. 13) com as quais o leitor-espectador está acostumado; portanto, considerá-lo apenas como mais um conservador que capitula frente aos códigos morais já estabelecidos é perder uma parte importante do que sua argucidade dramática tem a nos oferecer.

7. A trágica burguesia nacional

Em seu propósito de “sublimação” das violências inaugurais derivadas do processo de colonização do Brasil, Gilberto Freyre – não sem alguma oscilação – interpretou parte das opressões de raça e de gênero intrínsecas ao sistema escravista como “casos de pura confraternização do sadismo do conquistador branco com o masoquismo da mulher indígena ou da negra” (FREYRE, 1984, p. 50), que posteriormente generaliza para o que chama de “sadismo de senhor e o correspondente masoquismo de escravo” (FREYRE, 1984, p. 51). A formulação ensaia apreender a correlação de forças nacional dentro da dialética hegeliana, dando-lhe os devidos retoques tropicais, mas não chega a completar o circuito do raciocínio que levaria à tão esperada síntese emancipadora – quem sabe, pouco propensa a se desenvolver em terras tupiniquins. Em vez disso, a quase-dialética do sadismo do senhor e do masoquismo do escravo torna-se alegoria para se compreender a dinâmica política e social brasileira, uma balança de pratos tortos exaltada como vantajosa: “entre essas duas místicas – a da Ordem e a da Liberdade, a da Autoridade e a da Democracia – é que se vem equilibrando entre nós a vida política, precocemente saída do regime de senhores e escravos” (FREYRE, 1984, p. 52). Desse encontro, que simbolizaria uma “fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura” (FREYRE, 1984, p. 52) – em que “ordem” e “autoridade” estariam do lado dos proprietários e “liberdade” e “democracia”, do lado dos despossuídos – nasce a nação brasileira, onde haveria, afinal, os que gostam de mandar e os que gostam de ser mandados:

no íntimo, o que o grosso do que se pode chamar de “povo brasileiro” ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático. Mesmo em sinceras expressões individuais [...] de mística revolucionária, de messianismo, de identificação do redentor com a massa a redimir pelo sacrifício de vida ou de liberdade pessoal, sente-se o laivo ou o resíduo masoquista: menos a vontade de reformar ou

corrigir determinados vícios de organização política ou econômica que o puro gosto de sofrer, de ser vítima, ou de sacrificar-se. (FREYRE, 1984, pp. 51-52)

Dessa forma, cristalizam-se, em polos estáticos, uma força “masculamente autocrática” e o “gosto de sofrer” do povo brasileiro, dos quais sairia um regime “em vários sentidos sociais [...] dos mais democráticos, flexíveis e plásticos” (FREYRE, 1984, p. 52). Aqui, o impasse gerado pela fricção de extremos incompatíveis não é motivo de angústia ou conflito, mas uma oportunidade de conciliação. O autoritarismo dos senhores, cujo sadismo encontra seu par complementar na massa vulnerável de miseráveis, é apenas uma das extremidades da política brasileira que é preciso respeitar para o bom andamento da democracia. Há, portanto, uma disposição antropológica a encarar com leveza o encaixe colonial entre conquistadores e cativos, que parece não tão ruim assim se se considera que foi esse encaixe que permitiu a harmônica convivência entre o “pensamento adiantado da Europa” e o “frescor de imaginação e emoção” do africano e do ameríndio (FREYRE, 1984, p. 52).

Mais uma vez, onde Gilberto Freyre vê promessa de progresso, Nelson Rodrigues enxerga os sintomas da tragédia brasileira. A lógica sadomasoquista por trás de *A mulher sem pecado* sintetiza a visão do autor sobre uma hipotética tentativa de pacto entre a burguesia e as classes baixas cujo fracasso é resultado tanto da moral antiquada da primeira quanto da tendência regressiva da segunda. Seu diálogo deixa vários indícios de que Olegário é um burguês endinheirado preocupado em proporcionar conforto a Lídia, mulher de origem pobre filha de lavadeira, e os momentos mais explícitos de demarcação da condição de classe de ambos vêm de um conflito com a esposa em que ela reclama estar “abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às duas, três horas da manhã!” (*Mulher*, p. 61) e que “depois de um beijo, de uma carícia... [...] vinha me falar dos seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!” (*Mulher*, p. 61); “que é que me interessa carvão, manganês, minério não sei de quê?” (*Mulher*, p. 62). As respostas de Olegário à insatisfação conjugal da mulher são sempre de ordem financeira: “tirei você da Aldeia Campista”; “dei dinheiro à sua família!” (*Mulher*, p. 61). A altercação seguinte é emblemática da diferença de interesses entre marido e mulher:

OLEGÁRIO (sem olhar para a mulher) – Diga só uma coisa. Você não teve sempre “tudo” de mim, tudo?

LÍDIA (amarga) – O que é que você chama de “tudo”? (noutro tom) Já sei. “Tudo” para você são móveis, casa, automóvel, uma vitrola de 25 contos, cinema, dinheiro!

OLEGÁRIO (sombrio) – Muitas mulheres com muito menos seriam felicíssimas!

LÍDIA (amargurada, repetindo) – “Tudo”! Você se esquece que eu tive “tudo” – como você diz – tudo, menos marido. É o que muitas não têm – muitas – marido! (*Mulher*, p. 61)

A bifurcação ocorre na palavra “tudo” – o absoluto preferido do autor carioca. O “tudo” econômico de Olegário não interessa à esposa em sua incansável busca pela vitalidade sexual perdida na passagem a uma moral burguesa que, em terras nacionais, já nasceu caduca. Do triângulo amoroso entre Lídia, Olegário e Umberto, subentendem-se duas mensagens: a primeira, que o masoquismo regressivo das classes pobres brasileiras, elas mesmas adeptas do sofrimento que lhe imputa nossa “ máscula autocracia” senhorial, é um entrave – e não um trampolim – ao desenvolvimento da sociedade brasileira. Aqui, as teses de Freyre e de Nelson ligeiramente se tocam para, em seguida, tomarem direções opostas. A segunda mensagem – esta, de cunho inusitadamente crítico – é que a burguesia nacional, de mentalidade atrasada e conservadora, é essencialmente trágica. Diferentemente do que ocorreu nos países centrais, ela nunca foi sinônimo de mudança, muito menos promessa de revolução. Por isso faz sentido, no Brasil, a produção de tragédias em pleno modernismo.

É apenas nas últimas páginas da peça que Lídia enfim se permite a transgressão cabal da moral familiar e se entrega aos impulsos masoquistas da sua classe. Ela o faz num monólogo dirigido à sogra que, louca e muda, até aqui era também uma sobra dramática e nessa cena se realiza como personagem: cumpre a função do ouvido, ou seja, de testemunha da palavra da nora que, então, já não é um simples “pensar alto”:

(baixo e feroz) [...] Estou que não posso ouvir nada no meio da rua... Nem ver um nome feio desenhado no muro... [...] Umberto me beijou! A mim! Tua nora! E me disse um nome, uma palavra que me arrepiou... [...] E ainda arrepia! (crispa-se. Passa a mão no próprio busto) [...] Meu marido mete na minha cabeça tudo o que não presta! [...] Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (sonhando) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De *smoking* e morto! (em desespero, como que justificando-se) Não sou eu a única mulher que já desejou a morte do marido. (ri, com sofrimento) Tantas desejam, mesmo as que são felizes... (baixa a voz, com espanto) Há momentos em que qualquer uma sonha com a morte do marido... (baixo, outra vez) Escuta aqui, sua cretina! Quando leio no jornal a palavra “seviciada” – eu fecho os olhos... (com volúpia) Queria que me seviciassem num lugar deserto... Muitos... (grita, num remorso atroz) Não, é mentira... (noutro tom) Umberto me chamou de cínica e eu... Eu gostei... (baixo e aterrorizada) Quem sabe se eu não sou? Não! Não! Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram! [...] Perdão! Perdão! (*Mulher*, pp. 93-94)

Esta é a última aparição de Lídia na peça. Como era de se esperar, seu desejo se consuma e Olegário se mata ao ser informado da fuga da esposa com o chofer, confirmando ser o destino da palavra o ato. Seguindo a lógica da tragédia rodriguiana, é justamente no momento em que confessa seus fetiches sexuais – aqueles que cabem no significante “tudo o que não presta” e que só são passíveis de se realizar fora do casamento, como, ironicamente, o próprio marido a

ensina – e foge com o amante que Lídia finalmente se transfigura na “mulher sem pecado”. Sua (famigerada) fantasia de ser humilhada e violada verbalizada no monólogo acima, tanto quanto sua fuga, são efeitos da sintaxe repressora de Olegário – o porta-voz da sexualidade disciplinada –, para quem “o desejo da esposa pelo marido parece incestuoso...” (*Mulher*, p. 89). Vê-se que também ela teme as próprias palavras. A exclamação “minhas palavras enlouqueceram” distancia a personagem cênica, interpretada pela atriz de carne e osso, do texto dramático, colocando-os num conflito no qual o texto possui primazia – diria Nuno Ramos que “alguma coisa se desloca constantemente para estas imagens e frases que as personagens emitem, como se fossem seres autônomos, incrustados nelas, de alguma forma deslocados de quem as enuncia” (RAMOS, 2007, n. p.). É como se a personagem não fosse a representação de um sujeito ou de um ser humano, mas simples ducto do diálogo dramático, que então adquire autonomia, invertendo a relação de dependência que é geralmente intuída: na tragédia, é a personagem que depende do diálogo para existir, e não o contrário. Édipo igualmente aprendeu a temer as palavras depois de duvidar das profecias do Oráculo e de Tirésias, e arremata o longo monólogo em que lastima os crimes que cometeu – uma sucessão de tabus – com a invocação do silêncio, “pois não se deve falar no que é indecoroso de fazer” (*Édipo*, p. 91).

Mas não é apenas o suicídio de Olegário profetizado no monólogo de Lídia que se realiza como ato: também Olegário é atormentado com a ideia da infidelidade da esposa e, ao final da peça, o leitor descobre que, tanto quanto Lídia, ele é veículo da palavra que se efetivará em ato. Sua “voz interior” pronuncia seu maior medo que, ao mesmo tempo, tornar-se-á a causa da traição da mulher, da qual ela sairá desresponsabilizada: “muitas mulheres achariam bonito amar um chofer. [...] Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso” (*Mulher*, p. 41). Aqui, Olegário conversa consigo mesmo pronunciando para si aquele que será o destino da esposa e para onde ele próprio a empurrará. Depois é a vez de Joel, lacaio contratado para espionar Lídia, de dizer, sem ainda nenhuma evidência concreta, que Olegário é um “predestinado”: “quer dizer, predestinado porque a sua primeira mulher não lhe foi fiel. E agora a segunda também não é fiel...” (*Mulher*, p. 52). Mais à frente, em estado de delírio, Olegário dialoga com a ex-mulher morta, que lhe diz que “sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização” (*Mulher*, p. 78) – doença que ele mesmo forjara, simulando uma impotência sexual que é, na verdade, apenas repressão de si e da mulher. Por fim, em seu último diálogo com o marido, é Lídia quem o acusa de lhe selar o destino. O marido lhe garante que sua paralisia não tem cura e não se conforma com o fato de que a esposa não tenha ainda procurado um “substituto”: “é essa a sua – distração? Ficar pensando no dia em que será – ‘substituído’? [...]

Eu acho que você não quer é que eu seja fiel! [...] Pelo menos, está fazendo de tudo para que eu seja – infiel. Não está? Quem meteu na minha cabeça a ideia do pecado? É a sua ideia fixa!” (*Mulher*, p. 90). Pesam sobre Olegário as mesmas palavras que disse Tirésias a Édipo, quando este lhe pergunta se é Creonte quem conspira contra ele: “Ele não é a causa de teus muitos males;/ tu mesmo os chamas sobre ti e mais ninguém” (*Édipo*, p. 38). Ao menos aqui, a suposta “impotência” da burguesia é quem leva a culpa pelo fracasso, e a filha da lavadeira pôde executar seu plano de fuga; o masoquismo de classe, contudo, permanece como condição ontológica, autônoma de qualquer sadismo do senhor.

CAPÍTULO IV

As rubricas na tragédia à brasileira

1. “Mitologia suburbana” e Brasil negativo

Há algo que passa despercebido ao espectador do teatro de Nelson Rodrigues, mas que salta aos olhos de seus leitores mais atentos: numerosas e compulsivas, as rubricas rodriguianas atestam a necessidade de controle absoluto do autor sobre o modo de interpretação do diálogo e do cenário, seja por parte das companhias ou da crítica. Se, por um lado, a rubrica é o mais gráfico registro de dramaturgia que compõe o texto dramático – espécie de planta verbal que faz a mediação entre a literatura e a cena –, por outro, ela é precisamente aquilo que as montagens fazem questão de ignorar a fim de levarem ao palco versões inéditas de uma mesma peça. E, no caso das tragédias de Nelson, assim deve ser: excluída a possibilidade de se utilizar o diálogo como esboço ou mero ponto de partida para o acontecimento cênico – que, no teatro contemporâneo, subordina o texto –, restam ao diretor e ao cenógrafo de um *Vestido de noiva* a inventividade na construção do caráter de Alaíde e no arranjo ou relevância dos três planos simultâneos de modo que se tornem visualmente organizados sem perderem o aspecto inusitado de outros tempos. Isso porque o texto de Nelson exige ser declamado pelo ator exatamente da forma como foi escrito – o autor era tão obsessivo na composição dos diálogos quanto nas indicações de cena, e boa parte de seu estilo poético advém de certo detalhismo exorbitante, que grafa elipses e tropeços de fala e antecipa até mesmo possíveis cacôs dos intérpretes. Tamanha verborragia, somada ao excesso de peripécias e às tramas enredadas, apresenta inúmeras dificuldades a tentativas de montagens pós-dramáticas que porventura surjam no século XXI, uma vez que o texto rodriguiano se agiganta no mesmo ato em que tece o diálogo da forma mais prosaica e chã possível – e, no gesto de mimetizar o irreproduzível do cotidiano, aquilo cuja definição deveria ser a efemeridade despretenhiosa da fala vulgar crava-se como verso sufocante. Pressentida a ameaça de alteração do diálogo, a rubrica intervém, expressando a fantasia oceânica de controle total: “a intérprete deve dizer ‘cabeça tão’, como está no texto” (*Boca*, p. 290) é a indicação do dramaturgo logo após a fala de Celeste – “eu ando com a cabeça tão que me esqueci completamente, mas completamente!” (*Boca*, p. 290).

Uma tal rubrica evidencia despropositada autoconsciência composicional: é como se o próprio autor interrompesse o fluxo do diálogo para dizer “eu sei o que estou fazendo”. Se, para o espectador, uma notação dessas é invisível e relegada aos bastidores (que não lhe interessam),

para o leitor ela é invasiva, quase inconveniente, porque rompe com o pacto ilusionista desavisadamente e soa como um pitaco ali onde ninguém pediu opinião. Ou seja, enquanto mantém-se intacta a quarta parede entre palco e plateia – recurso que Nelson Rodrigues explorou até quase a literalidade –, o leitor de *Boca de Ouro*, de seu lado, tem contato com uma indicação cênica que o aproxima sobremaneira da máquina teatral: a experiência de leitura gera aquele efeito de estranhamento brechtiano que só as rubricas de Augusto Boal proporcionam. Se é verdade que, de certo modo, toda rubrica carrega em si o *modus operandi* da cena, rubricas assim tão arbitrárias são raras na história do teatro e, malgrado a intensa marcação textual que atravessa toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues, são também pouco comuns em suas peças. Seja como for, gostaria de chamar a atenção para duas características da rubrica que a tornam especialmente interessante para a crítica literária: a primeira delas é que ela é, acima de tudo, um índice histórico e historiográfico privilegiado – a partir dela, ficamos sabendo não só as preferências de montagem do dramaturgo, mas também as possibilidades e limitações técnicas de um determinado tempo. Isso significa que, de modo ainda mais evidente do que no diálogo, na rubrica se percebem as inclinações realistas, melodramáticas, expressionistas ou modernistas das peças; bem como sabemos que sua escassez é indício de um teatro que se praticava antes da era burguesa, quando o foco recaía estritamente na poesia dramática – até então, versificada – e as fronteiras entre teatro e literatura eram muito menos nítidas. A segunda característica é que, apesar de constituir um marco primordial da autonomização do teatro em relação à lírica, a rubrica é uma experiência exclusivamente literária, isto é, excluída do evento visual e auditivo do espetáculo e da performance: seu acesso é bloqueado ao grande público e ela está ausente do ritual da encenação. A rubrica é *obscena*. Nem mesmo o narrador de Brecht ou os andaimes à mostra do teatro do oprimido lograram revelar ao espectador esse dispositivo intrinsecamente prestidigitador. Ela é também a prova de que quem está no controle da situação dramática é a companhia e seus agregados – diretor, atores, cenógrafo, dramaturgo, contrarregra, sonoplasta, técnico de luz –, mesmo quando a intenção consciente da peça é a de colocar o espectador numa posição crítica e ativa. Acessível somente ao sacerdócio, ela é o índice da autoridade: a farsa da fantasia democrática do teatro.

O fato é que as rubricas foram se tornando cada vez mais extensas e elaboradas ao longo dos séculos, e não seria improvável encontrar performances teatrais hoje cujo roteiro fosse composto predominantemente por rubricas. De estilo narrativo e, por vezes, com descrições tão minuciosas quanto impossíveis de serem executadas cenicamente, elas não raramente se aproximaram do romance e, inclusive, geraram uma terceira categoria de notação, que não é

diálogo e nem propriamente uma indicação de cena, como mostrei em *Hoje é dia de rock*. São notações que nos recordam o aspecto literário do drama, o qual, numa via de mão dupla, também se autonomiza da montagem. (Abro um parêntese para citar um exemplo relativamente recente desse tipo de notação, cujo estatuto peculiar causa perplexidade. Trata-se do trecho de abertura do texto do espetáculo *Por Elise* (2005), de Grace Passô, elaborado em parceria com atores no próprio processo de montagem:

A peça não começou.

O ator que interpreta o personagem “Funcionário” entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma seqüência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, num enfarte no coração.

(Que todas as quedas d’água, atormentadas, deságüem num Lago Sereno e fiquem por lá. Que esse Lago seja uma expressão sincera. De um mundo submerso intenso e misterioso). (*Por Elise*, n. p.)

O que raios é isso? O aviso de início “a peça ainda não começou”, seguido da prática de Tai Chi Chuan executada pelo ator que interpreta um personagem específico, mas sem ainda sê-lo, soa um pouco como o *Ceci n’est pas une pipe* de Magritte. Ao mesmo tempo, o uso da segunda pessoa – “já reparou?”, “repara. Viu como parecem Gestos de Lagoa?” – em tom interpelativo simula uma situação de diálogo, enquanto o “Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa” fica entre a crônica e o comentário de mídia, em que se pressupõe um interlocutor ausente. No entanto, não há nenhuma sinalização de que essas palavras devem ser ditas por alguém.)

É escusado dizer que Nelson Rodrigues não produziu nada tão insólito; contudo, há eventos, como aquele de *Doroteia* já mencionado, nos quais assoma algo de um estilo romanesco – e inteiramente diverso do teatro moderno europeu. Nada do “campo de croqué” tchekhoviano, onde se observa “no canto direito, uma casa com uma ampla varanda; à esquerda, vê-se o lago no qual o sol se reflete e brilha. Flores. Meio-dia. Calor. À beira do campo, à sombra de uma velha tília, estão Arkádina, Dorn e Macha, sentados num banco” (*A gaivota*, p. 46). Nada da “sala mobiliada com conforto e bom gosto, mas sem luxo” de Ibsen, com suas “prateleiras com porcelanas e outras miuçalhas. Pequena estante cheia de livros ricamente encadernados. O chão é atapetado” (*Casa de bonecas*, p. 7) – “conforto e bom gosto, mas sem luxo” é, aliás, a antípoda da cena rodriguiana, mais dada aos excessos canhestros da pequena burguesia e da aristocracia brasileiras. Para as tragédias de Nelson Rodrigues, vale aquilo que

se registrou na rubrica de abertura de *Anjo negro*: “cenário sem nenhum caráter realista” (*Anjo*, p. 425). Veja como o texto continua:

[...] sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ave-marias, padres-nossos. De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande Negro. [...] 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*, p. 425)

Pouco restou do tom injuntivo que se espera de indicações cênicas: em flagrante contraste com o palpite abusado de *Boca de Ouro*, aqui a rubrica se aliena do dramaturgo e torna-se um ser em si. A implicação direta do autor na peça – autoritária como a Providência – desaparece e dá lugar a uma entidade narrativa que nada tem que ver com o ator-narrador de Brecht, que diz *de* alguém (o personagem) ou *de* algo (a fábula) *para* alguém (a plateia) no intuito de cumprir uma função específica (gerar o distanciamento necessário a uma postura crítica). Tampouco a estilização pela qual passa a rubrica objetiva “revelar ao público, que é uma parte da sociedade, tudo o que, na fábula, é importante para a sociedade” (BRECHT, 1957, p. 280-81) – ela está menos a serviço da verdade, como exigiria o manual brechtiano, do que da irresolução. O alheamento em jogo é de uma qualidade muito distinta do distanciamento épico: assemelhando-se à prosa de um narrador onisciente, realiza o devir literatura que habita o drama. Há uma incômoda ambiguidade no tempo presente dos verbos, que pode indicar tanto um projeto de *mise-en-scène* ainda em vias de ser executado quanto a descrição de uma cena se desenrolando em tempo real sob os olhos do narrador (o chamado presente histórico ou presente narrativo). Essa ambiguidade se deve sobretudo aos advérbios que qualificam os verbos – “por vezes”, “sempre”, “muito”, “sobretudo” –, os quais imputam ao texto certa indeterminação incompatível com a essência da rubrica. É como se a cena não tivesse que ser construída, isto é, como se ela não dependesse das dezenas de trabalhadores geralmente envolvidos numa produção teatral para ocorrer – incluído aí o próprio dramaturgo –, mas estivesse sempre já lá, pronta para ser contemplada por um observador desinteressado. Essa curiosa transformação pela qual passou o drama ao longo do século XX – da qual as rubricas são o mais evidente sintoma – expõe o lugar contraditório do teatro entre as artes, pois a mesma substância que o emancipou da literatura, tornando-o uma arte predominantemente cênica, foi aquela que, por meio de um estilo narrativo especulativo, reforçou sua condição literária. O teatro vai se aburguesando enquanto absorve elementos do romance através de notações de palco cuja única via de acesso é a leitura; a cenografia ilusionista, por sua vez, é extensão de um texto dramático que incorporou formalmente aspectos da vida reificada quando alienou o dramaturgo da

montagem – sinais precoces da subsunção real da arte sob o capital, diria Nicholas Brown (2019).⁵¹

Vejamos um outro exemplo, retirado de *Senhora dos Afogados*: “Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres” (*Senhora*, p. 570). Sábato Magaldi chamou de “poéticas” as rubricas rodriguianas que apresentam tais traços contemplativos, sem se alongar muito na definição do que, exatamente, está denominando “poético”, nem esclarecer a que especificidade do material textual estaria se referindo. Embora haja qualquer coisa de elevado nesse modo de escrita – sobretudo se levarmos em conta o fato de que há um cuidado estilístico bastante inusitado em determinadas notações de cena –, tendo a discordar que “poético” seja o melhor atributo para as rubricas de Nelson. O poético, como já insinuei, está muito mais próximo do que ocorre em seus diálogos – e o pressuposto dessa afirmação, se não chega a ser óbvio, firma-se na gênese histórica mais ou menos comum entre poesia e teatro, que possuem uma pujante dimensão pública na medida em que tanto o diálogo quanto o poema são gêneros recitativos. Isso significa que o ato de escrita deve levar em conta o aspecto performático envolvido no fato de que o texto será lido em voz alta – por isso, a métrica, a rima e o ritmo, de um lado, e a prosódia e o prosaísmo, de outro.⁵² Rubricas assim tão descritivas, como venho argumentando, são o inverso da declamação, mimetizando características do romance e seu modo específico de leitura.

⁵¹ Esse mesmo descolamento da rubrica em relação à cena pode ser observado na indicação de abertura da cena 6 de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, autor largamente comparado pela crítica a Nelson Rodrigues. Nela, lemos o seguinte: “Mitch parece imperturbável, mas deprimido. Eles provavelmente foram ao parque de diversões à beira do lago Pontchartrain, pois Mitch tem nas mãos, de cabeça para baixo, uma estatueta de gesso de Mae West, o tipo de prêmio que se ganha nas barraquinhas de tiro ao alvo e em algumas outras brincadeiras de parques de diversões” (*Um bonde chamado desejo*, p. 92). (No original: “Mitch is stolid but depressed. They have probably been out to the amusement park on Lake Pontchartrain, for Mitch is bearing, upside down, a plaster statuette of Mae West, the sort of prize won at shooting-galleries and games of chance” [*A Streetcar Named Desire*, p. 96]). “Provavelmente” é uma palavra estranha de se encontrar numa rubrica, pois seu sentido denota ausência de convicção ali onde se esperam comandos claros e controle absoluto sobre a sequência dos acontecimentos. Ao invés disso, a rubrica assume ares de uma prosa de estilo kafkiano, em que se tem a ilusão de que há eventos ocultos ocorrendo em algum lugar fora do alcance do narrador, ainda que o foco narrativo seja em 3ª pessoa (sobre esse aspecto do narrador kafkiano, cf. VOLPATO, 2024). O exemplo mais evidente está na frase de abertura de *O Processo*, na qual se lê: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (*O Processo*, p. 7). (No original: “Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet” [*Der Prozeß*, p. 1]). Veja que a mesma sintaxe especulativa está presente em Williams e em Kafka – dedução seguida de oração subordinada adverbial causal –, sendo que, no autor alemão, o verbo modal *mögen* acompanhado da locução verbal *haben verleumdet* (literalmente, “alguém deve ter caluniado Josef K.”) designa o mesmo grau de indeterminação de “provavelmente”, razão pela qual a tradução optou pelo advérbio “certamente”.

⁵² As marcas formais que acusam a dimensão pública da poesia se esvaem do verso branco e livre modernista, cuja experiência de introspecção aponta para a diluição da oralidade antes pressuposta na recitação e para a obsolescência da estética mnemônica que a acompanhava. O ápice dessa tendência seria o concretismo, cujo flerte com as artes plásticas, no entanto, preserva ainda uma espécie de evento performático mudo.

Sabemos que não é de todo impossível imaginar uma cena montada sobre “a obsessão da sombra e da luz”, simulando uma conexão entre os momentos familiares mais sinistros ou de relaxamento da trama e o movimento da iluminação cênica, que se misturaria à percepção perturbada de cada uma das personagens, numa *mise-en-scène* expressionista. Até mesmo o mar pode ser invocado facilmente por meio de técnicas de sonoplastia, embora não seja trivial projetar o que seja um mar “profético” – a carregada adjetivação rodriguiana nas rubricas, por sinal, é um índice emblemático dessa oscilação entre narrativa e composição cênica; seu caráter enigmático, ao mesmo tempo em que não parece sugerir nada de concreto (relegando-a à pura imaginação da mente leitora), é justamente aquilo que lhe confere plasticidade ilimitada na passagem à montagem, que a delimitará conforme as preferências do diretor. Com efeito, “remoto”, “invisível” e “próximo” são, a princípio, adjetivos que indicam disposições e lugares relativos de objetos e personagens no palco; contudo, quando lidos ao lado de “profético”, perdem algo da sua crua função determinativa e, por contágio, adquirem uma aura de mistério. Mais do que isso, um mar profético que “*parece* estar sempre chamando os Drummond, *sobretudo* as suas mulheres” (os itálicos são meus) é mais que misterioso – é quase esotérico. Se há algo nessas rubricas que as inclina, como bem notou Eudinyr Fraga (1998), a uma montagem expressionista, seu estilo de escrita, por outro lado, beira o impressionismo, e a sensação do leitor é novamente a da cena fantasmática, que já ali existia antes mesmo do dramaturgo, a quem caberia apenas contemplá-la e descrevê-la. Albin Lesky, estudioso da tragédia grega, comenta que a unidade entre autor, ator, diretor e cenógrafo já não existe desde Sófocles, e que ao menos desde Eurípides “a direção não mais serve ao esclarecimento da palavra do autor, [...] mas leva, para além desta, vida independente” (LESKY, s. d., p. 233). Na tragédia do século XX, essa alienação vai mais além: é o próprio texto que atesta a condição voyeurista do autor em relação à cena que será projetada, tornando-o leitor ou espectador de si mesmo.

Há, porém, outros elementos inusitados em Nelson Rodrigues que ensaiam apontar para a direção oposta. A rubrica de abertura do primeiro ato de *Boca de Ouro*, por exemplo, é de deixar confusa a crítica que se aventure pela tentativa de enquadrar a dramaturgia rodriguiana dentro de uma concepção estrita de drama aristotélico, ou mesmo dentro da tradição stanislavskiana de atuação – estilo que, a bem da verdade, nunca coube sequer em seus diálogos demasiadamente inflamados, que dirá na “sinuca imaginária [...] numa mesa imaginária [com] tacadas, também imaginárias” da *Falecida*, cujo “único dado realístico do ambiente é o taco

que cada um dos presentes empunha” (*A falecida*, p. 42).⁵³ Se, em *Anjo negro e Doroteia*, o leitor tem contato com rubricas que carregam informações irreduzíveis à cena, em *Boca de Ouro*, por outro lado, teremos uma indicação que, como na *Falecida*, expressa marcação cerrada sobre a forma do gesto na atuação. Dispensável dizer que tais indicações expõem um devir-montagem da peça que se mistura com o desejo do próprio autor, o qual contém já uma tese interpretativa sobre a própria obra que é inseparável dela mesma, pois compõe o texto em si (esta, mais uma das particularidades do teatro, a “arte bastarda”, como a qualificou Nelson). Nos casos em questão, o desejo explícito do autor, surpreendentemente, é fugir daquele tipo de representação que se acoplou ao drama burguês e ao drama moderno europeizado, *parecendo* caminhar em direção às técnicas de atuação do drama épico e do teatro do oprimido na busca por um distanciamento que parece incompatível com seu diálogo milimetricamente mimético (com o perdão do trava-língua). Enquanto, na cena da sinuca, o dramaturgo projeta no palco um jogo mímico, em *Boca de Ouro* temos o seguinte:

“Boca de Ouro”, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. (*Boca*, p. 243)

“Como se tivesse muitas caras e muitas almas”: até *poderia* ser uma rubrica de *Arena conta Zumbi*, ou de *Torquemada*, de Augusto Boal, e sem grande esforço podemos imaginá-la sendo completada por uma notação do tipo “não existe nenhuma necessidade de manter estilo ou forma de representação única para todo o espetáculo [...] deve existir uma mistura de roupas históricas e modernas” (*Torquemada*, p. 102). No entanto, é precisamente o oposto o que aqui se apresenta. Uma leitura apressada ou irrequieta facilmente remeteria essa indicação a uma espécie de pioneirismo em relação ao Sistema Coringa, em que a desvinculação ator-personagem constitui característica fundamental ao exercício do distanciamento, supostamente interpelando o espectador a assumir uma postura ativa e crítica diante do mundo – numa longa cadeia de efeitos que começa no palco, entre os atores, e pretende chegar até a revolução. Percebemos, contudo, que a intenção de Boal, longe de tencionar mostrar ao público as muitas facetas de uma mesma personagem, é manter para todos os atores a mesma “máscara”, isto é, “o conjunto de ações e reações mecanizadas dos personagens [...] vícios de pensamento, de

⁵³ Mais um dado textual que confronta a tese de Ronaldo Lins de que o teatro de Nelson Rodrigues seria “realista” ou “naturalista”, *quod erat demonstrandum*.

linguagem, de profissão” (BOAL, 2019, p. 185). Todos os atores deveriam, portanto, esforçar-se por conservar aqueles traços essenciais de cada personagem, compondo assim uma unidade narrativa coesa a ser contada através de “uma única perspectiva de narradores”, logrando atingir uma “interpretação coletiva” (BOAL, 2019, pp. 186-7) – e, acrescentaria, universal. *Torquemada*, por exemplo, é a figura universal do torturador – de sua lógica fria e maligna –, seja na Inquisição Espanhola, seja em quaisquer das ditaduras militares latino-americanas; assim como Zumbi é a representação ideal e celebratória do “herói nacional”. *Boca de Ouro* finca-se firmemente no polo oposto no momento em que se assume como a representação dramática de uma “mitologia suburbana”, construída não a partir da voz unânime de um povo, como em *Zumbi*, nem através de uma totalidade humanista, como em *Torquemada*, mas por meio de fragmentos nada confiáveis recolhidos entre fofocas, versões ressentidas de desafetos e imprensa marrom. Os dois caminhos perseguem o objetivo da des-individualização das personagens, diluindo traços psicológicos em funções sociais abstratas, mas enquanto Boal aposta na construção de tipos, Nelson Rodrigues erige seu Boca de Ouro sobre a fratura e a desagregação, aniquilando a possibilidade de uma verdade unificadora. O bicheiro aparece ora “de uma maneira monstruosa” (*Boca*, p. 255), ora com a “pinta lorde” (*Boca*, p. 280), ora de paletó e gravata, conforme o humor de D. Guigui, a ex-amante, vai se alterando com a passagem dos três atos.

Há, além disso, uma crucial diferença de valoração entre a construção do mito pela via do teatro do oprimido e aquela da tragédia à brasileira: em *Arena conta Zumbi* – assim como em *Arena conta Tiradentes*, cuja intenção também é contar “a história de um herói da liberdade nacional” (*Arena conta Tiradentes*, p. 60) a partir de uma ideia republicana de “povo” –, o herói é uma totalidade integradora, preenche de uma visão positiva de nação cuja narrativa *deve* se dar a partir das lutas por libertação levadas a cabo no território brasileiro. Este é, de fato, um caminho interessante de concepção do heroísmo se considerado do ponto de vista histórico, mas que insere diversos desafios na passagem ao ato dramático quando levado pela perspectiva do sistema Coringa, como já apontou Anatol Rosenfeld (2012). É evidente que se deve distinguir uma ideia geral de “heroísmo” da construção do herói dentro do campo literário; todavia, essas categorias se embaralham nas intenções do Teatro de Arena, levando-as a intrigantes contradições. Apesar de se valer de noções um tanto tradicionalistas (e pouco plásticas) de mito e de herói, as críticas de Rosenfeld apontam dificuldades reais de se sobrepor um épico naturalista (o que em si já é bastante heterodoxo) a um mito nacional, como era o desejo do teatro do oprimido. Isso porque “o mito não permite o naturalismo” (ROSENFELD, 2012, p.

23), assim como a idealização do herói passa necessariamente por uma dose de mistificação e empatia na relação entre personagem e público que são incompatíveis com o imperativo do distanciamento, cuja meta seria justamente nivelar a função, digamos, demasiadamente heroica do protagonista. Quando, na Explicação 1 de *Tiradentes*, o Coringa anuncia: “O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia, ideia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário” (*Tiradentes*, p. 60), sugerindo um hibridismo estilístico que une diferentes escolas modernas com a arcaica construção do herói, está, com efeito, criando algo *sui generis* cuja autenticidade fica fora de dúvidas, apresentando-se como uma síntese universal de tendências; mas é impossível fazê-lo sem concessões e conflitos. “O que em geral garante intensa ação empática é a *unidade do estilo*”, diz Rosenfeld (2012, p. 24). Assim, Tiradentes não se configura nem como o tradicional herói trágico, desenhado com traços fortes e essenciais no interior de uma ação única e progressiva, nem como o típico anti-herói romanesco que, nos dramas realistas e naturalistas, é adornado com sobras psicológicas frívolas e gestualidade vã. Em vez disso, ele é enquadrado pela verdade racional histórica e tratado como um ingênuo e desimportante insurgente que foi abandonado pelos aristocratas e intelectuais que comungavam da mesma revolta – e cuja morte, longe de constituir uma sina celestial, possuiu justificativas concretas baseadas em má-fé de classe.

Boca de Ouro, de seu lado, está a salvo tanto da realidade factual quanto da crua verdade histórica: “de ato para ato, mais se percebe que ‘Boca de Ouro’ pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte” (*Boca*, p. 295). Esta rubrica, que abre o terceiro e último ato, parece não adicionar nenhuma novidade com relação à rubrica de abertura e, no entanto, insere a razão fundamental da peça: Boca é qualquer bicheiro de Madureira e, ao mesmo tempo, nenhum; não é um personagem da “realidade normal” da classe média carioca – o qual, certamente, poderia ser construído ao estilo naturalista –, porque habita sua realidade mítica, por assim dizer. “Astuto, sensual e cruel”, dotado de “plenitude vital”, possui caráter classicamente heroico e sua relação com a História é a mesma do Hamlet de Carl Schmitt: se é ela a “rocha muda” que impõe-lhe restrições ao jogo dramático, sua existência como mito, contudo – como teatro e como literatura –, também se eleva sobre a “crônica diária e a efêmera vitrine” da passagem do tempo, assim como sua lógica obedece apenas à economia da própria peça, sem qualquer compromisso com o esclarecimento secular do público. Por sua vez, *Boca de Ouro*, a tragédia, com suas várias versões do “Al Capone, o Drácula de Madureira, o d. Quixote do jogo do bicho” (*Boca*, p. 320), é praticamente uma metalinguagem mítica, na

medida em que expõe ao leitor e ao espectador o aspecto multifacetado e a composição fragmentária que estão na gênese de qualquer mitologia. A única certeza inquestionável é a morte do bicheiro, que, como pede o manual trágico, é o grande acontecimento da fábula, anunciado já no início da peça e por duas vezes retomado em diferentes momentos da progressão da ação, causando reações patéticas na ex-amante e na sociedade carioca. É a morte que lhe confere veracidade – a finitude que, ao final, lhe garante corporeidade histórica.

Aqui chegamos finalmente à diferença valorativa entre a concepção de herói do teatro do oprimido e do teatro rodriguiano, mas, antes, é preciso apontar ainda o seguinte: há uma curiosa convergência entre Zumbi e Tiradentes, de um lado, e Boca de Ouro, de outro: todos eles são heróis fora-da-lei, ou seja, o oposto do que costuma ocorrer nos mitos da tradição ocidental; contudo, enquanto os dois primeiros são pintados com tons de mártires da liberdade nacional – portanto, punidos injustamente –, Boca simplesmente age conforme o que se espera de alguém que ocupa sua posição – isto é, com toda a brutalidade típica de um agente que autodesignou-se como a ordem em meio à desordem – e tem um fim condizente com os riscos que lhe vêm a reboque. Não possuindo a nobreza do governante nem do mártir, tampouco identifica-se com o malandro de Antonio Candido, cuja lógica pragmática e amoral da vantagem própria leva-o a equilibrar-se, com uma “mistura de cinismo e bonomia” (CANDIDO, 1970, p. 79), entre os polos antitéticos da ordem e da desordem. É verdade que o Leonardo das *Memórias de um Sargento de Milícias* analisado por Candido, espécime da pequena burguesia parasitária do começo do século XIX brasileiro, possui suas semelhanças com Boca que, no entanto, já enricado, adquiriu emancipação parcial com relação ao apadrinhamento da aristocracia. Porém, o trânsito a meio caminho entre a ilicitude e um estrutural capachismo para com o estamento situado no topo da pirâmide não difere muito nos dois casos. A diferença central reside no tratamento formal que receberam um e outro: o típico personagem romanesco – sempre meio medíocre, meio irrelevante – passa ao largo do caráter forte do herói trágico, que jamais se moverá pelas sombras. Além disso, *Boca de Ouro* é o oposto do equilíbrio inerente à dialética da malandragem: como princípio disruptivo no interior da rígida moral familiar carioca (ausente no Rio de Janeiro examinado por Antonio Candido), representa a própria vitória da desordem. “O ódio nasce fácil no coração de ‘Boca de Ouro’” (*Boca*, p. 257), diz a rubrica, que descreve-o com gestualidade excessiva e colossal: “deixa escapar um grunhido de ferocidade jocunda” (*Boca*, p. 256), “rebenta num riso súbito de moleque” (*Boca*, p. 256), “apanha a navalha [...] [e] na sua cólera contida desfere [...] violentos golpes no ar” (*Boca*, p. 257), “enche, de vez em quando, o copo de cerveja e bebe com uma

sede sem fim”, “seu rosto é a máscara astuta, cruel e sensual de um Rasputin suburbano” (*Boca*, p. 319), sempre “com falsíssimo jeito patriarcal” (*Boca*, pp. 255 e 257). “Pensando bem, eu sou meio deus. Quantas vidas eu já tirei?” (*Boca*, p. 319), diz Boca a Maria Luísa, a grã-fina que, ironicamente, será a sua algoz. Então é verdade – perguntaria um crítico ou um leitor angustiado – que o herói exemplar da literatura brasileira – aquele que não se confunde com um qualquer anti-herói romanesco, nem é paródia de algo anterior; que, vindo das profundezas ilícitas do subúrbio carioca, agora se torna o lábaro que ostentas estrelado –, é verdade que esse herói é Boca de Ouro, um banqueiro de bicho, um criminoso, um assassino?

Eis aí uma visão *negativa* de nação – visão, de certo modo, já antes encarnada no louco e zombeteiro Hamlet, que, diante de seus deveres principescos, lamenta ser ele o indivíduo a quem está atrelado o destino do Estado: “O tempo é de terror. Maldito fado/Ter eu de consertar o que é errado” (*Hamlet*, p. 210).⁵⁴ (Todavia, justiça seja feita: bem antes de Hamlet, o Agamêmnon de Eurípides, ciente da necessidade do sacrifício de sua filha Ifigênia para o prosseguimento da guerra de Troia, confessa: “[...] Invejo sempre o homem,/ seja qual for, que passa a existência toda/ no anonimato, sem perigos e sem glória./ Aqueles que, ao contrário, galgam altos postos,/ têm um destino muito menos invejável” [*Ifigênia*, 14-18]. E depois: “[...] Bendita humildade/ de um nascimento obscuro! Ele nos dá direito/ a externar todas as queixas, mas o filho/ de uma família ilustre sente-se tolhido/ por sua posição mais alta na cidade;/ o culto da grandeza rege a nossa vida/ e nos atrela à multidão e a seus caprichos” [*Ifigênia*, 598-608]). É claro que, considerados os personagens em suas nuances psicológicas, Boca de Ouro é o oposto de Hamlet e Agamêmnon, pois deseja e identifica-se com a posição prestigiosa que ocupa, ao passo que os aristocratas vacilam na incumbência de suas funções; contudo, os três padecem do mesmo senso de nobreza invertida. Se a crise hamletiana expõe as fraturas político-religiosas da sociedade inglesa; e se Agamêmnon é coagido pelos deuses a iniciar o extermínio de seu próprio clã para manter a imagem da unidade e superioridade helênicas, Boca de Ouro é o herói que nos lembra que a gênese do Brasil – como, aliás, de toda ex-colônia, como aliás de toda nação – é o crime, qualquer que seja sua forma de manifestação fenomenológica.

2. Teatro é poesia e pantomima

Em texto intitulado *A revolução Nelson Rodrigues*, João Roberto Faria defende que “especificamente como dramaturgo, [Nelson Rodrigues] revolucionou nossa dramaturgia”

⁵⁴ No original: “*The time is out of joint: O cursed spite,/That ever I was born to set it right!*”.

(FARIA, 2012, p. 13). O crítico se refere aos ganhos técnicos ao nível da cena cuja síntese mais bem acabada à época era o teatro rodriguiano – mais especificamente, a peça *Vestido de noiva* –, muitos dos quais dependeram diretamente de certo avanço industrial prévio para ocorrer:

a ação dramática fragmentada – emanando de uma mente em desagregação –, os três planos que se interpenetram, a linguagem dos diálogos – reproduzindo a fala cotidiana sem literatice –, a iluminação e os recursos sonoros sugeridos nas rubricas são os aspectos formais inovadores que saltam à vista em *Vestido de noiva*. Também no que diz respeito ao conteúdo o autor inovou. A sondagem introspectiva a que é submetida Alaíde, numa perspectiva visceralmente expressionista, ninguém havia feito antes no Brasil. (FARIA, 2012, pp. 32-33)

Ao que tudo indica, o que mais fascinou público e crítica foi o jogo cênico altamente sofisticado que alternava três planos de ação – realidade, memória e alucinação –, gerando um efeito de *flashback* muito mais dinâmico que suas precursoras *Amor*, de Oduvaldo Vianna, e *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Essas peças já haviam utilizado recursos dramatúrgicos que simulavam retornos e saltos no tempo ainda na década de 1930, razão pela qual defendo que não é primordialmente aí que reside o que há de mais inovador na dramaturgia de Nelson Rodrigues. De todo modo, o manejo ostensivo da iluminação na alternância dos planos, apenas viável devido à massificação da luz elétrica, tornou a execução da fragmentação da ação dramática mais simples e mais palatável ao público e possibilitou o uso de técnicas cinematográficas pelo teatro, que demonstra, assim, sua plasticidade e capacidade de atualização – como sugeriu o próprio João Roberto Faria, é provável que Nelson Rodrigues tenha retirado a ideia do *flashback* da forma como o cinema o utilizava nos anos 1930 e 1940. Ao mesmo tempo, não deixa de ser verdade que a montagem filmica não fez mais que automatizar aquela entramada – e artesanal – interposição de cenas que lemos em *Hamlet*, cujo revezamento de vários focos de ação que confluem para um final centrípeto é ainda hoje a norma do cinema contemporâneo, o que evoca uma influência mútua entre as duas formas de arte.

Sobre esse ponto, vale a pena retomar as reflexões elaboradas por Marx nos *Grundrisse* sobre a primazia da produção acima das outras esferas da reprodução da vida na sociedade capitalista. A determinada altura, há uma breve discussão sobre qual seria o grau de dependência das artes com relação ao que ele chama de “desenvolvimento geral da sociedade” (MARX, 2011, p. 62). Usando como exemplo a arte grega, Marx insinua que a imaginação helênica, em regime de heteronomia a uma cosmovisão mitológica, jamais floresceria no mundo das locomotivas, dos telégrafos, da imprensa e do crédito imobiliário, pois aí estaria em jogo

uma outra “concepção da natureza e das relações sociais”, e arremata: “toda mitologia supera, domina e plasma as forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desaparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças” (MARX, 2011, p. 63). Certamente Marx não imaginava a que nível se ergueriam os desenvolvimentos posteriores do capitalismo, e acabou por subestimar a capacidade deste de elaborar seus próprios mitos; hoje, é claro o quanto a criação artística humana é atravessada pelo avanço ilimitado da técnica que, não obstante a aparente infinitude, não conseguiu conter a fantasia sempre renovada de dominação da natureza – fato que escancara seu caráter ideológico. De todo modo, o elemento proto-industrial que sempre compôs o teatro parece torná-lo particularmente suscetível às intempéries tecnológicas, dando a impressão de que a imaginação dramática, ao contrário das outras modalidades artísticas, surge *a posteriori*, ou seja, não no sentido de propor soluções imaginárias para conflitos reais presentes, mas como uma apologética presentista que emerge após a resolução técnica de uma questão de ordem estética, e apenas para reafirmá-la – talvez, também por isso, o atraso crônico das vanguardas teatrais. Essa suscetibilidade seria ainda um outro elemento que outorgaria ao teatro seu caráter efêmero: “entre todos os gêneros literários”, afirmou Décio de Almeida Prado, “é o dramático, em geral, o que mais rapidamente passa da moda, envelhecendo [...] quase no mesmo ritmo do jornalismo” (PRADO, 2001, p. 49). É curiosa, por exemplo, a insistência do teatro brasileiro na técnica do *flashback* – e mesmo da ação temporal e espacialmente fragmentada –, que soa algo cafona quando se considera que o cinema já a executava em escala industrial. Veja que estamos falando, como bem apontou Faria, num teatro que já não era puro entretenimento profissionalizado, mas que possuía pretensões de “qualidade artística, em termos modernos” (FARIA, 2012, p. 17) e, para isso, almejava um diálogo com a literatura nacional, tendo sido efetivamente recebido pela crítica dessa forma. Esperar-se-ia, quem sabe, que a evolução da cinematografia libertaria o teatro na direção de outras experimentações, como fez a fotografia com a pintura e, no entanto, o que temos em *Vestido de noiva* é um jogo de luz semelhante ao que ocorre no cinema, replicando os cortes da montagem fílmica a partir de um roteiro de controle de holofotes: apaga-se um plano, acende-se outro, intercalando cenas cuja duração poderia ser de poucos segundos, emulando uma temporalidade essencialmente urbana.

O flerte com a cinematografia evolui até atingir o que considero seu ápice, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. Creio que a concepção dramaturgica por trás das vinte e seis cenas e dos nada menos que 31 personagens dessa tragédia de 1962 é mais sofisticada do que aquela de *Vestido de noiva*, sem se reduzir a mera continuação do projeto iniciado na década

de 1940, e recebeu pouca atenção da crítica. O volume de focos de ação e de circulação de atores sem dúvida remete às proporções do cinema, o que nos faz questionar se o palco italiano seria mesmo o lugar mais apropriado para a execução dessa proposta megalomaniaca – as outras opções seriam considerar a peça como um roteiro semipronto para ser filmado ou, quem sabe, um poema dramático como o *Fausto* de Goethe, sem pretensões de montagem, o que de forma alguma seria o caso. No final da cena 8 do terceiro ato, por exemplo – momento em que dr. Werneck, espécie de encarnação do mal como é Jonas, em *Álbum*, promoverá uma violenta orgia em seu palacete na Gávea –, deve haver, no mínimo, doze atores sobre o palco (doze são apenas os personagens, sem contar possíveis figurantes), dos quais dez participam ativamente do diálogo. Esse simples dado nos leva à inferência de que uma montagem de *Bonitinha* necessitará de uma robusta produção, se a meta é “esclarecer a palavra do autor”, como apontou Lesky. Uma companhia pequena que se responsabilizasse por levar a peça certamente cortaria uma dezena de personagens – que, na gramática do espetáculo, significa também cortar custos. Mas se, num primeiro momento, pode parecer que Nelson Rodrigues simplesmente tomou emprestada a dramaturgia cinematográfica e adequou-a aos limites do teatro, o uso de projeções em tela registradas em rubrica aponta para uma direção bem mais contraintuitiva. Na verdade, no gesto de assumir o uso escrachado da técnica filmica em suas peças, Nelson Rodrigues reafirma a diferença entre teatro e cinema.

Vejamos como isso acontece. É sabido que Nelson não constrói cenários detalhadamente; não há, em suas rubricas, descrição de mobília, paisagens ou figurinos, criação de ambientes domésticos ou citadinos, nem as famigeradas indicações de portas à direita ou à esquerda com o objetivo de aumentar as dimensões do palco, dando a ilusão de que a vida das personagens também se desenrola na ausência dos olhos do espectador. O máximo a que chegou o autor foi indicar “um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz” (*Anjo*, p. 425), no caso de Ismael, e “uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio” (*Mulher*, p. 35), em *A mulher sem pecado* – arrisco dizer que essa sutil notação, que provavelmente gerou os maiores efeitos na montagem, foi uma das responsáveis por fazer com que a crítica deslocasse esse drama para um período “pré-Nelson Rodrigues”, pois evoca uma *mise-en-scène* realista e tradicionalmente burguesa que, de modo algum, foi a regra a partir de *Vestido de noiva*. Depois dela, no geral, vale a notação feita na abertura da *Falecida*: “cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel” (*Falecida*, p. 39). Isto é, jamais haverá na cena objetos soberanos, cuja presença se instaura à

revelia da ação; eles só serão convocados na medida em que compuserem, em condição de subordinação, o caráter e a circulação das personagens pelo palco – ou seja, só existe e só importa aquele objeto que será manipulado em prol do desenvolvimento e do dinamismo da ação. A ideia de “indicações sintéticas dos múltiplos ambientes” sugere que tudo aquilo que não for palavra e atuação deve ser apenas insinuado, e quando muito, da maneira mais minimalista possível. Uma cadeira de dentista, um caixão, copos cheios de cerveja, whisky ou veneno, guarda-chuva, cama desarrumada, divã, navalhas e revólveres, vitrola e toca-fitas, telefone, piano, a camiseta do Flamengo, o cigarro – são como objetos mágicos carregados de simbolismo, extensões das personagens. Não há gasto; a cena deve ser enxuta, o diálogo, o centro absoluto. Tanto é que, não raras vezes, mesmo objetos fundamentais são ocultados: a rubrica, como vimos, nota-os como “imaginários” – sinuca imaginária, prédio imaginário, porta imaginária, jeep imaginário.

Não obstante, o autor abarrota de takes o cenário de *Bonitinha*, transformando-os no grande objeto cênico. “Projeção do edifício de Edgard”; “projeção de d. Ivete e Edgard no tanque. Na frente da tela os dois vão viver, com gestos, a cena do tanque” (*Bonitinha*, p. 536); “projeção do quarto do casal. Na cama, Tereza chora” (*Bonitinha*, p. 550); “fusão com a escola de Ritinha. Na tela, a moça com as crianças” (*Bonitinha*, p. 552); “na tela, o portão do cemitério Francisco Xavier. [...] Na tela, panorama do cemitério” (*Bonitinha*, pp. 553-554); “Edgard e Maria Cecília entram no jeep. Na tela, sucessão de paisagens, como se o carro é que estivesse em movimento” (*Bonitinha*, p. 562); “na tela, o rosto ensanguentado de Peixoto. Maria Cecília corre pelo palco com os criouloes atrás. Na tela, a cara de Maria Cecília desfigurada pelo pavor” (*Bonitinha*, p. 565); “na tela, projeção de Ritinha no táxi. Luzes passando. Velocidade” (*Bonitinha*, p. 582). Há algo de fantasmagórico numa cenografia feita exclusivamente de imagens, e a mensagem de fundo possui um princípio teológico. Novamente, a intenção é a de hierarquizar as prioridades do espetáculo teatral: tudo o que não é corpo nem verbo – ou seja, tudo o que é destituído de alma – é mera ilusão, miragem ou embuste. Os fins a que servem as projeções são basicamente três: 1) elas substituem o trabalho artesanal da construção do cenário, ampliando a disponibilidade de ambientes e paisagens à representação teatral; 2) elas dinamizam e dão movimento às cenas, desobrigando a produção de gerar efeitos ilusionistas em tempo real; 3) elas criam a possibilidade de sobrepor ações, duplicando as personagens seja através do close – algo antes interdito ao teatro –, seja através do desvelamento de outra dimensão de seu caráter pela via de um incremento pantomímico. Daí, contudo, afirmar que o uso da tela pelo teatro na década de 1960 criou atalhos e reduziu custos, é tarefa mais difícil.

Num mundo ainda longe de ser tomado pelas câmeras dos celulares, a substituição do cenógrafo por um cinegrafista, mais todo o trabalho de instalação e manuseio da estrutura necessária para a simulação de um cinema dentro do teatro, soa bem mais dispendioso do que, por exemplo, a reciclagem de cenários que atulhavam camarins Rio de Janeiro afora. Em outras palavras, a questão nunca foi o barateamento da produção. Eis o gesto verdadeiramente experimental de Nelson Rodrigues: não simplesmente usar as técnicas desenvolvidas pelo cinema como trampolim para as artes cênicas, mas confrontá-las no sentido de mostrar ao público o que, afinal de contas, é próprio do teatro. E é nesse exato sentido, então, que o cinema – este, sim, plenamente dependente da iluminação elétrica, e por isso mesmo muito mais habilidoso na manipulação de jogos de luz – pôde liberar o teatro para experimentações no campo que lhe pertence de modo incontestado. “Mas a dificuldade”, diz Marx, “não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionem prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável” (MARX, 2011, p. 63). O que Marx está dizendo é que há algo das grandes obras de arte que permanece no tempo, para além das condições de reprodução social que tornaram possível seu aparecimento. São contribuições técnicas que dizem respeito a tensionamentos no interior da própria razão teatral; que dependeram de certo avanço tecnológico para surgirem, mas rapidamente se emanciparam, assumindo-se como um problema de ordem estética. O que ocorre em *Bonitinha*, com a ação dramática se desenrolando à frente da tela constrangida a elemento auxiliar, é a redução do teatro a seus materiais essenciais. Móveis, portas, escadas, mezaninos, cômodos, construções, paisagens, deslocamentos espaciais e viagens no tempo – tudo isso é acessório; para isso, existe o cinema. Teatro é sobre poesia e pantomima; o resto é perfumaria.

3. “Dor dos subúrbios”

“Na frente da tela os dois vão viver, com gestos, a cena do tanque”: a rubrica sugere uma cena nua, composta apenas de atores e projeção e sustentada pelo diálogo e pela mímica, esta última, reforçada pelo cenário realista que o espectador vê na tela. Diálogo e mímica não estão exatamente em confluência: enquanto mãe e filho conversam sobre a vida desregrada e insolente levada por Edgard que o guiará ao mesmo destino mórbido do pai, a gestualidade simula uma paródia naturalista, em que Edgard escova os dentes e toma banho de panela, ajudado pela mãe, devido à falta de água no prédio. O diálogo tenta, sem muito sucesso, ignorar

a pantomima automatizada da precária toalete de Edgard – que vez ou outra interrompe a palestra filial com comentários tais como “apanha a panela, mamãe”, “abaixa a cabeça, anda!”, “capricha, mamãe, capricha!”, etc. – para, enfim, explodir num arremate do herói que faz confluir palavra e gesto: “bagunça esse edifício! O sujeito obrigado a tomar banho de panela. É o Brasil! [...] Tudo é uma falta de responsabilidade desgraçada!” (*Bonitinha*, p. 537). Apesar de banal, esse trecho é indicativo de dois fatos notáveis: o primeiro deles é o valor cênico que a pantomima adquire no teatro de Nelson Rodrigues, a ponto de perturbar o diálogo como algo que não está apenas compondo a paisagem secundária da atuação, como um jogo de cartas ou uma performance no piano, mas que chama a atenção sobre si, de modo insubmisso, não só da plateia mas da própria personagem. Ou seja, não bastasse a simulação mímica de um momento excessivamente íntimo – o que, em si, já gera estranhamento no espectador –, há uma indignação diegética diante de uma gestualidade que resiste a se mecanizar. O segundo fato, inseparável do primeiro, diz respeito ao conteúdo do gesto, de uma só vez privativo e miserável, que leva Edgard a emendar, quase como consequência inevitável da ação, um lamento sobre uma suposta esculhambação já assimilada na rotina de hábitos brasileiros. Bordões autodepreciativos como esse são extremamente populares na sociedade brasileira, e a forma isenta como ele foi inserido na sequência do diálogo – não como ponto de parada reflexiva, mas quase como um cacoete inconsequente – sugere que a linguagem verbal foi ultrapassada – atropelada, poderíamos dizer – pela pantomima e resignou-se a uma fórmula unânime; ao mesmo tempo, não se pode negar a força do gesto que, apontando para si mesmo de modo mais ou menos histriônico, obrigou o diálogo a um retorno à tese basilar da dramaturgia rodriguiana: desqualificar o “Brasil” torna-se um recurso-síntese seguro, que parece conferir acabamento perfeito a qualquer uma de suas cenas.

Esta, contudo, é uma elaboração já avançada – e, portanto, mais sutil – da experimentação ao nível da performance do teatro rodriguiano. O recurso paródico já havia sido explorado pelo menos uma outra vez, em *A falecida*, e com tamanha vulgaridade que chegou a incomodar até a crítica aliada:

Luz sobre Zulmira, que entra, com um banquinho na mão. Coloca o banquinho no centro do palco. Senta-se nele, põe a mão no queixo, numa atitude de “O Pensador”, de Rodin. Entra Tuninho com o jornal na cabeça, e aflito. Está diante do imaginário banheiro. Torce o trinco invisível. (*Falecida*, p. 44)

Segue-se daí um diálogo ordinário, ao estilo “Tem gente?”, “Vai demorar?”, cujo desenvolvimento nada adiciona ao andamento da peça, que em seguida se desloca para uma

cena na funerária. É, portanto, um acontecimento autocentrado e gratuito, que gerou o seguinte comentário irritadiço de Décio de Almeida Prado:

que extraordinária vitória artística há em colocar um ator sentado num tamborete, na atitude de *O Pensador* de Rodin, reproduzindo simbolicamente, ao que parece, o exercício de uma função animal? Nelson Rodrigues acha porventura que está desvendando um segredo a respeito dos homens, pensa que algum espectador ignora tal função, cuja existência todos nós verificamos, sem lhe dar por isso qualquer importância especial? A peça deseja chocar-nos pela sua audácia, mas causa-nos antes a impressão de ingenuidade [...]. O caso é que ele [Nelson Rodrigues], julgando-se o indivíduo mais livre de preconceitos, é, na verdade, o mais preso, o mais tolhido, ligado que está à necessidade de se afirmar, estética e moralmente, pela oposição, contando o valor de uma obra de arte pelo grau de mal-estar que provoca nos outros. (PRADO, 2001, p. 11)

É fato que *A falecida* transformou eventos como este num tema recorrente – a rubrica de abertura faz questão de notar o filho de madame Crisálida, a cartomante, como uma criança que “durante toda a cena, [...] permanece, bravamente, com o dedo no nariz” (*Falecida*, p. 39), e há um diálogo entre Zulmira e Tuninho que ocorre enquanto ela espreme cravos em suas costas. (No primeiro caso, podemos supor, inclusive, que a personagem criança – uma figurante bem pouco banal de se conseguir em montagens – consiste mais num conceito dramatúrgico do que propriamente num comando que deve ser seguido ao pé da letra; é algo como uma metonímia, indicativa da tese por trás da concepção de dramaturgia rodriguiana – e que, relembremos, pode sempre ser ignorada pela direção). Contudo, se é verdade que há um escárnio duchampiano um tanto juvenil embutido na descrição pantomímica dessas cenas, há também uma crítica atrasada e careta, visto que as artes já flertavam com a escatologia havia mais de 30 anos – além do urinol de Duchamp, podemos recordar as aventuras sanitárias de Leopold Bloom em *Ulysses*. O que nos interessa aqui é aquilo que o próprio Décio de Almeida Prado soube reconhecer no diálogo do autor carioca, mas foi incapaz de aceitar montado no palco, “a poesia e a tragicomédia das vidas suburbanas” (PRADO, 2001, p. 10). O valor conferido à pantomima pelo dramaturgo seria indício de um rebaixamento do teatro, cada vez mais próximo da existência mundana e do exercício das “funções animais” humanas e, por isso, mais distante daquilo que nos colocaria acima da natureza e das outras espécies, e que seria, enfim, o verdadeiro “segredo a respeito dos homens” – a linguagem. No entanto, há que se respeitar o gesto de insubordinação antiburguesa imbuído no ato de colocar no palco personagens defecando com a mesma naturalidade com que declamariam um solilóquio metrificado – daí, o aspecto paródico da cena, que não se propõe *seriamente* naturalista, mas apenas procurou tensionar, até o limite, a ideia falseada da representação fiel do comportamento

humano no teatro. E foi justamente essa autoconsciência demasiado iconoclasta – modernista, portanto –, que tornou indiscreta uma pantomima que, no teatro naturalista, seria, na melhor das hipóteses, monótona e dispersa, o que tanto incomodou o crítico paulistano.

A relação entre pantomima e teatro ligeiro, cultivada por séculos, sugere que o teatro de alta qualidade é aquele da declamação poética, em que a hierarquia entre palavra e gesto é clara. Exageros na atuação, tais como berros e gesticulação excessiva, eram mal vistos pelo público culto das tragédias, e os próprios dramaturgos teceram célebres comentários sobre essa questão, não raras vezes de modo bem pouco ingênuo. Talvez o mais notório desses comentários esteja no diálogo do próprio *Hamlet*. Ao receber a companhia de atores contratada pela corte, o príncipe Hamlet lhes dá as seguintes coordenadas:

Não gesticuleis, tampouco, assim, serrando o ar com as mãos [...]. Oh, ofende-me até a alma ouvir rasgar uma paixão em farrapos, em verdadeiros molambos, e ferir os ouvidos da plateia que, na maior parte, não é capaz senão de apreciar pantomimas e barulho. [...] Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis a moderação natural. Pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito da representação, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer como se fosse um espelho à natureza, mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência. Ora, o exagero, como a deficiência, conquanto façam rir os incompetentes, não podem causar senão desgosto ao criterioso [...]. (*Hamlet*, pp. 247-248)

Por certo, o manual hamletiano é autoirônico, pois a tragédia shakespeariana é evidentemente destemperada – as inúmeras mortes que se descortinavam sobre o palco à vista do espectador, desafiando a rígida etiqueta clássica, são seu mais visível indicativo. De todo modo, a fala mostra que havia, por parte do poeta, um claro discernimento sobre quais seriam os valores almejados pelo bom teatro: o gesto subordinado ao verbo, e o verbo, à ação, para que se evitasse o desperdício e a quebra de decoro. Note-se ainda, porém, que assomam nessa fala não só conceitos e ideias reconhecidamente assentados na poética aristotélica – tais como a ideia da representação como espelho embelezado da natureza e o conceito de aparência –, mas também noções opostas de “virtude” e de “ridículo” que apontam para algo que Peter Szondi considerou “a nova interpretação das vantagens da poesia trágica, baseada na utilidade” (SZONDI, 2004, p. 29) (sem deixar de caracterizá-la também como um “mal-entendido”) e que M. H. Abrams (2010) chamou de “teoria pragmática” da poesia. A releitura que a burguesia pré-capitalista levou a cabo da *Poética* procurava dar ênfase ao conceito aristotélico de catarse, incutindo-lhe o sentido “da correção ou do castigo das paixões criminosas por natureza ou por excesso” (SZONDI, 2004, p. 30). Nas palavras de M. H. Abrams, “com a finalidade de ‘instruir e

deleitar’, os poetas imitam não ‘o que é, foi ou será’, mas apenas ‘o que pode e deve ser’, de tal forma que os próprios objetos da imitação passam a garantir o propósito moral” (ABRAMS, 2010, p. 32). O potencial didático da poesia é exaltado pelo menos desde o século XVI; em *Defesa da poesia*, o poeta britânico Philip Sidney posiciona-a acima da história e da filosofia, pois apenas na “imagem fingida da arte poética” pode-se “ver exaltada a virtude e punido o vício” (SIDNEY, 2019, pp. 44 e 48), enquanto que a história deveria manter-se presa à imperfeição da verdade e a filosofia, restrita ao ensino metódico.⁵⁵

O fato é que o efeito purificador da catarse – agora, mais próxima da compaixão do que do terror – deveria, segundo os ímpetus racionalistas da burguesia, incidir igualmente sobre príncipes e cidadãos comuns, ou seja, era preciso “democratizar” a influência moral da tragédia, cuja ressonância se subordinaria aos vínculos de identificação entre público e personagens. Assim, o decoro aristocrático da tragédia clássica dá lugar à sentimentalidade burguesa, lacrimosa e de motivação modesta mas, ainda assim, mais eficaz em sua tarefa retificadora (SZONDI, 2004). Sai o verso, entra a prosa, mais porosa ao “desvario e [ao] desmedido” próprios dos conflitos domésticos da burguesia, e a pantomima ascende, enfim, como um ativo cênico compensador da “linguagem rebaixada”, adicionando uma comoção que passava do palco para a plateia. Antes discretas e pouco expressivas, as rubricas crescem no texto dramático, descrevendo, com detalhes, interiores realistas. Diz-se que aí estaria o pontapé para a separação entre poesia e teatro, este último aproximando-se convicto das artes cênicas e da fala cotidiana e alienando a palavra do cenário e da performance do ator que, doravante, volta sua atenção ao mais reles gesto. Contudo, um outro modo de ver o mesmo fenômeno aponta para um alargamento moderno do conceito de poesia, que ampliasse suas possibilidades formais e seus materiais em direção ao não-verbal, a partir do imperativo lançado por Diderot ainda no século XVIII: “a poesia reclama algo enorme, bárbaro e selvagem” (DIDEROT, 2005, p. 108). A decência monárquica ostentada nos salões cortesãos é soterrada pelos trejeitos escandalosos dos estamentos inferiores: valorizam-se as “viúvas descabeladas”, os banhos de lágrimas, o ajoelhar-se e bater no peito, os “gritos proféticos”, as prostitutas despidas. “Não afirmo”, diz Diderot, “que esses costumes sejam bons, mas que são poéticos” (DIDEROT, 2005, p. 108). “Em geral, quanto mais civilizado e polido um povo, menos poéticos seus costumes; ao abrandar-se, tudo se enfraquece” (DIDEROT, 2005, p. 107). Como notou Szondi, a ênfase do

⁵⁵ Aí estaria, segundo o resgate de Samuel Johnson feito por Abrams, o ponto fraco da poesia trágica de Shakespeare: apesar do inquestionável prazer que seu teatro seria capaz de proporcionar a leitores e públicos das mais variadas épocas, haveria nele uma carência de propósito moral, advindo do fato de que nem sempre o virtuoso é elogiado e o perverso, desaprovado. Essa constatação crítica torna ainda mais debochado o comentário de Hamlet citado acima.

filósofo francês recai nos conceitos de natureza e verdade, que rejeitariam por princípio o verso comedido:

a verdade do argumento e a violência do interesse rejeitariam uma linguagem simétrica? A condição dos personagens seria muito próxima da nossa para admitir uma harmonia regular? [...] Donde se pode ver que tanto uma tragédia em prosa quanto uma tragédia em verso são poemas. (DIDEROT, 2005, pp. 66 e 67)

Apesar da tentativa de Diderot de conceder dignidade poética aos exageros pantomímicos, seu uso abusivo pelo melodrama francês – um teatro de bulevares, que procurava entreter e agradar de maneira equânime a aristocracia, a burguesia e o populacho – levou parte a crítica a relegar o excesso mímico ao drama sem estilo literário, o que provocou, nas palavras de Jean-Marie Thomasseau, “uma nítida dissociação entre o literário e o teatral”, cujo enfoque doravante seria o “talento dos atores” e a “*mise en scène* perfeita” grafadas nas rubricas (THOMASSEAU, 2012, p. 10). Trata-se de um “espetáculo ‘ocular’” (THOMASSEAU, 2012, p. 127), expressão que hoje soa redundante, mas que é emblemática para compreendermos a mudança de concepção da mimesis aristotélica. Se, antes, a poesia trágica era a arte mimética por excelência porque imitava “ações de homens superiores” – dando, portanto, maior importância à declamação da fábula –, uma transformação de cunho romântico da crítica leva à noção de que a verdadeira e perfeita imitação da natureza diz respeito à expressão do sentimento humano, o que Abrams chamou de “teoria expressiva” da arte. A fábula, que fazia da arte poética uma “pintura falante”, conforme Sidney (2019, p. 43), torna-se um empecilho diante da nova função subjetivista da poesia lírica, e o teatro acompanha essa tendência através do incremento pantomímico nas interpretações e da corporeidade cada vez mais presente dos atores. Na verdade, tudo isso é parte da nova configuração histórica do capitalismo, cujos protagonistas – o burguês e o trabalhador – não possuíam lá vidas tão enredadas e aventureiras quanto seus antagonistas nobres. Assim, o drama vai gradualmente se afastando da forma do poema e se aproximando do romance, por um lado; por outro lado, a poesia, antes aprisionada ao verso, derrama-se sobre o corpo e a movimentação dos atores em cena, que agora imitam os “costumes poéticos” das classes baixas. A tragédia rodriguiana, por sua vez – acusada de abusar, vez ou outra, de saídas melodramáticas em seus desfechos, sem que houvesse clareza do porquê, exatamente, Sábato Magaldi estava aludindo ao melodrama para caracterizá-las –, apresentou várias versões brasileiras dessa poesia pantomímica associada ao gênero, uma das quais aparece, inclusive, na forma de conceito, numa rubrica de *Boca de Ouro*. Quando D. Guigui recebe a notícia de que o ex-amante havia sido assassinado e, em sofrimento, “anda, circularmente, pelo palco” aos lamentos de “morreu o meu amor! Morreu o

meu amor!”, a notação de cena observa: “tem essa *dor dos subúrbios* – dor quase cômica pelo exagero” (*Boca*, p. 272, grifo meu).

Dor dos subúrbios – o conceito é preciso e beira à caricatura pelo tempero “quase cômico” (chamo atenção para o “quase”), ao mesmo tempo em que sintetiza, de maneira bastante satisfatória, o temperamento descontrolado e escandaloso que, no Brasil, faz parte do controverso arquétipo da “mulher de favela”. Cabem debaixo dele um sem-número de indicações dispersas por toda dramaturgia de Nelson Rodrigues, cujas nuances qualitativas são evidência tanto da ânsia de controle da pantomima dos atores pelo autor, quanto de seu talento na criação de carácteres, numa espécie de fenomenologia da expressão. Cito algumas: “fora de si”, “num uivo de animal ferido”, “numa alucinação”, “frenética”, “aos soluços”, “atônita”, “sem saber se chora ou não” (sobre D. Guigui em *Boca*, pp. 272-273, 295 e 296); “já com vontade de chorar”, “violenta”, “rouca de desespero”, “trincando os dentes”, “na sua dor sincera”, “chorando”, “triste e altiva”, “numa explosão histérica”, “ofegante”, “gritando, fora de si”, “muda de tom e continua, sôfrega, mas normal” (sobre Celeste em *Boca*, pp. 253, 255, 278, 279, 300 e 303); “encerrada em sua obsessão”, “veemente, fanatizada”, “cai de joelhos. Abre os braços para o alto”; “Zulmira tem um verdadeiro ataque”; “Zulmira apanha a mão do marido e a beija. É a agonia que se aproxima. Zulmira ergue meio corpo, na cama. Está delirante” (sobre Zulmira em *Falecida*, pp. 50, 52, 57, 68 e 80). Essa é apenas uma pequena amostra de rubricas do universo rodriguiano, e usadas especificamente na caracterização da “dor dos subúrbios”; não seria de todo descabido pensar num glossário das rubricas que compõem seu teatro, com os diversos humores, temperamentos e circunstâncias que representam – volúpia intensa, raiva, agressividade e cinismo certamente seriam os mais visados, e sem dúvidas fariam jus ao clamor da poesia bárbara e selvagem pregado por Diderot. Com tantas e tão matizadas rubricas, é difícil imaginar uma encenação de Nelson Rodrigues que não flerte com a melodramaticidade, mas de uma maneira muito distinta daquela sugerida por Sábato Magaldi. Basicamente, o crítico condena pelo excesso o desfecho de *O beijo no asfalto*, considerando uma “solução inconvincente” (MAGALDI, 2004, p. 145) a revelação, na última fala do último ato, da paixão homossexual reprimida de Aprígio pelo genro, inserida de supetão, quando a expectativa construída pela peça era a de que ele mantivesse um desejo incestuoso pela filha. Se é verdade que a peripécia gera incômodo pela sensação de overdose, enquadrá-la como recurso melodramático *stricto sensu* parece pouco produtivo para o gênero, reduzindo-o a uma injúria qualquer. Ao menos em teoria, as reviravoltas abruptas foram um recurso explorado pela tragédia francesa, na qual reis e rainhas agiam ao sabor dos próprios

impulsos, e “espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte” (SZONDI, 2004, p. 106). Elas se tornam o pejorativo “golpe de teatro” apenas após uma revisão burguesa da forma dramática, que exaltava a *ratio*, a prudência e a união do núcleo familiar. Os melodramas são o modelo das *pièces bien faites*, em que a virtude vence o mal e o desfecho concilia os conflitos de toda ordem que foram armados no desenvolvimento da ação, procurando realizar uma “harmonização ideológica” que pregasse a restauração nacional e moral sem desafiar o poder estabelecido (THOMASSEAU, 2012). Além disso – e ainda segundo a poética do gênero descrita por Jean-Marie Thomasseau –, as intrigas amorosas ficam em segundo plano no melodrama tradicional, pois atentam contra o bom senso e o equilíbrio cultivados pela razão burguesa. Portanto, imoderações passionais, revelações inusitadas e conflitos que deságuam em carnificinas – sobretudo quando se trata de mortes de protagonistas inocentes, como é o caso de *Beijo* – a rigor não fazem parte do manual melodramático, e o efeito que geram na plateia passa longe da comoção pedagógica que seus entusiastas tanto exaltam até hoje (menciono, novamente, as novelas da Globo como exemplos atuais de manuseio das convenções do melodrama). Isso sem contar o quanto uma paixão *queer* encenada num palco brasileiro no início da década de 1960 soaria, na melhor das hipóteses, como uma afronta moral e, na pior, simplesmente como uma patifaria. A junção entre estética da abundância e cultivo do mau-gosto está, a nosso ver, mais próxima de uma atualização modernista da tragédia do que do drama burguês europeu.

Analisemos um pouco mais de perto as rubricas citadas acima – estas, sim, de apelo melodramático. Há uma constatação curiosa sobre elas: sua virtuosa variedade não aponta necessariamente para uma maior precisão gestual. Salvo indicações como “cai de joelhos” ou “apanha a mão do marido e a beija”, há uma boa dose de indeterminação no uso de qualificativos como “frenética”, “fanatizada” ou “encerrada na sua obsessão”: se, por um lado, eles atestam uma larga margem de liberdade para o ator, por outro, não parece tarefa das mais simples diferenciar “já com vontade de chorar” de “sem saber se chora ou não”, “chorando” de “aos soluços” ou “numa explosão histérica” de “tem um verdadeiro ataque”, assim como a ideia de que a personagem está “sôfrega, mas normal” demanda, por parte da atuação, um conhecimento profundo sobre sua personalidade e seu temperamento. É uma adjetivação extremamente nuançada e pouco concreta, e arrisco dizer que serve muito mais como um guia que auxilia o ator na construção mental do caráter da personagem do que propriamente como um roteiro que deve ser seguido ao pé da letra. Sua forma de escrita nos remete, novamente, ao romance, mas a ideia implícita de que se deve ler um texto com o corpo, fazendo com que o

diálogo transborde da caixa torácica para membros e expressões faciais – tão cara ao teatro da burguesia –, coloca a rubrica em conexão direta com a poesia, deslocando-a da rima e da métrica para a matéria orgânica do “eu” que declama. É a própria forma do diálogo, inclusive, que parece exigir esse transbordamento. Veja-se, por exemplo, a seguinte fala de Pola Negri, sinteticamente descrito como “garçom típico de mulheres” (*Perdoa-me*, p. 110):

o negócio é cem por cento. Presta atenção e vê como madame Luba soube craniar o troço. Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, freguês com imunidades. Te pergunto – a polícia vai prender um deputado? Com que roupa? E, além disso, isso aqui não é casa de mulheres araqueadas. Só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, de família batata! (*Perdoa-me*, p. 112)

A rubrica que acompanha essa fala anota que Pola Negri “começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões” (*Perdoa-me*, p. 112); a pantomima parece adequar-se ao vocabulário informal da personagem – que praticamente só se comunica por gírias e fórmulas idiomáticas –, dando ainda mais nitidez a um diálogo que soa cifrado, mas cujo sentido é inequívoco para o falante nativo.

Ainda que a montagem seja livre para ignorar as rubricas, há algo no dinamismo dos diálogos que já de saída demanda dos atores uma performance pantomímica virtuosística, cujas bruscas oscilações de humor e entonação anotadas quase transformam numa impossibilidade uma encenação que queira seguir à risca a tese do autor. É o caso do seguinte diálogo entre Arandir e Dália:

ARANDIR (na sua angústia) – Selminha não veio?
DÁLIA (sem saber como dar a notícia) – Arandir, olha.
ARANDIR (fora de si) – Não vem?
DÁLIA (meio atônita e diante do desespero iminente) – Eu acho que.
ARANDIR (violentíssimo) – Minha mulher não vem? Não quer vir? Fala! (muda de tom) Olha pra mim. (com voz súplice, entre o desespero e a esperança) Ela não vem? Diz pra mim? Não vem?
DÁLIA (a medo) – Espera. [...] (mais incisiva) Arandir, Selminha mandou dizer. Não vem. (Arandir agarra a cunhada pelos dois braços)
ARANDIR (estupefato) – Nunca mais?
DÁLIA (com pena e medo) – Arandir, olha.
ARANDIR (violento e gritando) – Responde! (estrangulando a voz) Nunca mais?
DÁLIA (chorando) – Nunca mais. (Dália desprende-se. Afasta-se ligeiramente do cunhado)
ARANDIR (repetindo para si mesmo) – Nunca mais. Quer dizer que. Me chamam de assassino e. (com súbita ira) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! (bate no peito com a mão aberta) Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. (baixo e atônito, para a cunhada) Eu não dormi, Dália, não dormi. Passei a noite em claro! Vi amanhecer. (com fundo sentimento) Só pensando no beijo do asfalto! (*Beijo*, pp. 414-415)

Vê-se que o diálogo em si é vazio e redundante, e sua existência parece só se justificar pelo potencial páthos que o excesso pantomímico é capaz de gerar no público. No entanto, acusá-lo de falta de estilo seria uma grosseira falha de leitura. Impressiona, sobretudo, a quantidade de palavras de um mesmo universo semântico e entonações movidas pelo autor para comunicar uma mensagem simples. Mas há, além disso, um monumental esforço mimético, que pretende reproduzir o diálogo do modo mais exato possível, com suas elipses, interrupções, repetições e tropeços – uma outra etapa da mimesis aristotélica, agora estritamente interessada no plano linguístico da cena. Um diálogo assim, que antecipa possíveis cacos dos atores, interdita o improviso no mesmo ato de simulá-lo, e o rigor da grafia quase transforma o ator num item dispensável – oprimido que está pelos caprichos textuais –, quando a impressão do espectador é da excessiva presença dele. O ritmo *allegro* torna as súbitas variações na interpretação do texto de difícil execução, com contrastes precisos, às vezes, estabelecidos dentro de uma mesma fala, como é o caso de “violentíssimo” e “com voz súplice”, “violento e gritando” e “estrangulando a voz”, “com súbita ira” e “baixo e atônito”. Contrastes dessa natureza, aliás, são uma constante da dramaturgia rodriguiana desde *A mulher sem pecado* – o melhor exemplo é o já citado monólogo de Lídia, no qual a personagem se debate contra si mesma em meio a confissões sadomasoquistas de infidelidade e de desejo de morte do marido. Há praticamente uma rubrica por sentença – “grita”, “circula em torno da cadeira”, “baixo e feroz”, “recua, num grito, apertando a cabeça entre as mãos”, “rápida, numa alegria selvagem”, “crispa-se. Passa a mão no próprio busto”, “de novo, aperta a cabeça entre as mãos”, “violenta”, “sonhando”, “em desespero, como que justificando-se”, “ri, com sofrimento”, “baixa a voz, com espanto”, “com volúpia”, “grita, num remorso atroz”, “baixo e aterrorizada”, etc. (*Mulher*, pp. 93-94). Parece evidente que o desejo do autor é promover um encontro total entre palavra e corpo: é como se o diálogo, na verdade, fosse entre a personagem e suas próprias entranhas, e a exposição do conflito dependesse de um monólogo interior que se desenrolasse aos olhos do espectador, simulando uma crise de consciência – quase como se houvesse duas personagens a cada personagem. Esse exercício culminará no monólogo *Valsa n.º 6*, cuja proporção entre rubrica e fala é praticamente a mesma, constatando a exigência de virtuosismo sobre a atriz – que deve iniciar a cena com o “rosto atormentado, que faz lembrar certas máscaras antigas” (*Valsa*, p. 175) – e, ao mesmo tempo, a marcante presença do dramaturgo que, metendo-se a dar indicações de direção, torna-se incontornável para o leitor. Além das variações de humor, a atriz deve simular diálogos entre outras personagens – por exemplo, entre o médico e a mãe – e revisitar o passado utilizando como únicos recursos a pantomima e a poesia, ou seja, sem

nenhuma interferência da *mise-en-scène*, da iluminação, de técnicas épicas ou do que quer que seja. A rubrica é quase marcial. Cito apenas alguns espécimes distribuídas ao longo de duas páginas: “grita, exultante”; “sem exaltação, humilde e ingênua”; “olhando em torno”; “recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos”; “olha para os lados e para o alto. Lamento maior”; “sem transição, frívola e cordial”; “em tom de palestra”; “anda como um desses veteranos que têm uma perna de pau, numa imitação de médico”; “imitação de velho”; “para a plateia, bruscamente doce”; “imitação materna” etc. (*Valsa*, pp. 176-177).⁵⁶

Duas coisas devem ainda ser ditas sobre as rubricas das tragédias rodriguianas. A primeira delas é que, por mais que sua gestualidade derramada pareça flertar com uma ideia já mastigada e, portanto, cafona de melodramaticidade, há uma lucidez em seu manuseio que aponta para uma forma cênica mais próxima do experimentalismo do que do aceno às convenções do drama burguês. Esse experimentalismo se mostra não apenas nas paródias naturalistas, mas também, por exemplo, quando lemos na rubrica de *Beijo no asfalto* que “Cunha tem um lance teatral” (*Beijo*, p. 403) quando chama à cena a viúva do atropelado que foi beijado por Arandir. A notação, que pretende gerar um efeito de “grande acontecimento inusitado” na atuação e na *mise-en-scène*, soa cômica não só porque o termo é depreciativo, mas pela sua descarada falsidade – por um lado, porque o leitor-espectador já sabe que a viúva foi ameaçada para confirmar a versão do delegado de que seu marido mantinha um caso com o protagonista e, por outro, porque o lance não altera em nada o curso da trama. Ou seja, aquilo que se espera que acarrete uma grande explosão na fábula, mudando radical e artificialmente seu rumo, não passa, nesse caso, de uma desimportante flatulência. No fundo, a rubrica é certa pelo equívoco que provoca, sugerindo que todo golpe de teatro, por sua inverossimilhança congênita, é intrinsecamente falso. O segundo aspecto para o qual chamo a atenção – e que advém dessa autoconsciência do texto dramático acima comentada – é o engenhoso jogo de contrastes que faz parte da dramaturgia rodriguiana, e que acaba por transformar grandes tradições teatrais em instrumentos que se manipulam com uma dose de reverência e uma dose e meia de ironia. Note-se que a intenção não é apresentar-se como a

⁵⁶ Por ocasião do evento *Encontro com Nelson ao pé da cena*, promovido pelo Itaú Cultural, em mesa dedicada à discussão da tragédia *Toda nudez será castigada*, os diretores Paulo de Moraes e Cibele Forjaz relataram os desafios de se levar a cabo uma montagem de Nelson cujas atuações não descambem para o estereótipo e a caricatura, e comentaram suas estratégias para lidar com o excesso de rubricas do dramaturgo. Enquanto Paulo de Moraes declarou que chegou a inverter o sentido das indicações pantomímicas em algumas cenas da peça – “ri” em vez de “chora”, “fala baixo” em vez de “grita” etc. – por considerar que o estilo de ação idealizado por Nelson já estava gasto, Cibele Forjaz confessou que cobriu todas as rubricas dos textos dos atores, sob o argumento de que elas os aprisionariam em um ideal de atuação impossível. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mhd0RYDcir4>, acesso em: 08/01/2025.

síntese formal de um longo processo histórico, como quis o teatro do oprimido, nem simplesmente fazer dessas tradições um motivo cômico ou um objeto de escárnio, mas sim levar seus pressupostos estéticos até as últimas consequências, freando bruscamente antes do sinal vermelho da implosão. É assim, por exemplo, na cena da agonia final de Zulmira, cuja morte esboçada com uma aura de solenidade poética é seguida da seguinte rubrica: “luz sobre dois novos personagens, na rua. Um deles cava, num dente, com um pau de fósforo, numa dessas faltas de poesia absolutas” (*Falecida*, p. 80). A conclusão, no fim das contas, é que nenhum gesto, expressão ou frase inacabada está ali por acaso: tudo é dotado do maior sentido; por trás de tudo há uma segunda intenção. É como se o autor quisesse tensionar, até o limite, o conceito de poesia, lançando ao palco costumes abjetos mal disfarçados em meio à comoção lírica, e fazendo atores declamarem textos como se não o tivessem decorado. Na emulação da liberdade extrema, do improvisado e da inspiração individual – tal como ocorria nas companhias brasileiras de teatro do início do século XX, em que os atores sequer precisavam memorizar suas falas – Nelson Rodrigues aprisionou-os implacavelmente ao texto. Contribui para agravar esse insolente quadro o fato de que público e crítica estavam assistindo, como bem o sabiam, a tragédias, e não a comédias, que habitualmente já abusavam de “textos mal feitos” e pantomima desbundada. Em suma, “uma falta de responsabilidade desgraçada”, diria Edgard.

4. O narrador mentiroso, ou a hipocrisia como forma

Mas bem antes de *Bonitinha*, Nelson já havia idealizado um jogo cênico que havia tensionado – e de modo até mais enfático – a relação entre texto dramático e pantomima: trata-se das emulações fotográficas de *Álbum de família*, descritas em rubrica e encenadas em silêncio, e o nexos de negação entre elas e o speaker que vai gradualmente se construindo ao longo da peça. Basicamente, a rubrica coordena um balé entre narração e mímica que vai fazendo com que o espectador passe a desconfiar do speaker até abandoná-lo por completo como referência da verdade factual da trama, atendo-se à pura expressividade das personagens que ocorre paralela e simultaneamente ao “mau gosto hediondo dos comentários” (*Álbum*, p. 349) da entidade coral. Em suma, é uma expressividade que desautoriza a palavra do speaker – que, como já foi apontado, é interpretado por parte da crítica como o coro, cujo conhecido distanciamento com relação às personagens lhe agraciaria com o privilégio do juízo neutro, da sensatez e da onisciência. Um primeiro efeito gerado por esse descompasso é o da prescindibilidade da palavra, condenada a carregar o estigma da mentira, enquanto que a matéria orgânica do corpo

responderia de modo mais fiel à imediatidade “bárbara e selvagem” do afeto. Ou seja, haveria uma verdade por trás das palavras (e não por meio delas) que, insubmissa, insistiria em se fazer notar pelo público em pé de igualdade com a narração. Como se a palavra tivesse perdido seu caráter performativo e imperativo de outrora, que lhe conferia o aspecto mágico caro ao drama trágico. Contudo, como de praxe, a experiência do leitor é de outra ordem. O acesso às longas rubricas de montagem das poses fotográficas – descrições detalhadas de postura corporal, deslocamentos, toques e expressões faciais – revelam-lhe o texto-matriz que originou o texto declamado; o comando verbal que originou a performance; desmentindo, uma vez mais, a ideia da pantomima autônoma e emancipada. Enquanto o espectador vai apenas aos poucos delineando sua desconfiança para com o narrador – que não é simplesmente não confiável, mas efetivamente mentiroso, como se descobre no desfecho da peça –, o leitor, por sua vez, sabe desde a primeira página que o speaker “prima por oferecer informações erradas sobre a família” e também que sua função é a de ser “uma espécie de Opinião Pública” (*Álbum*, p. 349) – logo, sempre farsante e mexeriqueira, como costuma ser na tragédia rodriguiana. Sabe, ainda, que desde a primeira foto do álbum (são sete ao todo), d. Senhorinha deixa entrever “um riso falso e cretino, anterior ou não sei se contemporâneo de Francesca Bertini etc.” (*Álbum*, p. 349) – a mesma construção de caráter que vimos na “maligna curiosidade” de Lígia em *Serpente* – que, já de saída, desfaz o “ar de mártir” acusado por Jonas (*Álbum*, p. 359) que a personagem ostentará na ação propriamente dita. O contraste entre os ditames morais proferidos pelo speaker e a pantomima dos retratos começa de maneira sutil, e acentua-se conforme avança a fábula, sempre intercalada pelos momentos do álbum erroneamente narrados pelo coro. O jogo é interessante porque, contrariamente ao que se espera, esses momentos não são exatamente invasões do passado sobre o presente da trama, recurso largamente utilizado no teatro – sobretudo na forma do flashback – para localizar o espectador sobre o atual estado das personagens por meio da revelação de fatos ocultos ou intrigas secretas. Tampouco servem no desenho do traçado da curva trágica, como se houvesse existido um tempo harmônico e idílico vivido pela família, que teria então entrado em processo de decadência moral por uma fatalidade do destino qualquer – seria esse o caso, se acreditássemos na fábula paralela criada pelo speaker, que não passa de um contador de lorotas. A verdade é que, se há, nos retratos do álbum, a tentativa aparente de construção de passagens familiares tradicionais regadas a felicidade e inocência pudicas – o casamento de Jonas e Senhorinha, o antológico retrato dos progenitores e seus herdeiros, a primeira comunhão de Glória –, já na entrada do primeiro diálogo o próprio espectador, apesar da ignorância com relação às engrenagens da dramaturgia, é capaz de

perceber que jamais houve passado harmônico ou nostálgico de tal família que fosse possível de ser evocado por fotografias. Em outras palavras, o espectador compreende, já nas primeiras trocas de palavras entre tia Rute de d. Senhorinha, que os retratos são *encenados*, ou seja, *são pantomima pura*, e nunca houve verdade neles; e isso porque a violência obscena e mórbida do diálogo, que sem trégua escancara a depravação moral das personagens, passará a ressoar em cada uma das páginas do álbum implacavelmente. Isso significa que os momentos falsamente angelicais dos retratos rapidamente perdem sua força de oposição com relação à barbárie ininterrupta dos diálogos e passam a cúmplices, tornando-se um presságio sinistro do fim trágico que virá pela frente. Obedientes à rubrica, projeções fantasmáticas do diálogo, os retratos se descolam da “habitual imbecilidade” do speaker (*Álbum*, p. 364), entusiasta dos falsos atributos morais da família, para se imbuírem da mensagem – ou, melhor dizendo, do “estigma” – que Barthes (1984) lhes atribuiu quando cunhou o conceito de *punctum*: eles se transmudam em profetas da morte, ecoando o “isso está morto e isso vai morrer” que assombra toda imagem fotográfica (BARTHES, 1984, p. 142).

Nesse sentido, apesar de evocarem momentos passados, a inclinação dos retratos é em direção ao futuro da ação, isto é, eles constroem a atmosfera mórbida que desembocará na carnificina que se inicia no segundo ato e se mantém até o final da tragédia. Não possuem, portanto, a casta função da reminiscência – na verdade, a reminiscência rodriguiana é sempre sinônimo de mentira (como em *Boca de Ouro*), danação (como em *Perdoa-me por me traíres* ou *Toda nudez será castigada*) ou penúria (como em *Vestido de noiva* ou *Valsa nº 6*). É diferente do que ocorre em dramas como *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, ou *A moratória*, de Jorge Andrade, em que há uma ingênua – e, quiçá, ideológica – confluência entre passado e felicidade. Em vez disso, o que temos é aquele já mencionado fundo falso da hipocrisia moral elevado a forma dramatúrgica, e não mais restrito a mero conteúdo dramático. Estabelecendo uma sincronia díspar entre narração e pantomima, Nelson Rodrigues escracha a farsa moralista por trás do sentimento de nostalgia que guia certa tradição teatral, atestando que nunca houve um tal “passado bom”, maculado accidental ou voluntariamente por um erro de percurso que deveria, portanto, ser condenado. Assim como a mentira (a encenação, ou a atuação) está profundamente entranhada no próprio conceito de pantomima – tese que o autor expõe ao público quando concede à pantomima alforria em relação à narração dramática –, o erro trágico não é mero tropeço ou falha momentânea de caráter do herói, senão que integra já de saída os *leitmotive* fundamentais que estruturam a forma trágica à brasileira, quais sejam, noções, a um só tempo rígidas e estilhaçadas, de família e de nação. Não é que a família de

Jonas gozasse outrora de tempos felizes e tenha desandado após Senhorinha ter cometido o pecado de se deitar com o próprio filho; quando se observa a sequência dos retratos dispersos por entre o diálogo, percebe-se que a tragédia está anunciada na própria ideia de família.

A rubrica, nesse caso, atua como se fosse uma espécie de ventríloquo: verdadeira e única narrativa confiável, ela faz parecer, num primeiro momento, que a voz de comando sobre o que se passa no palco com a montagem dos retratos vem do speaker. Com efeito, nas primeiras páginas do álbum, rubrica e speaker estão em sintonia: quando o speaker diz “vejam a timidez da jovem nubente” (*Álbum*, p. 349) e a rubrica anota, em seguida, que Senhorinha, “confirmando o *speaker*, revela um pudor histérico” (*Álbum*, p. 350), há a dissimulação de uma confluência que pode induzir o espectador ao erro – mas não o leitor, que já sabe, desde o começo, que a rubrica despreza o speaker, tratando-o como um incômodo personagem. É apenas a partir da quarta fotografia que a rubrica indicará claramente a mentira por trás da pantomima dos retratos – a encenação por trás da encenação –, quando pede na cena “Senhorinha e tia Rute, numa pose falsa como as anteriores, artificialíssima. Desta vez, não intervém o fotógrafo. Comentários sempre idiotas do *speaker*” (*Álbum*, p. 383), enquanto o falso narrador tece suspeitos elogios à conduta familiar da heroína. Daí em diante, o speaker mentirá deslavadamente, ao mesmo tempo em que as personagens em retrato demonstrarão “hostilidade” para com o fotógrafo (que agirá com “discreto pânico”, “indignado na sua consciência artístico-profissional”), posando de modo “taciturno”, “pétreo”; Jonas posará “como se estivesse morto por dentro”, e Heloísa, ao lado de Edmundo, se mostrará “fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos”, enquanto ele, “fechado também, [é] incapaz de um sorriso” (*Álbum*, pp. 393, 407 e 413). Finalmente, na sétima foto, a rubrica deseja que se exhiba, sem sombra de ambiguidade, a discrepância entre o que se diz e o que se mostra: “é evidente que ambos [Edmundo e Heloísa] não conseguem simular um bem-estar normal. [...] O *speaker* vai ignorar, de maneira absoluta, o estado psicológico dos jovens esposos. Para ele, Edmundo e Heloísa vivem na mais obtusa felicidade matrimonial” (*Álbum*, p. 413). Esse é um momento-chave, pois a mímica, que antes equilibrava-se entre a oposição ao diálogo e a recusa da narração, agora abandona por completo o speaker e subordina-se à ação que ocorre via diálogo, negando a “felicidade sem jaça” (*Álbum*, p. 413) apregoada pelo narrador mentiroso. Nesse gesto, a tragédia rodriguiana transforma o narrador num rele personagem ruim que, a despeito de todas as máximas e conselhos que pronuncia do alto de sua observância e ancestral sabedoria, jamais atingirá a verdade que ressoa na imediatidade do diálogo. Em outras palavras, a narrativa, condenada a mensagem de segunda mão, é apenas um eco imperfeito do drama. Aqui, diferente

da intuição benjaminiana, o narrador morreu não devido à carência de lições de moral; morreu, pelo contrário, devido ao excesso delas.

5. O fantasma do narrador

O espectro do narrador, contudo, permanece vagando pela cena rodriguiana – não apenas por meio da voz ludibriadora do speaker, mas também através de um outro recurso, este, predominantemente pantomímico: as personagens loucas, que pouco ou nada dizem ao longo das tragédias e, a despeito de sua mudez, imbuem-se de uma desconcertante presença cênica. Uma delas, d. Aninha, de *Mulher sem pecado*, conserva-se na cena durante toda a peça sem emitir um único som. No primeiro capítulo deste trabalho, foi dito que Nelson Rodrigues considerava a loucura fonte profícua de efeitos plásticos, numa formulação que muito lembra o manifesto de Diderot.⁵⁷ Com efeito, desde seu primeiro drama, o autor fez questão de pôr em cena personagens doidas, cuja brilhante caracterização ocorre através de sintéticas rubricas e do próprio diálogo entre as demais personagens. Se, por um lado, a representação da loucura muda ou semimuda no teatro é a performance em seu estado puro – constituindo, portanto, um importante avanço técnico no campo das artes cênicas –, por outro, não é tarefa simples determinar sua função dentro de uma tragédia, em que, idealmente, todo e qualquer elemento deve ser da ordem da necessidade e convergir para a fatalidade guardada pelo desfecho. D. Aninha, por exemplo, é descrita da seguinte maneira na primeira rubrica da peça: “Num canto da cena, d. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe de Olegário, é uma doida pacífica” (*Mulher*, p. 35) – “doida pacífica”, aliás, tal como “dor dos subúrbios”, é mais um dos conceitos lançados pela rubrica rodriguiana, que retornará, ao menos virtualmente, a cada nova personagem insana de seu teatro. A rubrica retomará a excêntrica gestualidade da personagem em toda abertura de ato – “continua enrolando o paninho” (*Mulher*, p. 59), “enrola o eterno paninho” (*Mulher*, p. 82). A crítica reagiu mal a d. Aninha, angustiada com sua aparente inutilidade cênica, que soava como provocação barata. Nelson não deixou de registrar sua ironia com relação à obtusidade dos comentários:

⁵⁷ “Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas” (*Teatro desagradável*, p. 657).

Li comentários particularmente agressivos contra a avó doida, personagem que se conserva, durante os três atos do drama, sem fazer nada. Minto – esta senhora tinha uma atividade bastante singular, qual seja a de enrolar um eterno paninho. Mas não dizia uma palavra, não ensaiava outro gesto além do mencionado, nem saía de uma confortabilíssima poltrona. Ninguém entendeu esta imobilidade. E certo crítico interpelou-me, de público, achando que, inclusive, o papel era um desaforo atirado à face da intérprete. Esboçou-se mesmo um movimento de classe contra a desconsideração à colega. Fiquei preocupado e quase autorizei a intérprete a virar umas cambalhotas, em cena. (*Teatro*, p. 652)

Deduz-se, pelo tom obstinado da resposta, que de modo algum a personagem está ali por acaso ou por capricho; a imobilidade, a gestualidade obsessiva e, acima de tudo, o mutismo devem ser bravamente sustentados pela atriz do começo ao fim da tragédia, fincando-se como uma espécie de ponto de estabilidade do olhar espectador. Atuam, portanto, como um vetor de conservação – aquilo que, pela insistência da repetição, descola-se da temporalidade da ação que acontece via diálogo. Pode-se dizer o mesmo das demais personagens loucas. Nonô, alcunhado como “o possesso” na apresentação das personagens, também será presença cíclica na cena de *Álbum*; sua função consiste em interromper repetidamente o ritmo dialógico com “um grito pavoroso, não humano, um grito de besta ferida” (*Álbum*, p. 352), e também com “uma gargalhada soluçante” (*Álbum*, p. 387), como sentença a rubrica – mais ainda que a muda de *Mulher*, Nonô é o antidiálogo. Posa para o quinto retrato do álbum, momento em que a rubrica avisa o leitor que “Nonô lembra Lon Chaney Jr.” (*Álbum*, p. 393), e é alvo das mentiras do speaker; jamais articulará qualquer palavra e, no entanto, aparecerá com frequência como tema do diálogo, que nos fornecerá outros detalhes pantomímicos: “imagine que enlouquece e a primeira coisa que faz”, diz tia Rute, “é tirar toda a roupa e viver no mato assim. Como um bicho! Você não viu, outro dia, da janela, ele lambendo o chão? Deve ter ferido a língua! [...] Hoje, está rodando, em torno da casa, como um cavalo doido!” (*Álbum*, p. 353). Depois, Jonas: “completamente doido! Só tem de humano o ódio a mim, ao PAI! Quando sai do mato e me vê de longe, atira pedras!” (*Álbum*, p. 359); “agora lambe a terra, ama a terra com um amor obsceno... de cama!” (*Álbum*, p. 374); e Heloísa: “esse Nonô, esse doido, anda no mato, nu – como um bicho. Apanha a terra, passa na cara, no nariz, na boca!...” (*Álbum*, p. 412).⁵⁸ Como no caso de d. Aninha, a mímica de Nonô é precisa: sensual, anda despido e uiva, “como um bicho”; e lambe a terra, de modo obsceno. Nonô é o extremo lado de fora da temporalidade

⁵⁸ É preciso notar que, diferentemente das demais personagens doidas de Nelson Rodrigues – cujas presenças e movimentações cênicas estão registradas em rubrica –, Nonô é um ponto facultativo na montagem, ou seja, seu registro de dramaturgia é sobretudo sonoro, sendo prescindível sua existência física através de um intérprete próprio. Dispensável é dizer que a pantomima lasciva e animalesca, descrita via diálogo, sem dúvidas acrescentaria muito à poesia corporal da peça; contudo, o fato de ser ela uma gestualidade *dita* pelas outras personagens já desobriga a montagem da construção corpórea de Nonô.

trágica – a negação absoluta da cultura, a materialização extralinguística do motor regressivo que opera nas entrelinhas da tragédia rodriguiana, e sua tese inconfessa. D. Aninha, por sua vez, ocupa o lugar da onisciência: de sua poltrona, vê e ouve tudo o que se passa na cena, servindo, inclusive, de ouvinte muda do fluxo de consciência de Lúdia, que a insulta enquanto confessa seus insólitos desejos.

Além destes, temos ainda tia Odete, personagem de *Perdoa-me por me traíres*, e d. Berta, de *Bonitinha, mas ordinária*. Esta última participa de maneira episódica e caracteriza-se pela “passividade de idiota” (*Bonitinha*, p. 518) e por “durante a cena, [ficar] caminhando para trás, de um lado para outro” (*Bonitinha*, p. 541). Fala uma única vez, de modo delirante, revelando o acontecimento que, supõe-se, tornou-a insana e que ainda faz pouco sentido para o leitor-espectador – uma acusação de que teria roubado os Correios, onde trabalhava, e teria sido obrigada a repor o dinheiro. “Tudo deu pra trás. Estou andando pra trás” (*Bonitinha*, p. 518), repete a personagem, subtraída, como as outras, da cronologia normal da fábula. A pantomima literal com relação à expressão figurativa “dar pra trás” padece da mesma “falta de poesia absoluta” que vimos nas personagens figurantes de *Falecida*, adicionando um ar patético à atmosfera doméstica habitada pela personagem; por outro lado, é a metonímia exemplar do desígnio oculto da linguagem trágica, qual seja, o de tornar-se ato (que é também, ironicamente, o devir da rubrica). Remete, portanto, à língua adâmica benjaminiana, aquela que “é imediatamente”, não se reduzindo a mero meio de expressão ou signo de algo (BENJAMIN, 2013b); que, fatalmente identificada à coisa única a que se refere, gera ao nomear e, por isso, não permite ambiguidades. Por fim, tia Odete é a mais enigmática das personagens loucas: “senhora taciturna, rosto inescrutável. De vez em quando ela pronuncia uma breve frase, sempre a mesma. Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa. Não se senta nunca” (*Perdoa-me*, p. 128). A frase esporadicamente repetida é a seguinte: “Está na hora da homeopatia!”. Sem qualquer relação aparente com nada que é dito ou que ocorre diretamente na tragédia, a sentença de tia Odete é a fórmula do ritornelo lacaniano, “a forma que a significação toma quando não remete a mais nada. É a fórmula que se repete, que se reitera, que se repisa com uma insistência estereotipada [...] [que pára] a significação, é uma espécie de chumbo na malha, na rede do discurso do sujeito” (LACAN, 1988, p. 45). Imputar-lhe um sentido se torna prazer (ou dor?) quase irresistível, visto que é a única fórmula solta de uma tragédia que não permite o nonsense. “Que mágica besta [...] Foi derrame, foi? O que me invoca é que ela não senta, não para!”, é como reage Ceci, amiga de Glorinha, quando ouve tia Odete. A rubrica comenta: “Apesar da gíria, há em Ceci um certo medo e um certo encantamento [...]

como se, apesar de tudo, a loucura da outra a fascinasse” (*Perdoa-me*, p. 129). O ritornelo de tia Odete marca a abertura do segundo e terceiro atos – neste último, que se inicia quando termina o flashback de tio Raul, depois de declamar a frase “na sua doçura triste”, ela “passa adiante, mas, na sua ausência, sua sombra é projetada no fundo do palco” (*Perdoa-me*, p. 151). É dela também a última fala e o último gesto do drama, quando caminha até o marido recém-envenenado pela sobrinha e, pousando a cabeça do morto em seu colo, pronuncia, “(na sua doçura nostálgica) – Meu amor!” (*Perdoa-me*, p. 163). É evidente o quanto a dramaturgia constrói uma aura de mistério em torno da personagem, cuja única fala é adornada com tons de presságio, seja na ênfase “triste” e “nostálgica”, seja forjando uma ideia de feitiço na perambulação que “invoca” – o duplo sentido do verbo aqui é extremamente conveniente – as demais personagens ao seu redor.

O que pretendia o autor, afinal, ao conceber tais personagens predominantemente pantomímicas que, sem participação efetiva no diálogo trágico, ainda assim resistem a serem assimiladas como provocação pura ou como meras sobras cênicas geradoras de “imagens plásticas” sem sentido? Seriam elas um prenúncio caricato do futuro do teatro, performático e balbuciante? Mora, sem dúvida, no centro de sua tese a opinião de que aquilo que há de mais teatral são os sinais da decrepitude humana, aqueles que fazem da linguagem não o elevado campo da política ou da comunidade, mas o da bestialidade e da desagregação. Só que, em Nelson Rodrigues, brasileiro incorrigível, o teatral e o trágico coincidem terrivelmente – ao ritual teatral se assiste de joelhos, como vimos no primeiro capítulo. É uma noção muito distante, portanto, daquela que permeou a tragédia de matriz europeia, cujos algozes – e não entusiastas –, justamente, teriam sido o excesso de teatralidade e o fracasso da linguagem, aliados à representação da decrepitude. Basta observar o insistente monólogo de Winnie em *Dias felizes*, de Beckett, e veremos o oposto didático da forma trágica – a ação como fraqueza⁵⁹ (e, com isso, a impossibilidade absoluta do conflito), a elocubração vazia, o deboche da figura divina,⁶⁰ a mudez por livre escolha, a passividade na espera da morte⁶¹ –, cuja melhor síntese certamente é dada pela rubrica, que grava uma constrangedora “pausa” praticamente a cada

⁵⁹ “Há tão poucas coisas que se possa fazer. (*Pausa.*) Faz-se de tudo. (*Pausa.*) Tudo o que se pode. (*Pausa.*) É simplesmente humano. [...] Simplesmente fraqueza humana. [...] Simplesmente fraqueza natural” (*Dias felizes*, p. 196).

⁶⁰ “Haverá alguma maneira mais eficaz de enaltecer o Todo-Poderoso do que rir com ele mesmo de suas pilhérias, sobretudo quando elas são fracas?” (*Dias felizes*, p. 202).

⁶¹ “E se por razões obscuras nenhum esforço é mais possível, então só resta fechar os olhos – (*fecha-os*) – e esperar que venha o dia – (*abre os olhos*) – o lindo dia em que a carne se desmanche a tantos graus e a noite da lua dure tantas centenas de horas. (*Pausa.*) É isso que eu acho tão reconfortante, quando perco a coragem e invejo os bichos que são estrangulados” (*Dias felizes*, p. 194).

asneira pronunciada pela personagem. E isso no exato mesmo ano em que, no Brasil, estreavam *Boca de Ouro* e *O beijo no asfalto*, representando, ambas, o que haveria de mais depurado e maduro em termos de dramaturgia nacional.

É de outra ordem, portanto, o mutismo tartamudeante e histriônico dos doidos pacíficos da tragédia rodriguiana, e é difícil resistir à tentação de trajá-los com a função da vidência. Contudo, aquilo que guardam dentro de si, sem jamais pronunciar, não são profecias, e sim segredos – são testemunhas, e não videntes. Assim, as mensagens que conservam dizem respeito ao passado ou, no máximo, ao presente que observam em tempo real – d. Aninha viu o gesto de infidelidade da nora com o chofer e ouviu suas confissões eróticas, bem como acompanhou todo o ciúme paranoico do filho e presenciou seu suicídio; Nonô deitou-se com a mãe, fato que o enlouqueceu e que, por equívoco, gerou a desgraça imediata da família; d. Berta foi acusada de roubar dinheiro nos Correios, o que obrigou à prostituição a filha; e tia Odete testemunhou não só toda a confissão de tio Raul sobre o envenenamento da própria cunhada, mas também seu assassinato pelas mãos da sobrinha, e a ligação desta para a cafetina que selou seu destino como prostituta. Esses fatos são peças-chave na fábula – algumas, apresentadas como revelações que mudam o sentido da trama ou concedem ao leitor-espectador novos e importantes elementos para o entendimento de sua evolução. Com efeito, a partir do momento em que essas personagens aparecem na rubrica ou na cena, é impossível afastar a impressão de que elas estão ali porque *sabem de alguma coisa que ainda está oculta para o público*. Ausentes da temporalidade progressiva da peça, elas são como que o repositório dos tabus que impulsionaram as derrocadas familiares, ou seja, daquilo que jamais deveria ser narrado ou evocado depois de ocorrido. Mas apesar da passividade silenciosa, elas “são ditas” por outras personagens – tornam-se interlocutoras silenciosas, causam repulsa ou fascínio, e geram aflição pela suspeita movimentação ou imobilidade. É a própria razão interna das peças que parece exigir que se lhes dê um sentido, sem fornecer, no entanto, qualquer sinal de onde buscá-lo. “Maluca! Vou-te deixar morrer de fome e de sede!” (*Mulher*, p. 93), ameaça Lúcia. Senhorinha é mais romântica: “Às vezes, eu penso que o louco não sente dor! [...] Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. (sempre dolorosa) Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho...” (*Álbum*, p. 353). Tio Raul, por sua vez, vai direto ao ponto:

Porque eu estou farto de silêncio, farto de coisas não ditas. E não é só tu: minha mulher também. [...] Não fala, ou antes: repete uma frase, vive e sobrevive por causa de uma frase! (com surdo sofrimento) Mas talvez seja tão falsa como tu, na sua loucura de silêncio! Talvez me odeie como tu odeias! E eu só queria saber o que ela não diz, o que ela não confessa! (*Perdoa-me*, p. 154)

É como se fosse o *Unheimlich* freudiano: a personagem louca e muda se torna uma figura especular, que diz, ao não dizer, uma verdade oculta sobre quem a confronta. Por um mecanismo semelhante, os heróis tebanos consultavam Tirésias, o profeta que, cego e enigmático, não obstante revelava-lhes suas visões de futuro. Mas aqui é o passado que insiste em se revelar – na verdade, ele é mais confessado do que revelado. No *Édipo rei* de Sófocles, a função de Tirésias também não se reduz a de mero adivinho; ele revela a Édipo o passado do qual é ignorante, malgrado seja ele o grande protagonista ativo: “TIRÉSIAS: Sou livre; trago em mim a impávida verdade! ÉDIPO: De quem a recebeste? Foi de tua arte? TIRÉSIAS: De ti; forçaste-me a falar, malgrado meu” (*Édipo*, p. 36). “É horrível! Temo que Tirésias, mesmo cego/ tenha enxergado [...]” (*Édipo*, p. 58). É curioso como há uma confusão cronológica na acusação do vidente de que Édipo seria parricida, pois a visão, que ali ainda parece se referir ao futuro (à morte de Pólibo), diz respeito a um crime que já ocorreu – e Édipo, que não ignora que já assassinou um homem numa encruzilhada, sabe e, ao mesmo tempo, não sabe. Diferentemente dos doidos pacíficos de Nelson Rodrigues, Tirésias revela a Édipo os tabus que, na tragédia rodriguiana, são confessados pelas próprias personagens que os executaram. Mas o aspecto testemunhal e onisciente das personagens insanas, sua permanência em cena mesmo depois de cada último golpe fatal sucedido no desfecho das peças, sua temporalidade idiossincrática com relação à ação propriamente dita, são fatores que os aproximam da figura do narrador – melhor dizendo, do fantasma do narrador. O teatro brechtiano advogou pela necessidade do narrador para que fosse possível a exposição dos mecanismos abstratos que regem a sociedade capitalista, irrepresentáveis por meio dos tradicionais recursos da ação e do diálogo. O teatro rodriguiano, por sua vez, silenciou-o – ou, no máximo, obrigou-o à mentira – , talvez, por considerar indigna de ser narrada aquela espécie de conflito hediondo e vexaminoso que se passa nas profundezas da vida privada da tradicional família brasileira. O artifício épico só valeria apenas ali onde há a necessidade e a exigência de um arremate moral – um juízo ou uma postura pedagógica, como se nota no coro grego,⁶² em geral, ou, por exemplo, no Brecht de *Círculo de giz caucasiano*, peça que é uma parábola narrada por um recitante introduzido no

⁶² Como acontece, inclusive, no próprio *Édipo rei*, em que o coro condena a *hybris* edipiana e, no mesmo gesto, amarra-se à missão da reverência à justiça divina: “Mas o homem que nos atos e palavras/ se deixa dominar por vão orgulho/ sem reear a obra da justiça/ e não cultua propriamente os deuses/ está fadado a doloroso fim,/ vítima da arrogância criminosa/ que o induziu a desmedidos ganhos,/ a sacrilégios, à loucura máxima/ de profanar até as coisas santas./ Quem poderá, então, vangloriar-se,/ onde tais atentados têm lugar,/ de pôr-se a salvo dos divinos dardos?/ Se crimes como esses são louvados,/ por que cantamos os sagrados coros?” (*Édipo*, p. 63).

prólogo.⁶³ Foi essa a tentativa fracassada do speaker de *Álbum* e, se analisarmos bem, a ideia não difere muito do conceito do narrador benjaminiano. Contudo, o mais típico diálogo rodriguiano parece avesso ao expediente épico – raramente há monólogos narrativos em suas tragédias, e há evidente preferência pelo retorno no tempo, que pretende encenar a ação, ao invés de contá-la. Parece haver uma fé absoluta no desamparo gerado pela ausência da sábia entidade do narrador – como se o drama, por si só, gozasse de superioridade moral com relação à narrativa, sendo capaz de ajuizar o público através da declamação crua e simples dos tabus de uma sociedade. Ou, quem sabe, o narrador se emudeceu – e enlouqueceu – simplesmente pela falta de ações exemplares na tragédia rodriguiana: por que o épico numa fábula em que nada, sequer uma ideia, se salva? A impressão é a de que o diálogo de Nelson Rodrigues deve ser pronunciado uma única vez, e calar-se para sempre – de que a sua ação deve ocorrer uma única vez, e jamais ser lembrada ou narrada de novo. Seja como for, parece que esse narrador mudo ou fantasmático encarnado nas personagens loucas é a presença testemunhal sem a qual não é possível a ação dramática; em outras palavras, é aquilo que “elas não dizem” ou “não confessam” que as faz assumirem a função de duplos ou espelhos nos quais as outras personagens, ocupando-se das demais funções trágicas, projetam os tabus arquetípicos que declamam via diálogo. Guardando segredos jamais redimidos por qualquer lição de moral ou instância superegoica, os doidos pacíficos de Nelson ouvem em silêncio – e qualquer semelhança com a figura do psicanalista é mera coincidência.

⁶³ A última fala da peça é do recitante, que é claro na moral da história: “Vós, porém, que ouvistes a história do Círculo de Giz,/ Segui o conselho dos velhos:/ As coisas devem caber aos que as sabem fazer melhor./ As crianças, às mulheres de coração maternal, para que sejam bem criadas./ Os carros, aos bons condutores, para que a viagem seja boa./ E o vale, aos que o abasteçam de água, para que as colheitas sejam abundantes” (*Círculo de giz caucasiano*, p. 190).

CAPÍTULO V

Psicanálise, antropofagia e o “nosso cordialismo”

1. “O silêncio mais bem-pago do Brasil”

A cena é a seguinte: um psicanalista, um otorrino, uma ex-cocote e o diabo são convocados por dr. J. B. de Albuquerque Guimarães – “gangster da imprensa” que “nomeia até ministro pelo telefone”, “diretor de *A Marreta*, o maior jornal do Brasil” (*Viúva, porém honesta*, pp. 213-214) –, na função de “técnicos do sexo”, para opinar sobre a “viuvez inconsolável” de sua filha Ivonete, cujo principal traço pantomímico é jamais se sentar (o que seria “um desrespeito à memória do marido” [*Viúva*, p. 223]). O flerte com o mais tacanho senso-comum sobre quem seriam os “peritos em amor” da sociedade, como os chama J. B. de Albuquerque, não esconde o tom jocoso, mas o que nos interessa diretamente nessa comédia rodriguiana é o risível papel de que é imbuída a psicanálise, posicionada em clima de camaradagem ao lado de insuspeitos personagens em sua única participação imediata em toda dramaturgia de Nelson Rodrigues. Desenvolve-se uma inusitada amizade entre o psicanalista e madame Cri-Cri, a cafetina polaca:

MADAME CRI-CRI – Doutor, nós somos colegas, doutor!

DR. LUPICÍNIO – Como assim, Madame?

MADAME CRI-CRI – Oh, sim! Nós tratamos do sexo, eu, no meu casa, o doutor, no seu consultório!

DR. LUPICÍNIO – Absolutamente!

MADAME CRI-CRI – O sexo, nosso ganha-pão, o nosso mina! (*Viúva*, p. 217)

Mais à frente, dr. Lupicínio – que, por sinal, perderá o nome em sua reaparição no terceiro ato, anotando-se em suas falas simplesmente “psicanalista” – é instado a dar sua opinião sobre como proceder com relação à viuvez precoce da adolescente Ivonete:

DR. J. B. – [...] Com a palavra, o psicanalista.

DR. LUPICÍNIO – Logo eu?

DR. J. B. – Perfeitamente.

DR. LUPICÍNIO – Mas por que eu?

DR. J. B. – Evidente.

DR. LUPICÍNIO – Não posso falar.

DR. J. B. – Como não pode?

DR. LUPICÍNIO – O doente fala, eu calo. O doente paga, eu nem pio. Aliás, cobro meu silêncio pelo taxímetro. (exibe o taxímetro) [...] Sua filha está morrendo. Muito

bem. Ela entra com uma angústia braba e eu com um divã macio. Eis a minha contribuição: o divã.

MADAME CRI-CRI – Você usa o divã, eu uso o cama.

DR. J. B. – Continue, amigo psicanalista.

DR. LUPICÍNIO – Não posso. Aliás, nunca falei tanto e já me sinto um traidor da psicanálise. Não me peça mais que o divã. (*Viúva*, p. 219)

Há um claro tom de chacota em todas as aparições do psicanalista, que vai se mostrando cada vez mais inútil à medida em que a comédia avança até ser completamente eclipsado pela cafetina, a qual se prova muito mais eficiente em seu socorro ao problema conjugal instalado. A cafetina como o duplo do psicanalista é, aliás, mais uma de uma série de “teses sobre o terceiro mundo” que se podem depurar do teatro de Nelson Rodrigues, e consiste numa sofisticada rodriguésia. Mas se há, de um lado, a acusação de que a psicanálise é uma prática fajuta – o que se depreende também das inúmeras outras menções à psicanálise distribuídas entre suas peças –, de outro lado, há o reconhecimento de que opera no ofício do analista mudo novamente a dialética do senhor e do escravo, que de modo algum faz da psicanálise mero embuste ou torna aqueles que a procuram inocentes vítimas de velhacos: o silêncio supostamente impostor frente a uma confissão pode ser tão ou mais agradável – e sobretudo tão ou mais caro – do que qualquer palavra moral ou prática que possa advir da fala dos proclamados conselheiros da comunidade (e do narrador benjaminiano, brechtiano e que tais), que já caducaram na voz do speaker de *Álbum*. Na verdade, “pagar pelo silêncio” é a certeza de um segredo bem guardado (e a salvo do julgamento), enclausurado na esfera privada de modo que jamais chegue a se tornar assunto público; em outras palavras, é exatamente o silêncio aquilo se que busca e, mais do que o mutismo dos doidos pacíficos, espera-se do psicanalista que se faça de surdo. Seu grande ativo, portanto, é o silêncio – que então já não é mero charlatanismo, mas um sinal dos tempos –, o que se comprova na seguinte passagem:

DR. J. B. – Chamei vocês, que são donos na matéria, e torno a perguntar: a viuvez tem cura?

OTORRINO (para o psicanalista) – Tem?

(Silêncio do psicanalista.)

DIABO DA FONSECA – Fala, psicanalista!

(Silêncio do psicanalista.)

OTORRINO – Não falas?

(Mais silêncio.)

DR. J. B. – Desembucha!

(Mais silêncio. Então, o dr. J. B. agarra o psicanalista pela gola e sacode-o.)

PSICANALISTA (apavorado) – Repito: pago os meus fornecedores com o meu silêncio. Sou o silêncio mais bem-pago do Brasil. (*Viúva*, pp. 257-258)

“O silêncio mais bem-pago do Brasil” – a fórmula já nos é velha conhecida e aparece com frequência no diálogo rodriguiano,⁶⁴ denotando sempre a extraordinária ambiguidade que mora no cerne da tragédia à brasileira: a intenção de referir-se à “civilização brasileira” com o orgulho do acento heroico, como se se tratasse de uma pátria que mantivesse em si a promessa da universalidade, tropeça na mediocridade de seu conteúdo tupiniquim, que a torna mais provinciana que nunca. Forjou-se aí uma ideia fora do lugar, cujo sentimento, a meio caminho entre a grandiosidade nostálgica e já ultrapassada e a cafonice suburbana, foi sintetizado com ironia nos antológicos versos de Chico Buarque: “ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um império colonial”.

Sobre a cura da viuvez, portanto, o psicanalista prefere manter discrição – mas já havia deixado antes uma pista cômica ao diabo, travestida de conselho trágico: “rapaz, não ponhas a mão no fogo por viúva nenhuma!” (*Viúva*, p. 225). Daí em diante, sua função será a de uma pretensa – e sistematicamente descreditada – autoridade científica, pouco mais que um adorno de cena que intervém em falsas polêmicas: quando Ivonete diz querer o amante antes do marido, exortado pelo patriarca – “explica a ela, psicanalista, explica!” (*Viúva*, p. 248) – ele participa com a ordem posteriormente ignorada: “D. Ivonete, o senhor seu pai tem toda razão. Na primeira noite, é costume que se conceda ao marido certa prioridade...” (*Viúva*, p. 248); depois, a questão que levanta é se “na noite de núpcias é sadio, higiênico e moral deixar tudo aceso ou tudo apagado” (*Viúva*, p. 250); e um pouco mais à frente, quando Ivonete lastima a insistência do pai na perda de sua virgindade com o marido, e não o amante, ele ataca com um chavão psicanalítico: “o papel da família é ser chata ou, então, não é família, é mafuá!” (*Viúva*, p. 252). Por fim, o psicanalista é colocado como uma espécie de “anti-Nelson Rodrigues” em um diálogo debochado protagonizado por Diabo da Fonseca, o qual pronuncia suas sabedorias de alcova com a falsa gravidade filosófico-moral do melhor espírito cronista do autor carioca, obstinado militante anti-intelectualista:

DIABO DA FONSECA – [...] Meus filhos, na união de um homem e de uma mulher, o que interessa não é a cama, não é o quarto, não é a sala, e sim o banheiro. “O banheiro”, disse eu e repito. [...] Pergunto: qual é o cômodo metafísico da casa? O banheiro! Sim, meus caros amantes: o banheiro tem um trono, no uso do qual o homem vira um “Rei Lear”. E digo mais: o banheiro é tão importante que é nele que morre o amor. [...]

PSICANALISTA – O que V. Ex.^a está dizendo não é científico!

⁶⁴ Lembremos Herculano, de *Toda nudez*, como “o único luto do Brasil” e também, como fórmula a própria Geni, “o melhor partido do Brasil” (*Toda nudez*, p. 431).

DIABO DA FONSECA – Pode não ser científico, mas é batata! Quando um cônjuge bate na porta do banheiro e o outro responde lá de dentro: “Tem gente!”, não há amor que resista! (*Viúva*, p. 253-254)

A ciência, a psicanálise, a homeopatia, o marxismo, “a aluna de psicologia da PUC” (*Reacionário*, p. 302), o teatro Oficina, o arrojamento paulista, “as invenções plásticas de Oscar Niemeyer” (*Cabra*, p. 105) – são floreios teóricos, terapêuticos, estéticos, subjetivos etc. que se constituem não somente como espécimes de anti-Nelson Rodrigues, mas como anti-Brasis (termo que aparece, por exemplo, na crônica de 1968 “A doença infantil do palavrão”), porque absolutamente incapazes de compreender a autenticidade daquele Brasil profundo que, no geral, não faz mais que constranger os propagandistas nacionais autorizados. Isto é, essas categorias não apenas seriam insuficientes em oferecer alternativas às patologias brasileiras, como também ocultariam o que haveria de mais original em nossa desimportância periférica. “A primeira virtude do ‘grande homem’ é não ser inédito. [...] O importante, no Brasil, não é o ‘grande homem’, mas, inversamente, o pobre-diabo, o homem comum, o torcedor do Flamengo, o analfabeto” (*Cabra*, p. 253). Os inimigos da mediocridade subalterna, deixando passar aquilo que compõe de modo mais visceral o *ethos* brasileiro, estariam condenando à ruína as artes nacionais: “os inteligentes ameaçam o teatro brasileiro. Um dia, chamaremos os idiotas para salvá-lo” (*Cabra*, p. 215). E a autêntica cura do homem comum – que lhe perdoem os profetas da modernidade – é o prostíbulo; só loucos pensariam em homeopatia ou psicanálise.

Ou crápulas. Afinal, não foi apenas J. B. de Albuquerque quem recorreu à psicanálise como panaceia para a casta viuvez de Ivonete; se retomarmos o diálogo de Gilberto mencionado no primeiro capítulo – “Psicanálise não. Calmantes, eu quero calmantes! Ou, já sei: malária! Não acredito em psicanálise, mas acredito em febre!” (*Perdoa-me*, p. 138) –, veremos que a proposta do tratamento psicanalítico para os ciúmes doentios do irmão proveio de tio Raul, que, além de assassino e incestuoso, compõe o arquétipo rodriguiano do “Palhares”, “o que não respeita nem as cunhadas” (*Reacionário*, p. 302) – e que, diga-se de passagem, cultiva nas crônicas inclinações marxistas e é amante da aluna de psicologia da PUC, que considera seu psicanalista “um gênio. O maior do Brasil” (*Reacionário*, p. 304) etc. – o campo oposto ao Brasil legítimo, como se pode notar, é delineado com tanta precisão e coerência quanto o campo aliado. Por fim, Gilberto é submetido à malarioterapia, tratamento desenvolvido no século XIX baseado na crença antiquada de que a inoculação de uma espécie de malária benigna no organismo humano poderia melhorar quadros psiquiátricos: “quero que a febre queime os miolos da minha cabeça e, sobretudo isto: não quero pensar” (*Perdoa-me*, p. 139). Os ciúmes

seriam da ordem do instinto e, portanto, biológicos – um tipo de neurosífilis que se erradica através de estados febris. Caso da medicina, não da psicanálise. O fato é que, “depois da malária” (um pseudomarco da tragédia), Gilberto volta como o *raisonneur* da peça, expressando-se através de um dialeto moral que, como já vimos, embora estritamente alinhado ao ponto de vista do autor, gera repulsão à atmosfera babélica da tragédia – arrisco dizer que Gilberto é o próprio Nelson Rodrigues (que, a essa altura, já tinha se tornado um personagem de si mesmo, o que se percebe com clareza nas crônicas), transformado após as longas estadias febris no Sanatorinho Popular para tuberculosos de Campos do Jordão, que Ruy Castro perspicazmente apelidou de “montanha trágica” (CASTRO, 1992). A defesa da pureza da adúltera, a crença na “criatura nua e só”, o pedido de perdão à esposa que o traiu, integram a “bondade doentia” da personagem, fazendo com que um de seus irmãos exclame: “A malarioterapia é troço superado!” (*Perdoa-me*, p. 144).

Decerto, o público da estreia da peça intuitivamente percebeu que as teses fundamentais do teatro rodriguiano – nunca antes ditas com tamanha literalidade – escoavam até a plateia pela boca de Gilberto; o que teria causado a reação escandalizada que cito na nota 8 fora, justamente, a desesperada consciência de que a personagem era a encarregada de proferir opiniões e juízos demasiadamente singulares, pertencentes ao autor dramático, que acabavam por corromper o pacto ficcional que se estabelece entre este, encarnado no *raisonneur*, e o espectador. Eis a explicação para o desproporcional ricochete da plateia, que em 1957 já estava educada o suficiente para assistir a *Perdoa-me por me traíres* sem o choque que lhe provocara um *Anjo negro*, pois seu conteúdo manifesto – incesto, aborto, prostituição e assassinatos – já não era novidade há mais de década. Ou seja, o que produzira indignação era, pela primeira vez, de ordem formal: o *raisonneur* expressando não consensos morais ou espirituosos que acenavam com uma piscadela ao espectador, em clima de cumplicidade, mas, numa inversão de papéis, verbalizando a controvérsia a plenos pulmões, como se estivesse berrando aquilo que deveria ser cochichado. É uma feliz coincidência – ou infeliz, a depender do ponto de vista – que esta tenha sido a única peça em que Nelson atuou (não como Gilberto, mas como tio Raul), tendo recebido as vaias do centro do palco. A violenta e imediata rejeição do público repetiu a repulsa que as demais personagens da cena – tio Raul, Judite, mãe, primeiro e segundo irmãos – expressaram com relação às máximas declamadas por Gilberto: “é essa a tua cura? Esse o resultado da malarioterapia?” (*Perdoa-me*, p. 146), questiona tio Raul-Rodrigues. Nelson, inclusive, chegou a declarar que havia sido “certa, certíssima a reação da plateia. Ofendida, reagia. Humilhada, esperneava. Eu próprio tive vontade de vaiar também. Porque o que estava

projetado no palco era a face horrenda de todos nós, inclusive a minha” (*Boca de ouro [programa de estreia da peça]*, [1961] 2017, p. 610). Foi esse momento catártico que fez com que o dramaturgo passasse a se referir a si mesmo, com inexplicável vaidade, como um “fracasso”, sentenciando, com o gosto da inversão, que “a verdadeira apoteose é a vaia” (*Reacionário*, p. 204). Note-se a semelhança com o que Cioran apontou em Valéry como sendo “uma vontade de lenda e de fracasso, sendo o fracassado, em certo nível, incomparavelmente mais cativante do que aquele que teve êxito” (CIORAN, 2011, p. 70).

2. Antropofagia e psicanálise cômica

Mas se o rodriguianismo malarioterapêutico é um “troço superado”, tampouco se deve esperar da psicanálise que seja capaz de remediar seja os “miolos obscenos” de Gilberto, seja a fobia de maiôs de Zulmira. Em *Falecida*, Nelson é combativo a ponto de inserir dois personagens no diálogo *apenas* para rechaçar a hipótese psicanalítica:

TUNINHO – Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo do seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!”

SOGRA – Ora veja!

CUNHADO (de óculos e livro debaixo do braço) – Caso de psicanálise!

OUTRO – De quê?

CUNHADO – Psicanálise.

OUTRO (feroz e polêmico) – Freud era um vigarista! (*Falecida*, p. 54)

Essa é a única participação dos cunhados em toda a peça, e as rubricas não deixam dúvidas sobre a função das personagens – que de modo algum são sobras dramáticas – nessa tragédia carioca: “de óculos e livro debaixo do braço” é o anúncio da esterilidade da fala do cunhado, o índice debochado de que, sobre a querela instaurada, ele nada de relevante terá a dizer; já o “polêmico” do outro cunhado soa como a voz da consciência do autor, quase um monólogo interior temente dos efeitos da forte e leviana exclamação. A intervenção é precisa e minimalista e, da forma como está metida no fluxo poético, poderia meter-se em praticamente qualquer diálogo rodriguiano, e o recado seria o mesmo: a psicanálise até daria conta de explicar a inveja de Glorinha por parte de Zulmira que, amargando o remorso da infidelidade, cobiça a alcunha de “mulher séria” da prima; mas jamais alcançaria o desejo de Zulmira de se tornar “a mulher mais séria do Rio de Janeiro” (*Falecida*, p. 55, grifo meu). A psicanálise até consegue dar respostas à “viuvez incurável” ou ao “pudor bestial” que acometeu Ivonete depois de ter traído

o novo marido na noite de núpcias, mas dificilmente seria capaz de apreender o que significa ser “o único pudor da América do Sul” (*Viúva*, p. 257). No fundo, a pergunta que subjaz ao diálogo acima, feita não sem um desdenhoso travo de desconfiança, é a seguinte: o que teria a psicanálise, afinal de contas, a contribuir com respeito à alma ordinária e isenta que habita o lado de baixo do Equador? Ou, talvez, formulada através de uma rara epifania de um Palhares, “o que era a praia senão a nudez sem Freud?” (*Reacionário*, p. 305).

O que convém à psicanálise, no fim das contas, é manter-se como “o silêncio mais bem-pago do Brasil” – no máximo, na posição coadjuvante da cumplicidade. É preciso admitir, contudo, que, a despeito dos ataques diretos à psicanálise proferidos pelas personagens rodriguianas, não é fácil desapegar da ideia de que o teatro de Nelson Rodrigues é a encenação perfeita do complexo de Édipo e que, mais do que isso, parece consciente em sua emulação das repressões neuróticas descritas na obra de Freud, tanto quanto dos desejos obscuros que comporiam uma noção universal de sexualidade humana. Isso porque, se nas crônicas o desprezo do dramaturgo pela teoria psicanalítica é declarado,⁶⁵ nas tragédias essa rejeição se dilui entre a ambiguidade e a ironia, deixando público e crítica com a impressão de que haveria uma confluência de visões ou, no mínimo, um cumprimento amistoso entre um *Álbum de família* e um *Totem e tabu*. Todavia, o que se nota é que não se alcançou, até hoje, uma compreensão global de quais seriam os pontos de contato e as diferenças entre a personagem rodriguiana e a personagem psicanalítica, ou mesmo entre a forma de representação do sujeito rodriguiano e aquela da psicanálise, abstraindo-se o fato de que estamos lidando com registros tão díspares quanto a prosa científica e o drama trágico. Victor Hugo Adler Pereira, por exemplo, reconhece que há, em Nelson Rodrigues, as mesmas “concepções radicalmente anti-psicologistas na construção das personagens” (PEREIRA, 1999, p. 162) que se encontram em Eugène Ionesco, afirmando que “é discutível se nessas obras elabora-se uma concepção particular da subjetividade, ou se supera a problemática da subjetividade” (PEREIRA, 1999, p. 146) – elementos que excluiriam os autores da etiqueta do realismo psicológico –, mas faz disso, justamente, o motivo da incompatibilidade entre o que denomina de “freudismo” e o teatro rodriguiano. Ignora, assim, que a psicanálise surge como disciplina questionadora das premissas da psicologia, não se propondo como uma nova concepção de subjetividade, mas, ao

⁶⁵ Também como figura pública, Nelson Rodrigues fazia questão de afirmar seu rivalismo com a psicanálise. Em 1956, o autor participou da seção “Arquivos implacáveis” do jornal *O Cruzeiro*, em que foi instado a elaborar uma lista de dez coisas de que gostava e de outras dez que detestava. Em oitavo lugar desta última, entre “trabalho” e “sujeito inteligente”, anotou: “psicanalista”. Segundo Ruy Castro, “Nelson estava apenas fazendo ‘charme’. [...] escolhia os amigos pela inteligência e um dos que mais prezava, Hélio Pellegrino, era psicanalista” (CASTRO, 1992, p. 292).

contrário, como demolidora do próprio conceito de sujeito tal como se construiu na tradição filosófica até então, admitindo o paradoxo como forma legítima e bem-vinda da linguagem exatamente como faz o dramaturgo carioca. A recusa às explicações psicologizantes, portanto, não se caracteriza como um fator de diferença entre Nelson e Freud, mas de aproximação.

Prossegue Pereira:

Os procedimentos pelos quais se concretiza a recusa de endossar a canonização do discurso psicanalítico dependem da vinculação de cada obra, seja à ótica da desrazão, seja à figuração trágica da existência. No primeiro caso, predomina a paródia das práticas e do discurso psicanalítico; no segundo, a configuração de um universo em que as forças, de dimensão cósmica sobretudo, obedecem a lógicas que, por si sós, refutam os paradigmas em que se assenta aquele saber sobre o homem. (PEREIRA, 1999, p. 167)

Tanto a ideia de “desrazão” quanto a de “figuração trágica da existência” não se delineiam com precisão na reflexão de Pereira e, do modo como são apresentadas, posicionam-se na margem oposta ao campo psicanalítico, indo na direção contrária às hipóteses interpretativas que venho defendendo ao longo deste trabalho. Como argumentei no capítulo 1, a teoria psicanalítica freudiana possui uma tragicidade intrínseca – corolário da incompatibilidade ontológica entre natureza e cultura –, e toda metapsicologia freudiana se assenta numa terapêutica que se propõe a dar voz ao fluxo caótico e irracional de uma gramática que é própria ao inconsciente. O aspecto trágico da psicanálise – a impossibilidade de se atingir a satisfação plena na civilização, o conflito insolúvel entre indivíduo e sociedade, a necessidade compulsória da repressão da libido ao ordenamento da vida em comum etc. – é, inclusive, o elemento do pensamento de Freud que o aproxima da imaginação conservadora. De todo modo, Pereira compreendeu o que há de mais fundamental: a psicanálise é uma espécie de alvo honorário da obra rodriguiana simplesmente por ser “dos quadros interpretativos da realidade mais corriqueiros na modernidade” (PEREIRA, 1999, p. 167) e, sobretudo, de uma popularidade extraordinária entre os meios artísticos e intelectualizados brasileiros, nos quais Nelson Rodrigues sempre se considerou *persona non grata*.

Com efeito, um dos principais meios de introdução da psicanálise em solo brasileiro foi o modernismo paulista, que a considerou aliada de primeira ordem em sua missão estética e civilizatória anticolonial; é curioso que ela tenha cortado fila à frente de todas as teorias da revolução produzidas na era moderna. O diálogo com Freud é estabelecido desde as primeiras linhas do Manifesto Antropófago, e a oposição entre consciente e inconsciente é uma das tônicas do “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade. No texto programático de Oswald de Andrade, os tediosos “maridos católicos suspeitosos postos em drama” são imediatamente

seguidos pela primeira menção ao pai da psicanálise, que é colocado em posição de combate: “*Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa*” (*Manifesto*, p. 498) – ciência que, diga-se de passagem, estava no centro das investigações do teatro ocidental no início do século XX (PEREIRA, 1999). O antológico imperativo da “transfiguração do Tabu em totem” faz um aceno inequívoco à obra freudiana e, além do significado evidente que retirava a antropofagia da interdição e alçava-a a autêntico ativo estético e cultural brasileiro, possui ainda uma camada subliminar de sentido – a do parricídio, que, como já vimos, é a metáfora universal da relação com a tradição que as vanguardas modernistas levaram a cabo mundo a fora. O teatro, a arte tardia do modernismo brasileiro, é convocado à linha de frente, com o auxílio da psicanálise, na tarefa de aniquilação das influências morais e estéticas europeias para a construção do matriarcado de Pindorama. Pois, se algumas ideias e homens se comem – Freud incluso –, outros devem ser simplesmente eliminados: “o pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa” (*Manifesto*, p. 503). Devorar o que é bom; expulsar o que é ruim – é o próprio juízo de atribuição freudiano que se alia à Revolução Caraíba no propósito de libertar a “prole curiosa” do jugo paterno, resgatando as origens criativas pré-coloniais brasileiras. Note-se que o impulso da expulsão, que Freud, no texto da *Negativa*, associa à pulsão de destruição (FREUD, 2007), é muito mais presente no Manifesto Antropófago do que o da deglutição, ressaltado no uso exaustivo da preposição *contra*: “contra todas as catequese”, “contra a mãe dos Gracos”, “contra todos os importadores de consciência enlatada”, “contra o Padre Vieira”, “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas”, “contra as elites vegetais”, “contra as sublimações antagônicas”, “contra a verdade dos povos missionários”, “contra as escleroses urbanas”, “contra os Conservatórios e o tédio especulativo”, “contra o índio de tocheiro”, “contra a Memória fonte do costume”, “contra Goethe”, e assim por diante. Isto é, terminamos a leitura do manifesto sem saber ao certo, ao fim e ao cabo, o que, de forasteiro, deveria permanecer no tropicalismo protofuturista oswaldiano. A impressão é a de que pouquíssima coisa pode ser aproveitada, e o retorno nostálgico a um *modus vivendi* ameríndio constitui a substância mais espessa. Em outras palavras, se analisarmos mais de perto o texto oswaldiano, chegaremos à conclusão de que o rompedor parricida sobrepuja a aspiração antropofágica. Não obstante, a proposta de intervenção pela via da antropofagia recorre uma vez mais a Freud:

porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males

catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. (*Manifesto*, p. 505)

Não a sublimação, ou seja, a mudança na qualidade do instinto, mas sua intensificação até que, da carne mesma, se derive “o mais alto sentido da vida”. É preciso praticar o esquecimento do passado jesuíta, reverter as “sublimações antagônicas”, abolir a lógica, desfazer-se das influências ocidentais. Por fim, o arremate: “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (*Manifesto*, p. 506). É difícil pensar em algo que seja mais avesso à tragédia rodriguiana do que os ditames do Manifesto Antropófago. Se é verdade que há pontos de contato no ímpeto do expurgo – sobretudo nos momentos mais protecionistas que assomam no texto de Oswald de Andrade –, não há como negar que o manifesto é atravessado por um cosmopolitismo centrífugo – “da equação *eu* parte do *Kosmos* ao axioma *Kosmos* parte do *eu*” (*Manifesto*, p. 501) – que não interessa em absoluto Nelson Rodrigues. Pois o dramaturgo carioca promove um culto à suburbanidade, cuja maior virtude seria um certo complexo de incompatibilidade tanto com a legítima “cultura brasileira” de exportação, quanto com as tendências modernas e liberais do Primeiro Mundo. De outro lado, a ideia de “sublimações antagônicas” cai como uma luva para as fórmulas paradoxais do diálogo rodriguiano, e a fé cristã subsiste, em seus dramas, como força motriz controversa, mesmo na ausência de Deus – “meu filho, não tenha pressa de perdoar. A misericórdia também corrompe” (*Toda nudez*, p. 495), diz o padre. É esta mesma fé, inclusive, quem blinda a humanidade da bestialização completa: “se tirarem do homem a vida eterna, ele cai de quatro, imediatamente” (*Toda nudez*, p. 494) – vem a calhar, por sinal, o duplo sentido da sentença. Ou seja, aquilo que, no manifesto, precisa ser golgado imediatamente é o fel melancólico do qual se alimenta a tragédia à brasileira, que está desesperada à procura de um “pater familias” que substitua aquele que foi assassinado pelas vanguardas. E a psicanálise – tida por estas mesmas vanguardas como aliada pelo mérito de ter constatado a saúde da “realidade social vestida e opressora” que teria criado inibições coloniais, de ordem estética e moral, ao desenvolvimento da nação – consiste, em Nelson Rodrigues, num patente sinal da decadência iminente, isto é, ela seria o principal indício da ruína moral – e, por conseguinte, estética – a que estaria condenado o país. Em suma, aquilo que Oswald engole, Nelson cospe, e vice-versa.

Os ímpetos antropofágicos e parricidas autorizados pelo insurgente campo da psicanálise passam a conotar libertação às artes brasileiras do início do século XX. Num texto

tão célebre quanto o *Prefácio interessantíssimo*, por exemplo, Mário de Andrade vai além da negação da tradição e subverte a relação de influências, insinuando que não são as vanguardas que padecem com o sugestionamento do legado artístico pregresso, mas, pelo contrário, elas é que determinam o modo como se lê o passado: “Virgílio, Homero, não usaram rima. Virgílio, Homero, tem assonâncias admiráveis” (*Prefácio interessantíssimo*, p. 67). A lírica é identificada ao fluxo espontâneo do pensamento do poeta, e a palavra “inconsciente” aparece diversas vezes, ora com o peso do nome, ora adjetivando o fazer artístico. Victor Hugo teria escrito os versos harmônicos almejados pela “polifonia poética” da moderna *Paulicéia Desvairada* – “harmonias porém inconscientes”: o inconsciente da tradição se torna um “sem querer” indômito que guarda a promessa da estética modernista. Logo no quarto fragmento, Mário de Andrade justifica seu prefácio como a explicação racional de uma “impulsão lírica” associada à voz do inconsciente: “quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (*Prefácio*, p. 59). A ideia da loucura, por sua vez, substitui a da ascendência divina, em vez de constituir sintoma mórbido da sua ausência, e torna-se motor criativo para a poesia: “este Alcorão nada mais é que uma embrulhada de sonhos confusos e incoerentes. Não é inspiração provinda de Deus, mas criada pelo autor. Maomé não é profeta, é um homem que faz versos. [...]’ Maomé apresentava-se como profeta; julguei mais conveniente apresentar-me como louco” (*Prefácio*, p. 60); “lirismo: estado efetivo sublime – vizinho da sublime loucura” (*Prefácio*, p. 72). Por fim, a legítima lírica, “ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente”, é caracterizada como “contrabandista”, uma vez que é capaz de burlar a “visita alfandegária, descoberta por Freud, que a denominou Censura” (*Prefácio*, p. 73). Percebe-se que o inconsciente é o reino da liberdade, do verso autêntico, da insanidade produtiva; é onde mora a redenção da tradição, onde não há amarras de qualquer ordem à escrita poética. É a possibilidade da rebeldia, da rejeição a regras prévias, da reinvenção da língua: “acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas” (*Prefácio*, p. 73). A irreverência com a qual deve se comportar a forma lírica exala bom-humor e otimismo, e o inconsciente deixa de ser mera torneira de tabus para adquirir um sentido ascendente, etéreo, mais próximo do cômico do que do trágico.

3. O homem cordial x a humanidade brasileira, ou “a frase do Otto”

Este entusiasmo com o anúncio da morte da tradição – do “pater familias”, da “inspiração provida de Deus”, da moral dos povos missionários, da razão paralisante etc. – não encontra qualquer paralelo com o sentimento que atravessa a tragédia à brasileira, a qual amarga a melancolia da perda de todo referencial superegoico – e, pontue-se, de seu próprio parricídio particular que, não obstante, permanece assombrando-a como um fantasma, como se houvesse introjetado o cadáver paterno. A grande máxima do teatro de Nelson Rodrigues (e a mais lembrada pelos leitores e pela crítica), repetida *ad nauseam* por Edgard em *Bonitinha, mas ordinária* – “o mineiro só é solidário no câncer” – é a alegoria mais evidente do descompasso que havia entre a normatividade das vanguardas modernistas do começo do século XX e o vazio imanente ao drama trágico rodriguiano. A crítica sempre a vinculou àquele pessimismo cristão atribuído a Dostoiévski – “se Deus não existe, tudo é permitido” –, que receia a instauração de um pandemônio ali onde falha a fé na figura divina; como se a ordem social fosse inteiramente dependente do temor a uma espécie de pai primordial. Com efeito, essa é a “frase roedora” (*Bonitinha*, p. 512) usada como justificativa para a esbórnia que se instala na peça – casamento comprado, mesquinharias venais, estupros, fetiches bisonhos, e por aí vai – cujo ciclo apenas finda com a revelação da inocência da prostituta Ritinha e, decorrente disso, a queima do cheque milionário que participaria no arranjo matrimonial entre Edgard e Maria Cecília – temas demasiado dostoiévskianos, diga-se de passagem. Em *Bonitinha*, o dinheiro é o elemento que substitui qualquer preceito moral, e a redescoberta, por parte do herói, da existência do bem e do mal é o que o redime no desfecho da peça, momento em que a salvação pós-hecatombe é associada ao sacrifício e à pobreza franciscana. É quando Edgard tem uma epifania e percebe que “a frase do Otto é que é o câncer” (*Bonitinha*, p. 574); que Ritinha, levada à prostituição pelas injustas dívidas e pela miséria, é uma alma boa, e que dr. Werneck, o patriarca da “melhor família do Brasil” (*Bonitinha*, p. 513), o ricaço da Gávea cujo mote perverso é “mas eu pago!”, é o mal encarnado.

Mas o que importa mesmo na “frase do Otto”, para além do sentido universal apresentado já nas primeiras cenas – “daí eu posso ser um mau-caráter. E pra que pudores ou escrúpulos se o homem só é solidário no câncer?” (*Bonitinha*, p. 513); ou “você diz que não é bem o mineiro, mas o próprio homem, o próprio ser humano. E se o homem é isso, tudo é permitido” (*Bonitinha*, p. 520) –, o que importa mesmo é o como esse sentido é apresentado, ou seja, a forma particularíssima que esse sentido assume, e o modo como ele se altera à medida em que o diálogo se desenvolve e a frase passa a compor outras constelações significantes, que incidem sobre ela, incutindo-lhe camadas imprevisíveis de significado. Na cena 3 do segundo

ato, a frase do Otto, já inserida no vocabulário do dr. Werneck, surge num diálogo de reconciliação entre ele e o genro de aluguel, ornamentada com o seguinte pedido de desculpas: “antes de mais nada, Edgard. Aquilo que houve entre nós dois foi, como o brasileiro diz, um mal-entendido. O brasileiro é cínico pra burro. Vamos pôr uma pedra” (*Bonitinha*, p. 545). “Um mal-entendido”: impossível não recorrer, nesse ponto, à brilhante conclusão de Sérgio Buarque de Holanda de que “a democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido” (HOLANDA, 2014, p. 192), sendo este mal-entendido a porção superficial do cinismo profundo que está na base do que ele chama “o nosso cordialismo”, cuja lógica humilhante, dependente de uma rígida demarcação de classes, é exatamente aquela da relação entre as duas personagens em questão: dr. Werneck deixa claro que a futura esposa de Edgard é a “filha do seu patrão. Isso é importante. A filha do seu patrão. Entendido? [...] porque o ex-contínuo dará valor ao dinheiro, à posição, à classe de minha filha. [...] Quero que você se sinta inferior à minha filha” (*Bonitinha*, pp. 531-532). Mais à frente, na cena 2 do terceiro ato, é Peixoto quem repete a frase, dando-lhe seu tempero próprio: “no Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte. O Otto está certo. O mineiro só é solidário no câncer” (*Bonitinha*, p. 560).⁶⁶ O desfile de provérbios sobre a vida moral do brasileiro deságua na peripécia mencionada acima, quando Edgard exorciza a frase do Otto, imputando-lhe a origem dos males da peça num diálogo com Ritinha que é um dos pontos mais altos de todo o teatro rodriguiano. Reproduzo aqui o momento imediatamente anterior à fala “a frase do Otto é que é o câncer!”:

EDGARD – Ritinha. A frase do Otto é mais importante do que *Os sertões* de Euclides da Cunha.

RITINHA – De quem?

EDGARD – Euclides da Cunha. O escritor.

RITINHA (na sua doçura e inocência) – Erico Verissimo também é bom!

EDGARD (irritadíssimo) – Estou falando de. Oras bolas! [...] (realmente febril) Ritinha! A frase do Otto. Está ouvindo? A frase do Otto é mais importante do que todo o Machado de Assis! (*Bonitinha*, p. 573)

Em que nos interessa a epopeia do sertanejo estoico dos *Sertões*, ou a verborragia empolada e pseudofilosófica de um Brás Cubas, perto da sabedoria prosaica e direta contida na frase do Otto? *Quem é Euclides da Cunha* para um cidadão morador da zona Norte, que toma banho de

⁶⁶ Que fique dito que, segundo apuração de Ruy Castro, o jornalista mineiro Otto Lara Resende nunca pronunciou tal frase, e ficou tão irritado com a brincadeira que não foi assistir à estreia do espetáculo do amigo. Nelson Rodrigues tinha o hábito, sobretudo nas crônicas, de “homenagear”, na forma de provocações, pessoas reais com quem possuía mais ou menos intimidade transformando-as em personagens e, com isso, distorcendo – ou mesmo inventando – falas que teriam dito em contextos privados, combinando-as com cenas imaginárias que criava em sua cabeça.

bacia por falta de água no prédio e que “é o único sujeito que ainda se ruboriza *no Brasil!*” (*Bonitinha*, p. 538, grifo meu)? O requinte tacanho da máxima, que une a menção ao câncer, a palavra proibida do povo, ao mineiro, usado como metonímia do brasileiro, jamais será compreendido por qualquer matriz teórica, filosófica ou ética forasteira. Em outras palavras, é uma forma *excêntrica demais* de elaborar o remorso parricida, tão excêntrica que acaba por ofuscar seu sentido teológico e moral universalizante, embora seja inegável que ele ainda esteja lá. Portanto, o mantra antropofágico “só me interessa o que não é meu” (*Manifesto*, p. 497) é virado do avesso, e não há psicanálise que seja capaz de falar da tragicidade brasileira como fala Edgard.

Ainda se trata, contudo, de tragicidade – isto é, não é o caso de se render a uma apologia carnavalesca da particularidade da humilhação e da canalhice brasileiras; é algo muito mais próximo de um pesar incurável, a cruz que a alma nacional estará condenada a carregar e que as vanguardas ignoram – e, por esse viés, o conteúdo da máxima pesa sobre o particularismo da forma. De outro lado, como aceitar com tamanha euforia o fato de que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 2014, p. 35), ou seja, de que nossa “essência cultural” seria o (questionável) sucesso com o qual absorvemos o estrangeiro? O tom é de um pessimismo buarqueano: o passado colonial entranhou-se indelevelmente em nosso DNA, e é lamentável que “nossa fraqueza tenha sido nossa força” (HOLANDA, 2014, p. 75, adaptado). No fundo, o “homem cordial” – o oposto da “polidez ritualista” japonesa, que estabelece uma barreira protetora em torno do indivíduo em seu contato com a sociedade – não passa de uma falha de caráter; a busca pela intimidade a todo custo é apenas a fuga de si mesmo em direção a um “viver nos outros” (HOLANDA, 2014, p. 177) e, portanto, falta de amor-próprio. A facilidade em assimilar ideias alheias é um traço de pusilanimidade, pois “normalmente, nossa reação ao meio em que vivemos não é uma reação de defesa. A vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social” (HOLANDA, 2014, p. 182). (Nas rubricas, Nelson Rodrigues também cunhou um nome para essa falha de caráter do homem cordial buarqueano: em *Beijo no asfalto*, o delegado Cunha, vestido “em mangas de camisa, os suspensórios arriados, um vasto revólver na cinta”, fala com Selminha com “exuberante e sórdida cordialidade de cafajeste” [*Beijo*, p. 399].) Há uma acentuada concordância entre a pesarosa descrença de Sérgio Buarque de Holanda, de um lado, e a visão de Brasil acoplada à tragédia à brasileira, de outro – e, ao menos por ora, o “abrir as pernas ao estrangeiro” é captado numa visada puramente moralista, sem contar que é o que se faz no Brasil desde Cabral,

restando saber onde residiria a novidade. Voltando, então, à frase do Otto – agora, sobreposta ao palimpsesto buarqueano: se o parricídio é condenável, tampouco a antropofagia se apresenta como uma proposta atraente no contexto nacional.

Há, porém, uma palavra de ordem – ainda que contida numa forma negativa –, revelada no último parágrafo do ensaio de Sérgio Buarque de Holanda:

poderemos ensaiar a organização de nossa desordem segundo esquemas sábios e de virtude provada, mas há de restar um mundo de essências mais íntimas que, esse, permanecerá sempre intato, irreduzível e desdenhoso das invenções humanas. Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio ritmo espontâneo, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma harmonia falsa. [...] O espírito não é força normativa, salvo onde pode servir à vida social e onde lhe corresponde. As formas superiores da sociedade devem ser como um contorno congênito a ela e dela inseparável: emergem continuamente das suas necessidades específicas e jamais das escolhas caprichosas. Há, porém, um demônio perverso e pretensioso, que se ocupa em obscurecer aos nossos olhos estas verdades singelas. Inspirados por ele, os homens se veem diversos do que são e criam novas preferências e repugnâncias. É raro que sejam das boas. (HOLANDA, 2014, p. 224)

A tese schwarzeana das ideias fora do lugar não esconde seu parentesco com a interpretação proposta por Sérgio Buarque: a lógica do favor, nossa “mediação quase universal”, é maquiada – e, muitas vezes, até justificada – pelas ideias liberais europeias sobre economia, democracia, estética e vida social e, pela ótica da aliança, apazigua antagonismos sem resolvê-los propriamente. Aquilo que Sérgio Buarque formulou como nossa experiência de “desterrados em nossa terra”, Schwarz chama de “desconcerto”: “a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for – combinações que o modernismo, o tropicalismo e a economia política nos ensinaram a considerar” (SCHWARZ, 2014, p. 56). Seria este nosso “demônio perverso e pretensioso”, o espelho distorcido que nos impediria de enxergar a “harmonia falsa” desse modelo mofino de coesão social. Seria excesso de generosidade dizer que Sérgio Buarque estaria pensando, no excerto acima, numa noção de revolução brasileira – o alvo de seu lamento se localiza bem mais atrás, ali na dificuldade nacional em superar a escravidão de uma forma menos cosmética e implementar valores democráticos que não se baseassem no mero descaro do “mal-entendido”. De todo modo, há uma verve autonomista na crença de um “ritmo espontâneo” de nossa organização social, de “essências íntimas” que não se reduzem a qualquer esquema externo, cujo contorno deverá surgir de si e ser para si. A necessidade, nesse caso, não é a de lutar pela inserção do Brasil à mesa daqueles que comungam uma mesma universalidade, mas de criar um universal particular, sem esconder a angústia intrínseca a esse processo. Nesse

sentido, a frase do Otto – conjuntamente a todas as máximas sobre a indisciplinada e inconsistente “vida íntima do brasileiro” que pululam em *Bonitinha* – contém o cerne da tragédia à brasileira, pois carrega em sua arquitetura a ação trágica por excelência: é parricida, sem o saber, na própria forma heteróclita com que lastima a ausência de Deus, gerando, com isso, o maior dos paradoxos rodriguianos, o *universal irreduzível* – um universal que, sem o deixar de ser, está inexoravelmente atado ao abandono da experiência nacional. Em nenhuma outra tragédia Nelson expõe sua tese sobre esse universal por ele inventado, a “humanidade brasileira”, com tamanha clareza.

4. “Mas antes”

Conforme se cria intimidade com o drama rodriguiano, percebe-se o seguinte: a “humanidade brasileira” tem classe – e não é a mesma dos grã-finos que praticam e apregoam a psicanálise, malgrado sejam tão corrompidos quanto os extratos suburbanos. Os grã-finos, alinhados aos ideais liberais de além-mar, participantes do universal redutível que a tudo e a todos se oferece – em suma, os correligionários do dinheiro – seriam os parricidas impudicos, os antropófagos apologetas que verdadeiramente se beneficiariam com as concessões necessárias à construção de um Brasil adequado ao modelo de exportação – e que circulam por meios psicanalisados. “Meu marido, depois que fez psicanálise, acha tudo natural!” (*Boca*, p. 287), diz a 1ª grã-fina de *Boca de Ouro*, na iminência de mostrar os seios ao bicheiro no intuito de pleitear o colar de pérolas. Quem merece e leva a prenda, no entanto, é a suburbana Celeste, que “só [teve] colar das Lojas Americanas” (*Boca*, p. 289): condena-se a leniência com a qual se tratou, até então, a barafunda entre os herdeiros do Brasil e os que vieram de baixo, nascidos da “pia de gafeira”. Percebe-se, sutilmente, a desconfiança de que a promiscuidade modernista é apenas uma desculpa erudita da alta burguesia, muito bem fundamentada em termos estéticos, para justificar seus próprios interesses econômicos; por trás do desejo cínico de posicionar o Brasil ao lado das nações importantes, haveria interesses puramente privados, e cosmopolitismo é sinal de ganância. A imprensa – outro alvo preferencial da tragédia rodriguiana, mais ainda que a psicanálise –, redentora iluminista, bastião da democracia, índice do progressismo e da comunicação tecnológica típica de países avançados, é satirizada até os ossos e invariavelmente representada como um antro de mercenários ambiciosos, sendo o dr. J. B. de Albuquerque Guimarães – dono do “maior jornal do Brasil”, lembremos – seu espécime mais ilustrativo:

DR. J. B. – Manchete?

PARDAL – Onde devo pôr o país?

DR. J. B. – Que país?

PARDAL – O Brasil.

DR. J. B. – Ponha o Brasil à beira do abismo, seu Pardal!

PARDAL – Outra vez?

DR. J. B. – Outra vez e sempre! Ou você ignora que minha filha é uma viúva? E não uma viúva sentada, como há milhares, há milhões! Antes de fazer suas manchetes, pense na viuvez de minha filha, Pardal! [...] Põe um troço assim: “Falência do Brasil”! Que tal? [...] Abre num tipo tamanho de um bonde. A falência do Brasil sempre vendeu jornal! (*Viúva*, p. 215)

Aos suburbanos que perguntam, sobre a psicanálise, “caso de quê?”, e sobre Euclides da Cunha, “mais importante que quem?”, os grã-finos rebatem, sobre o Brasil: “que país?”. Aconselhado, de um lado pelo psicanalista e, de outro, pela cafetina, o inconsequente magnata da mídia, muito mais preocupado com o casamento da filha com o recém-nomeado “crítico teatral da nova geração” Dorothy Dalton do que com qualquer disparate que este possa vir a publicar em seu jornal, manda posicionar o país “à beira do abismo” – e tratemos agora de assuntos relevantes. Um diálogo desses, inserido de maneira burlesca e despretensiosa no primeiro ato apenas como passagem para a introdução das demais personagens e da trama principal, bem poderia ser o centro do enredo de um *Rei da vela*, em que os herdeiros do Brasil – antes aristocratas, doravante modernos industriais – vendem o país para o capital estrangeiro sob o manto “da mais furiosa fantasia burguesa e equatorial” (*Rei da vela*, p. 41), cujo cartão de visitas é a sensualidade tropicalista. É curioso, por sinal, o ponto em que o conservadorismo rodriguiano e o socialismo oswaldiano se sobrepõem, expressando uma visão concordante sobre o lugar de classe da psicanálise: Abelardo I, o agiota, considera-se “um personagem de Freud, [...] o último grande romancista da burguesia” (*Rei*, p. 48). Antes, no primeiro ato, num diálogo de argumentos entre Abelardo I, Heloísa e o Intelectual Pinote – o ex-comunista que se tornou conservador e se vende como biógrafo de grandes homens –, enxerga-se a posição de Oswald de Andrade sobre a psicanálise que já assomava, ainda que de maneira tímida, no Manifesto Antropófago:

PINOTE – Oh! Freud é subversivo...

ABELARDO I – Um bocadinho. Mas olhe que, se não fosse ele, nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes! Ou finge ignorar. É uma grande coisa!

HELOÍSA – Distrai muito, quando a gente é emancipada. (*Rei*, p. 32)

O aspecto insurgente da psicanálise freudiana, limitado pela cegueira com relação às questões econômicas, por ora serve apenas às “puras elites”, as únicas que “conseguiram realizar a antropofagia carnal”, prestando-se a mero papel de entretenimento a “gente já emancipada”. Mas o erro estaria simplesmente em serem os conceitos freudianos um *habitus* de classe; a saída passaria, portanto, por popularizá-los.

Na tragédia rodriguiana, como já apontado, a psicanálise é consequência da frouxidão moral e cultural do país, sintoma de avançada decadência nacional enfiado goela abaixo pelos donos do poder e pela elite intelectual ao restante do Brasil – e velado sob a supostamente irrefutável necessidade do rompante modernista. A passagem em que essa tese se manifesta de maneira mais óbvia se situa, novamente, em *Bonitinha*. A cena 8 do terceiro ato é o grande clímax trágico de toda dramaturgia de Nelson Rodrigues: Werneck promove uma espécie de “espetáculo orgiástico do fim do mundo” em seu palacete da Gávea, regado a álcool e maconha, em que adolescentes virgens da zona Norte serão curradas por grã-finos entregues ao tédio do luxo sem propósito – “vocês vão ver um *show*. É um crime sexual. [...] Ou vocês não acreditam no poder econômico? Vou indenizar, compreendeu, pai, mãe, as pequenas” (*Bonitinha*, p. 581). Nem Deus, nem Estado, nem família: basta ter fé no poder econômico, e o fim do mundo poderá ser suportável – para Nelson, essa é a aposta da modernidade. Como antessala da catástrofe, Werneck propõe “uma brincadeira” em que os presentes fingem estar numa tétrica sessão de análise:

WERNECK – O negócio é psicanálise. Psicanálise. Assim, olha. O divã. (Werneck vai até o divã) O divã está aqui. [...] (didático) O freguês deita-se no divã. Como na psicanálise. Eu vou bancar o Freud. Tomar notas. Num caderninho. O que está deitado conta as próprias sujeiras. [...] Um momento. Só mulher! Mulher tem mais graça. (num berro maior) De preferência, mulher casada com marido presente. Quem se habilita? [...] É o seguinte. Isso aqui é psicanálise. De galinheiro, mas é. Para a mulher, a psicanálise é como se fosse um toque ginecológico – sem luva! (*Bonitinha*, pp. 578-580)

“O negócio é psicanálise”: a ambiguidade da afirmação se acentua quando pronunciada pelo empresário da zona Sul, que compra, sem crise de consciência, genro e cabaços – nada que não possa ser reparado com “uma costurazinha” feita por um “médico fabuloso [que] [...] ganha um dinheirão, o sujeito, restaurando virgindade” (*Bonitinha*, p. 586), e a psicanálise lhe dá a bênção. O quadro parece ter sido montado como uma encenação irônica do sexto parágrafo do Manifesto Antropófago: os “maridos católicos suspeitosos postos em drama” recuam para a posição de coadjuvantes, enquanto se decifra o “enigma mulher” do novo matriarcado através do “toque ginecológico – sem luva” freudiano, em que analista e analisada saem extasiados – a metáfora na forma da máxima se descola parcialmente da personagem e adquire valor

pedagógico autônomo, fazendo mais uma vez um aceno dúbio à psicanálise. Fontainha, o “marido progressista” (como se refere a ele de passagem Werneck), indica a esposa Ana Isabel como a primeira voluntária do expurgo modernizador: a grã-fina confessa, conforme a curiosidade do patriarca, qual foi seu menor e seu maior michê, ambos na emblemática “inauguração de Brasília” – o primeiro, com um rapaz que “trabalhava na obra. Descalço. Imundo” (*Bonitinha*, p. 579), e o segundo, supõe-se, com alguma autoridade libertina, para pagar “uma conta de 250 contos. Na costureira” (*Bonitinha*, p. 579). A grã-fina promíscua, que circula com segundas intenções pelo monumento moderno brasileiro, casada com o progressismo, curiosa pela miséria e amante honorária, por necessidade, da aristocracia entranhada na política tradicional: eis a alegoria ideal do “nosso cordialismo” e, ao mesmo tempo, do espírito modernista. Da forma como é representada em *Bonitinha*, contudo, já não padece de seu cinismo original, mas oferece, conscientemente, à imolação a humanidade brasileira e, nesse mesmo processo, entrega-se à autoaniquilação – não sem antes demolir qualquer preceito normativo – com o aval dos universais redutíveis do dinheiro e da psicanálise. Quem faz o anúncio do fim é Werneck:

WERNECK – Um momento! Quero dizer o seguinte. Cala a boca. Esse negócio de guerra nuclear. Sei lá se daqui a 15 minutos. Quinze minutos. Vou levar um foguete russo pela cara. Estou dando adeus. Adeus à minha classe, ao meu dinheiro. Estou me despedindo. Posso ser, de repente, uma Hiroshima. Hiroshima, eu. Eu, Nagasaki. Portanto, hoje vale tudo! Tudo! [...] Sua vaca! Eu estou me despedindo. Estou dando adeus. Adeus às minhas empresas, aos meus cavalos! Cavalos, adeus! Nós vamos morrer. Tudo vai morrer. E você. Você vai dançar nua! Mas antes, me xinga! Me dá na cara! (*Bonitinha*, pp. 581-583)

Essa é a última fala da cena 8, que começa com “o negócio é psicanálise” e termina com “tudo vai morrer” – ou quase isso. No fim das contas, a propaganda moderna, lida através das lentes da tragédia à brasileira, é a de que o fim do mundo até poderá ser suportável, mas jamais evitável. Se seguirmos a estrutura significante montada na cena – psicanálise; sujeira; marido progressista; michê; Brasília; guerra nuclear; dinheiro; crime sexual; tudo vai morrer –, veremos que ela realiza uma escatologia trágica do matriarcado de Pindorama, que preferiu entregar-se (à la drama barroco) à contingência do fluxo global – o “*Kosmos* parte do *eu*”, “a humana aventura” (*Manifesto*, pp. 501 e 505) –, um luxo para poucos favorecidos, a bancar o universal irreduzível que resiste à integração compulsória forçada pela modernidade. Mas esse não é o único ponto de tensionamento entre Nelson Rodrigues e o modernismo. É claro que o “adeus” pronunciado diversas vezes acima pelo homem-bomba possui sua gravidade, assim como o “vale tudo” gera arrepios na espinha de quem domina a dramaturgia a ponto de compor uma

peça *para ser vaiado*. O mais crítico, no entanto, é o “mas antes” – e o fato de vir seguido de um pedido para ser humilhado é apenas um efeito irônico da formulação que vem a calhar: “mas antes” pressupõe a absurda ideia de que os termos do fim poderiam ser negociáveis; em outras palavras, de que seria possível, ainda nos últimos momentos, tirar vantagens do fim, sem opor qualquer resistência à sua vinda. Escracha-se, dessa maneira, o elemento servil e acomodado do “nosso cordialismo” – indomitamente moderno, sem dúvidas, visto que o princípio da negociação é intrinsecamente burguês, e é preciso certa dose de atrevimento imaginativo para conceber a ideia de que é possível fazer do fim anunciado uma fonte medíocre de gozo. Acima de tudo, o cordialismo modernista é antitrágico: resignado aos limites que lhe foram impostos, aprendeu a tirar seu naco de prazer cômico da interdição – ou, como diria o Bandido da Luz Vermelha, o suicida de Sganzerla: “eu sei que fracassei. [...] Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”.

5. O “bamboleante” e o “piegas”

Por fim, voltemos ao ranço rodriguiano da psicanálise e exploremos aquele que parece ser o ponto de contato inequívoco entre os dois: a tentativa de dar forma ao tabu. O aspecto que pode eventualmente confundir os leitores é algo que já foi mencionado algumas dezenas de páginas acima: aquilo que é pronunciado em voz alta pelas personagens de Nelson Rodrigues em diálogo e que, portanto, possui o peso do ato de fala (e que a prosa realizou com sucesso no silencioso e inconsequente monólogo interior) é da ordem do indizível e, quando dito, implode os acordos civilizacionais prévios entre os interlocutores – esta, portanto, sua verve parricida. Em outras palavras, são coisas que só se dizem, quando muito, numa sessão de análise – e aqui, guardadas as diferenças, percebe-se que o material comum ao teatro e à psicanálise é a fala. O efeito de retirar o indizível do campo blindado do segredo e atirá-lo ao teatro, que padece sob o fardo de compor a esfera pública, é o de gerar desordem – e, sobretudo em se tratando de um autor de grande envergadura situado no Brasil do meio do século XX, de obrigar toda uma nação a lidar com isso. Por diversas vezes, o modo como a nação lidou foi através da censura pura e simples – Nelson sofreu seis interdições (cinco peças e um romance) e, nas crônicas, sempre se queixava de que, nessas situações, ninguém ia a seu socorro. No caso de *Toda nudez* – que, ao que tudo indica, foi ovacionada de pé pela plateia na estreia, tendo sido proibida três anos depois, quando tentou-se levá-la em Natal (CASTRO, 1992) – a rejeição foi dos atores: Fernanda Montenegro, embora tenha encomendado a peça, recusou-se a fazê-la, e uma atriz

não identificada teria dito a Cleyde Yáconis, que atuou como Geni, que nunca faria “no palco um personagem que finge que lava a xoxota na bacia” (CASTRO, 1992, p. 343). Houve ocasiões em que a aversão foi manifestada pelo público instantaneamente: em *Beijo no asfalto*, a fala de Selminha ao delegado Cunha, citada no capítulo 2 deste trabalho,⁶⁷ defendendo a virilidade do marido gerou revolta imediata na plateia, com cidadãos pedindo a intervenção da polícia e esbravejando “em nome da família brasileira!” (CASTRO, 1992, p. 313). Seja como for, a concepção de que a intimidade é um segmento relevante da política e, portanto, deve ser acolhida pelo âmbito público sempre fez parte das estruturas de poder e de socialização brasileiras, e poderia levar à conclusão lógica de que a prática psicanalítica é absolutamente dispensável – isto é, nunca foi preciso “brincar de psicanálise”, como faz o dr. Werneck, para que as personagens rodriguianas saíssem bradando sua essência incivilizada, e a encenação das confissões analíticas em *Bonitinha* apenas ironiza sua inocuidade. No fim das contas, a reflexão que se coloca é a de que, no Brasil, o lugar para se haver com os tabus *deve ser* o teatro – e, assim, o momento de transe do ritual trágico tupiniquim rivaliza com a sessão de análise.

Impõe-se aí, portanto, uma diferença fundamental de concepção da matéria do tabu entre o ponto de vista da tragédia à brasileira e o ponto de vista psicanalítico (que possui, lembremos, seu momento de tragicidade): enquanto, para este último, a incivilidade pertence e deve ficar restrita à esfera individual, verbalizando-se seu núcleo inegociável apenas entre quatro paredes – este, inclusive, o aspecto trágico da psicanálise –, a tragédia à brasileira, por sua vez, nascida da experiência nacional da política como domínio da intimidade, pensa no tabu como um assunto de ordem pública, e acredita que a forma estética mais adequada ao seu tratamento é o diálogo – algo que soa (óbvia e previsivelmente) paradoxal, uma vez que transforma numa falácia a promessa de conciliação contida na forma dialógica. (Contudo, justiça seja feita à psicanálise: a escrita de casos é um modo de fazer chegar à dimensão pública o indizível ouvido na clínica. Mas a forma através da qual o psicanalista o faz é a narrativa – que, como vimos, é uma história recebida em segunda mão e, portanto, já com inúmeras camadas de edição, que vão desde a autocensura e os cortes direcionados pelo olhar do escritor até o emprego de eufemismos com o propósito de amaciar certa dureza vocabular. Ou seja, jamais saberemos qual foi, de fato, o conteúdo do monólogo pronunciado por um analisante em análise.) Além disso, é preciso observar que a tragédia à brasileira está engajada num imperativo situado entre um pressuposto formal e um compromisso ético: o tabu possui uma linguagem própria, que

⁶⁷ “Ou o senhor não entende quê? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido todo o dia! Todo dia! Todo dia! (num berro selvagem) Meu marido é homem! Homem!” (*O beijo no asfalto*, p. 405).

exige ser representada *como ela é*, sem eufemismos pudicos ou concessões realistas – algo que a prosa científica, condenada ao distanciamento com relação aos seus objetos (imposto tanto por sua natureza prosística quanto por seu estatuto de ciência), nunca alcançará realizar. Mas isso se dá também porque a psicanálise, em seu surgimento, esteve comprometida justamente com a “destabilização” do tabu, ou seja, com a transformação do tabu em objeto legítimo de estudo – o que passa fatalmente pela neutralização de sua linguagem – e não, como no caso de Nelson Rodrigues, com a petrificação do tabu como Tabu. Trazer a sexualidade para o campo da ciência sem se render ao discurso biológico equivale a assumir publicamente que há muito mais sobre sexo do que sonha nossa vã reprodução, uma constatação que teve sua dose de subversão à época e que não foi aceita sem resistência; contudo, se há alguma vantagem da qual goza a moderna esfera da arte é que sua existência autônoma dependeu da possibilidade de ruptura com qualquer prescrição prévia e, portanto, do rechaço a concessões de toda ordem – em outras palavras, ela é sectária por natureza, mesmo quando seu material de trabalho é o diálogo. A psicanálise, por outro lado, almejava seu quinhão de reconhecimento num campo cuja pretensão é o comum da universalidade, o que exige necessariamente a capitulação a uma linguagem esterilizada, adequada à normatividade própria do rigor científico.

Em seu impulso dessacralizador, a psicanálise tomou para si o tema do amor e, nesse processo, acabou por neutralizar o modo moralizador ou casto com que vinha sendo tratado até então, transformando-o num afeto ambivalente associado às dinâmicas corporais próprias da espécie humana, inescapavelmente atado à experiência sexual e, por conseguinte, ao desenvolvimento de patologias. Em suma, retirou-o da alçada do sentimento puro e virtuoso e converteu-o em objeto de investigação e fonte privilegiada de acesso à fragmentação do sujeito moderno, algo que não deixou de causar impressão nos meios artísticos e intelectuais comprometidos com a superação do paradigma romântico. A psicanálise foi um dos dispositivos formadores do ingênuo Hans Castorp de *A montanha mágica*, num momento em que o narrador, descrevendo com fascínio a palestra “O amor como fator patogênico” proferida pelo dr. Krokowski no sanatório Berghof, não deixa dúvidas sobre sua filiação modernista – o tom otimista e entusiasmado que assume na seção intitulada “Análise” do capítulo IV, por sinal, contrasta com a desolação angustiada contida na pergunta que arremata o último capítulo,⁶⁸ a qual retoma a temática do amor a partir da incerteza da possibilidade de sua existência em meio aos males trazidos pela modernidade. O desesperançoso retorno do amor em meio à guerra é,

⁶⁸ “Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto em seu reinar, você viu brotar da morte e da luxúria do corpo um sonho de amor. Será que também desta festa mundial da morte, e também da perniciosa febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor?” (*A montanha mágica*, p. 827).

aliás, duro para a leitora que veio acompanhando as novidades do século XX apresentadas pelo romance – a psicanálise, o fonógrafo, os discursos científico e republicano, a mediunidade – com a mesma curiosidade bem-humorada do protagonista que, distanciado do real da planície, é capaz de fruir, do alto de sua redoma, apenas as peças eleitas. No fim das contas, o amor retorna de modo regressivo, desmentindo – ou renegando – a disposição experimentalista encarnada na boa vontade de Hans Castorp ao longo da narrativa: é como se o narrador, percebendo o estrago oculto pela autopropaganda moderna – o deslumbre com o desencantamento da morte e da paixão promovido pelo dr. Krokowski se converte na experiência “festiva” e febril da guerra mundial –, quisesse agora renunciar à “humana aventura”, reavendo valores démodés. A irônica pergunta do final do livro, na verdade, questiona a ingenuidade do frenesi com a desconstrução do amor romântico apregoada pela “dissecação das almas” (*Montanha*, p. 152) levada a cabo pela análise, da qual ainda se acreditava que pudesse surgir um outro “sonho de amor”, carnal e liberto das arcaicas amarras morais.⁶⁹ Isto é, o narrador se dá conta, quando Hans Castorp encontra a guerra, de que o amor é incompatível com a modernidade, que o dizima em muitas frentes – na melhor das hipóteses, ele será dissecado pela psicanálise.

Seja como for, o “sentido levemente ambíguo”⁷⁰ utilizado pelo dr. Krokowski para se referir ao amor, “de modo que nunca ficava claro o que se devia pensar das suas palavras, se elas se referiam a algo piedoso ou a algo carnal-passional” (*Montanha*, p. 148),⁷¹ nesse ponto do romance ainda é o mesmo daquele que vimos no Manifesto Antropófago, em que o “instinto antropofágico [...] de carnal, se torna [...] afetivo [e cria] o amor”, depois de curado das “sublimações antagônicas”. Além disso, tanto no discurso indireto da *Montanha mágica* quanto no tom injuntivo do Manifesto, a psicanálise é a disciplina que denuncia o caráter repressivo da decência burguesa,⁷² a qual impõe a aparente “vitória da castidade” advinda do “medo, [das] conveniências, [da] repugnância pudica [e do] trêmulo desejo de pureza” (*Montanha*, p. 150).

⁶⁹ “[O dr. Krokowski] Falou ainda do sofrimento oculto, do pudor e da mágoa, e dos efeitos redentores da análise; celebrou a iluminação do inconsciente, preconizou a reconversão da doença em um sentimento consciente, exortou à confiança e prometeu a cura” (*Montanha*, p. 152).

⁷⁰ No original: “in einem leise schwankenden Sinn” (*Der Zauberberg*, p. 213). O adjetivo *schwankend*, traduzido astutamente por “ambíguo” por Herbert Caro, literalmente significa “bamboleante”, podendo puxar também os sentidos de “vacilante”, “oscilante” ou, ainda, “volátil”.

⁷¹ No original: “so daß man niemals recht wußte, woran man damit war, und ob es Frommes oder Leidenschaftlich-Fleischliches bedeute” (*Zauberberg*, p. 213).

⁷² “Havia resistências íntimas e corretivos psíquicos, instintos decentes e coordenadores, próprios a um caráter que o dr. Krokowski quase se sentia tentado a qualificar de burguês, e sob o efeito compensador e restritivo desses instintos as partes perversas eram fundidas num todo útil e irrepreensível; processo frequente e simpático, cujo resultado, porém (como acrescentou o dr. Krokowski, com certo desdém), não tinha nenhuma importância para o médico e o filósofo” (*Montanha*, p. 149).

O mais digno de nota, contudo, é a maneira como o narrador descreve os artifícios retóricos do médico russo:

Como se arranjava o conferencista para expor em pleno dia, a um público de cavalheiros e senhoras, um assunto de natureza tão confidencial e espinhosa? O dr. Krokowski expunha-o num linguajar misto, entre poético e erudito, rigorosamente científico e, ao mesmo tempo, vibrante como um hino. [...] Pois era evidente que, sob a forma que ele usava, podiam-se dizer coisas bem fortes sem que o público saísse da sala. Absolutamente não se limitava a discutir, com uma espécie de tato inebriante, assuntos comumente conhecidos, mas nos quais a maioria das pessoas prefere não tocar. Destruía ilusões; implacavelmente fazia prevalecer o conhecimento; não deixava espaço para a fé sentimental na dignidade dos cabelos prateados ou na pureza angélica da criança tenra. (*Montanha*, pp. 148-149)

Eis a estratégia formal do discurso psicanalítico, sintetizada de maneira precisa no romance de Thomas Mann: um “linguajar misto, entre poético e erudito, rigorosamente científico e, ao mesmo tempo, vibrante como um hino”.⁷³ A bem da verdade, é discutível se se pode falar propriamente em uma estratégia retórica. Se “destruir ilusões” e “fazer prevalecer o conhecimento”⁷⁴ sobre assuntos espinhosos em “linguajar rigorosamente científico” eram parte da vontade consciente de Freud em seu propósito de conquistar a inserção da psicanálise no rol das ciências médicas e conseguir ser ouvido sem perplexidade pelo grande público – o que ele alcançou com sucesso –; por outro lado, os aspectos literários da sua escrita parecem ter sido algo mais próximo do acidental do que do intencionado. Sabe-se que Freud, esperando ganhar o Nobel de medicina, acabou condecorado com o prêmio Goethe em 1930, em votação polêmica e apertada que ressoava tanto o ascendente antissemitismo da elite intelectual alemã quanto uma resistência ao novo campo inaugurado pelo médico austríaco (BRACCO, 2011). De todo modo, vale destacar que a tensão, observada pelo narrador da *Montanha mágica*, entre o “piedoso” e “algo físico, passional” (*Montanha*, p. 692) é justamente aquilo que *forma*, no sentido forte do termo, a boa escrita psicanalítica, cujo trunfo imprevisto é a “bamboleante” oscilação – ou indecisão – entre a literatura e a ciência. Assim, documentando “as suas exposições por meio de toda espécie de paradigmas e anedotas, chegando até a recitar versos, vez ou outra” (*Montanha*, p. 149) – e esta é a própria descrição do estilo freudiano –, o dr. Krokowski seduziu o público e pôde palestrar sobre “coisas bem fortes” – vulgo tabus – sem assustar a plateia cativa do Berghof. Em suma, a mistura entre prosa científica e narrativa de

⁷³ No original: “einer gemischten Ausdrucksweise, in zugleich poetischem und gelehrtem Stile, rücksichtslos wissenschaftlich, dabei aber gesanghaft schwingenden Tones” (Zauberberg, p. 212).

⁷⁴ No original: “er zerstörte Illusionen” e “er gab unerbittlich der Erkenntnis die Ehre” (Zauberberg, p. 213).

casos, temperada com crítica de arte e versos esparsos de Shakespeare e Goethe, concebida pela psicanálise, acabou por conceder à rodriguésia certa neutralidade formal – até mesmo certa dignidade, eu diria – totalmente avessa aos desígnios da tragédia à brasileira, cujo propósito era ser ela mesma a língua imediata do tabu, fazendo-o falar por si mesmo – e doa a quem doer.

O amálgama entre o poético e o científico, entre o virtuoso e o carnal, é emulado num breve momento de discurso direto em meio à narração em discurso indireto que predomina na descrição da palestra do médico russo no romance de Thomas Mann. Acompanhando a personagem em seu raciocínio sobre castidade e repressão, o narrador pergunta:

E qual era, afinal, a forma e a máscara que usava o amor vedado e oprimido em sua reaparição? [...] Eis o que disse o dr. Krokowski:
– Sob a forma de doença. O sintoma da doença nada é senão a manifestação disfarçada da potência do amor; e toda doença é apenas amor transformado. (*Montanha*, p. 150)

Dizer que o amor se disfarça “sob a forma de doença”,⁷⁵ sem que haja qualquer resquício metafórico na formulação, soa um pouco como uma bricolagem de mau-gosto – ou, por outra, se levarmos em conta a brusca mudança de registro, a formulação emula a mesma curva formal da doutrina da Queda bíblica, em que a santa e etérea indistinção entre humanidade, divindade e natureza dá lugar a questões tão profanas e corpóreas quanto o pudor da nudez, a dor do parto e a necessidade do trabalho. A tradução de Herbert Caro quis manter o estilo vacilante descrito acima pelo narrador e fala na “manifestação disfarçada da potência do amor”⁷⁶ ali onde se poderia dizer simplesmente “comportamento de amor enrustido” ou coisa que o valha – o que certamente seria mais fiel ao veio cientificista da psicanálise, conquanto eliminasse a estilização literária do trecho. Pois os momentos “carnais” do discurso psicanalítico, longe de trazerem a polêmica para o centro das atenções, são, ao contrário, ocasiões de legitimação da disciplina e de seu “espinhoso assunto” pelo saber médico, as quais fazem a psicanálise inclinar-se levemente em direção ao conceito alemão de *Körper*, sobretudo quando coloca o amor em relação direta com a doença – este, pelo menos, o ponto de vista do narrador modernista da *Montanha mágica*. Ele retoma essa oscilação mais adiante no romance, quando se relembra a palestra do dr. Krokowski e afirma-se que “[o amor] é a simpatia pela espera orgânica; o abraço comoventemente voluptuoso daquilo cujo destino é apodrecer” (*Montanha*, p. 693).⁷⁷

⁷⁵ No original: “in Gestalt der Krankheit” (Zauberberg, p. 216).

⁷⁶ No original: “verkappte Liebesbetätigung” (Zauberberg, p. 216).

⁷⁷ No original: “sie [Liebe] ist die Sympathie mit dem Organischen, das rührend wollüstige Umfängen des zur Verwesung Bestimmten” (Zauberberg, p. 434).

O fato é que há uma formulação de Gilberto em *Perdoa-me por me traíres* cujo conteúdo é desconcertantemente semelhante ao do discurso direto do dr. Krokowski, mas que dele difere de uma maneira fundamental. Quando retorna da malarioterapia “curado” dos ciúmes doentios pela esposa e encarnado numa estranha forma de *raisonneur*, uma das grandes frases dita por Gilberto é a seguinte: “tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!” (*Perdoa-me*, p. 146). Não é preciso muita benevolência para enxergar no conteúdo da máxima o mesmo princípio psicanalítico que perpassa a fala do médico russo, mas o que nos interessa é o ponto onde essas formulações se afastam, chegando mesmo a apontar caminhos opostos. Pois se há uma queda brusca na metamorfose do amor em doença que inicia o discurso direto do dr. Krokowski, a explicação que a segue alivia o páthos da resposta ao traçar uma curva ascendente, que inverte o movimento anterior, transmutando “sintoma da doença” (“*Krankheitssymptom*”) em “manifestação disfarçada da potência do amor” (“*verkappte Liebesbetätigung*”), “doença” (“*Krankheit*”) em “amor transformado” (“*verwandelte Liebe*”). Já a máxima de Gilberto parece anunciar um destino terrível e angustiante: opera com o vazio da ausência e a interdição e, nas imagens hediondas do câncer no seio e do eczema – muito mais “plásticas”, como Nelson Rodrigues costumava dizer, do que a estéril ideia de doença –, faz da “falta de amor” a língua do tabu. Apenas a malarioterapia, esse “troço superado”, teria proporcionado à personagem tal sabedoria; a psicanálise – e leia-se em suas entrelinhas a modernidade –, em sua disposição positiva em tratar do amor como doença, só faz executar a destruição do amor tão temida pela tragédia à brasileira. Nesse sentido, há uma tendência profundamente romântica que subjaz à agressiva exposição de tabus do diálogo trágico rodriguiano. “Mas eu chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível” (*Perdoa-me*, p. 146). Essa tendência não é apenas antiquada e dessintonizada com o estado da arte modernista; é também – e já vimos, na discussão sobre as rubricas, o magnetismo que essa índole exerce sobre Nelson – demasiado cafona (ou “piegas”, como ele mesmo o denomina), traço que o autor nunca tentou esconder e, mais que isso, atribuía ao universal irredutível da humanidade brasileira: “por que o pudor de ser piegas? Que somos nós, todos nós, senão 80 milhões de piegas?” (*Cabra*, p. 38). Em crônica de janeiro de 1968 intitulada “Anti-Brasil”, em meio a um prosaico debate sobre os “vários projetos de Brasil” em jogo na cultura brasileira daquela conturbada década, Nelson comenta com ironia do “salário profético do Chacrinha” (um dos ídolos da antropofagia tropicalista), afirmando que “tal salário profetizava um novo Brasil” (*Cabra*, pp. 324-325). Esse “novo Brasil” – o Brasil que era tanto de d. Hélder Câmara

quanto de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir, alguns dos alvos preferidos do dramaturgo –, que passava pela sua segunda onda modernista (agora, mais convicta e lastreada do que no começo do século), estaria efetuando uma cruzada contra o “romance de amor”, o que, para o autor, era o mesmo que “a negação do Brasil, o anti-Brasil, o antibrasileiro” (*Cabra*, p. 327). E é isso, afinal de contas, o que o “projeto de Brasil” da modernidade – da psicanálise, do Chacrinha, da antropofagia, do socialismo etc. – preconizava: “um Brasil sem amor, um Brasil árido como três desertos” (*Cabra*, p. 326).

6. Nome técnico x nome herético

Investiguemos agora mais de perto em que consiste o estilo vacilante, ou “sentido levemente ambíguo”, da prosa psicanalítica, especificamente no ensaísmo de Freud. Adiantarei a conclusão: a psicanálise, ao desejar demais a alcunha de ciência e não se assumir como literatura de direito e de fato – nem mesmo nos casos clínicos, cuja inclinação romanesca é inequívoca –, acabou por trair a essência do tabu e, no mesmo gesto, extinguir a sacralidade do amor. No fundo, a grande defesa da tragédia à brasileira consiste na ideia de que a permuta, ou equivalência, entre amor e tabu, que é também o assunto da psicanálise, só pode ser captada com fidelidade pelo drama, isto é, pela fala exposta literariamente, feito interditado à narrativa psicanalítica. Retomo a insubordinação heroica de Judite, quando diz ao cunhado, “e outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!” (*Perdoa-me*, p. 149). Essa fala, uma das últimas da personagem antes de sua morte, sabe-se como tabu, e na coragem de pronunciá-la num jato está seu heroísmo – o preparo da confissão que vem antes dos dois pontos, aliás, é tão importante quanto a proibida preferência de Judite, pois procura o choque e anuncia a polêmica. É uma declaração literária – o que é o mesmo que dizer que o único lugar em que soa legítima é na ficção. As elaborações acneicas de Freud em suas anedotas clínicas são de outra ordem:

a análise comprova que ele [o paciente esquizofrênico] situava o seu complexo de castração na pele. De início, ocupava-se sem remorso de seus cravos, que, espremidos, lhe propiciavam grande satisfação, pois nesse ato, dizia, algo espirrava de dentro para fora. [...] É evidente que, para ele, espremer o conteúdo dos cravos era um substituto da masturbação. (FREUD, 2006b, p. 47)

Note-se a volatilidade na troca de registros, que reveza assertivas técnicas com discurso indireto. É claro que o prazer com as espinhas não significa a mesma coisa na fala de Judite e na do paciente esquizofrênico – apontando um para a pedofilia, e o outro para a masturbação –

, mas o que importa é que, num caso, há a satisfação em sustentar o impacto da afirmação e, no outro, a necessidade de esterilizá-lo a todo custo. Exemplos ótimos há aos montes, e analisarei alguns. No esforço por afastar do conceito de perversão o escrutínio moralista e defini-lo simplesmente como qualquer desvio relativo à meta sexual final com o intuito de gerar excitação, Freud elaborou uma descrição enciclopédica sobre o beijo:

e um desses contatos, aquele entre as mucosas dos lábios das duas pessoas, alcançou, com o nome de beijo, grande valor sexual entre muitos povos (entre eles os mais civilizados), embora as partes do corpo nele envolvidas não pertençam ao aparelho sexual, constituindo a entrada para o tubo digestivo. (FREUD, 2016a, p. 41)

A tentativa é a de revestir um ato até então pouco racionalizado – em certo ponto, até metafísico – com uma roupagem fisio-antropológica por meio de uma linguagem estranhada, que se permite falar sobre o caráter sexual do beijo porque o descreve como um ato ligado ao *Körper*, ou seja, ao corpo-sistema: é o contato entre as mucosas da entrada do tubo digestivo. Ainda assim, há um notório tempero borgeano na forma de apresentação; nesse aspecto, é uma espécie de contradição performativa, em que se diz que se está fazendo x, enquanto se faz y. Freud discorreu longamente sobre seu modo de tratar de temas sexuais com seus analisantes, sobretudo as mulheres. No “caso Dora”, rebate a repulsa do público especializado advinda da “ousadia de [...] falar de coisas tão delicadas e medonhas com uma jovem”, dizendo que aquilo que o imuniza de acusações é “certa maneira de fazê-lo” e “a convicção de que isso é necessário. Respeitando as mesmas condições, um ginecologista pode fazê-las desnudar-se completamente” (FREUD, 2016b, p. 226) – veja que a comparação entre a análise e o “toque ginecológico” reaparece aqui, sem a malícia contida na fala de Werneck que lhe confere a coloração do interdito. “A melhor maneira de falar das coisas é aquela seca e direta [...]. Dou a órgãos e processos os nomes técnicos, e os informo – os nomes – quando elas não os sabem. ‘*J’appelle un chat un chat*’ [literalmente: ‘Chamo um gato de gato’]” (FREUD, 2016b, pp. 226-227).

Se é verdade que Freud escreve literatura ao escrever ciência, também o é sua fixação pelo nome unívoco das coisas; mas o nomeá-las pelo “nome verdadeiro”, esquivando-se de ambiguidades e segundas intenções, estranhamente distancia-o dessas coisas, desencantando-as, num processo inverso ao da língua adâmica. A língua do tabu, por sua vez, parece obter seu gozo equilibrando-se entre a clareza sórdida, já mencionada no capítulo 3, e a ambivalência dos termos que rodeiam a palavra que não pode ser dita – e que de modo algum corresponde à palavra “seca e direta” freudiana. O “familiar terreno do complexo paterno” (FREUD, 2010, p.

74) que ronda o “caso Schreber”, por exemplo, quando transposto para o diálogo rodriguiano, torna-se Serginho esbravejando a Herculano isto: “o pai acabou. Eu não tenho pai! [...] Pela última vez, vou te chamar de pai. Meu pai, eu não irei a teu enterro!” (*Toda nudez*, p. 486) – além da clareza, há também uma sádica redundância. Se o pai de Dora “era um homem *sem recursos* [*unvermögend*]”, ou seja, “impotente” (FREUD, 2016b, p. 225), as tias solteironas de Serginho se gabavam de que o rapaz “nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. [...] Meu menino era impotente como um santo” (*Toda nudez*, p. 475). Ali onde Freud fala do presidente Schreber que “nos adultos uma poluição não pode ocorrer sem participação psíquica” (FREUD, 2010, p. 61), Geni atira a Herculano, que a censura em seguida: “só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – eu fico molhadinha!” (*Toda nudez*, p. 459). O temor de Schreber de “ser abusado sexualmente pelo médico” (FREUD, 2010, p. 58) são os gritos de Ritinha quando descobre que as irmãs foram sequestradas: “Avenida Niemeyer? Barra da Tijuca? Então, é curra! curra!” (*Bonitinha*, p. 575). O cuidado de Freud em dizer que “a inclinação a infligir dor ao objeto sexual e sua contrapartida, recebeu de Krafft-Ebing os nomes de *sadismo* e *masoquismo*, para suas formas ativa e passiva respectivamente. Outros autores preferem uma designação mais restrita, *algolagnia*” (FREUD, 2016a, p. 51), é atropelado pela declaração de Lígia: “queria que me seviciassem num lugar deserto... Muitos...” (*Mulher*, p. 94); ou pelo sôfrego apelo de Werneck antes do grande adeus: “me xinga! Me dá na cara!” (*Bonitinha*, p. 583). O gatilho psicotizante de Schreber narrado por Freud – “e certa vez, num estado entre o sono e a vigília, veio-lhe a sensação de que afinal devia ser bom ser uma mulher submetendo-se ao coito” (FREUD, 2010, p. 57) – é Geni informando a Herculano: “(no seu desejo) Benzinho. Sabe quantas vezes nós fizemos amor naquelas duas noites? [...] (febril) Doze vezes. [...] Quando você saiu, eu tive uma dor tão grande nos ovários. Sabe que eu tive que ir ao médico?” (*Toda nudez*, p. 444-445). Enquanto Freud afirma que Dora “imaginava uma situação de satisfação sexual *per os* [pela boca] entre as duas pessoas cuja relação amorosa a ocupava incessantemente” (FREUD, 2016b, pp. 225-226) (o termo em latim é a própria morte do tabu), e discorre sobre a fantasia (e o nojo) de “sucção do membro” da jovem (FREUD, 2016b, p. 230), Herculano confessa ao padre: “tranquei-me no quarto. E, lá, cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal ideia de *penetração obscena*. Desculpe, desculpe! Mas foi o que senti no momento – *penetração obscena*. Então, então desisti de morrer” (*Toda nudez*, pp. 481-482, grifos meus). Percebe-se que, aqui, “penetração obscena” é um rodeio para boquete – mas não para “sucção do membro”, “felação” ou “intercurso sexual oral”, termos utilizados por Freud que, de modo algum, descrevem uma

prática obscena. As “duas correntes opostas” que conviviam na psique do homem dos lobos com relação ao problema da castração, “das quais uma abominava a castração, e a outra se dispunha a aceitá-la e consolar-se com a feminilidade como substituto” (FREUD, 2016c, p. 87) apontam para o seguinte diálogo entre Guilherme e Jonas:

GUILHERME (como se não tivesse sido interrompido) – Uma noite, no seminário, fazia um calor horrível. Então fiz um ferimento – mutilante –, o sangue ensopou os lençóis.

JONAS (sem compreender imediatamente) – Ferimento como?

GUILHERME (abstrato) – Depois desse ACIDENTE VOLUNTÁRIO, eu sou outro, como se não pertencesse à nossa família. (*Álbum*, p. 382)

(Guilherme é “abstrato” na forma de expressão – utilizando-se, inclusive, de um certo oximoro psicanalítico, misteriosamente grafado em caixa-alta –, mas não há dúvidas sobre o conteúdo do que está narrando em primeira pessoa). Seguindo a sequência de exemplos, o medo schreberiano “de perder a razão graças à atividade sexual, particularmente ao onanismo” (FREUD, 2010, p. 75) é Décio confessando que “não conhecia nem o prazer solitário” (*Serpente*, p. 341) – e, nesse ponto, há um pudor curioso, pois nem mesmo a palavra “masturbação” soa suficientemente técnica para a cosmogonia rodriguiana, o que se depreende da seguinte passagem do romance *O casamento*: “– Aquilo que você me contou. A história da masturbação, entende?/ Sabino não dissera ‘masturbação’. E a palavra doeu-lhe na carne e na alma. ‘Onanismo’ era muito menos vil” (*Casamento*, p. 178). O monólogo interior de Sabino – que se assemelha ao pudor da personagem Herculano em vários momentos de seu diálogo com Geni – revela as engrenagens do diálogo trágico de Nelson Rodrigues: o modo de expressão *vil* é um dos mecanismos que enforma o tabu, e contra o qual a palavra “onanismo” se coloca, numa tentativa de purificar a infâmia do assunto. Finalmente, a “sensibilidade invertida” freudiana (FREUD, 2016a, p. 44), que se refere aos “impulsos homossexuais”, alcança um arco que vai desde o “pederasta” repetido pelas tias de Serginho – há um deleite particular na verbalização do tabu, que parece quase exigir sua repetição – até as variadas formulações presentes em *Beijo no asfalto*: “seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu?” (*Beijo*, p. 392); ou “havia entre seu marido e a vítima uma relação íntima. [...] Um tipo de intimidade que não pode existir entre homens. [...] Está na cara que seu marido não é homem. [...] Você nunca ouviu falar em gilete? Em barca da Cantareira? [...] Gilete! Barca da Cantareira!” (*Beijo*, p. 405).

Essa extensa lista fica ainda muito longe de ter esgotado os paralelos significantes possíveis entre Freud e Nelson Rodrigues, mas já é mais que suficiente para provar o argumento

que venho desenvolvendo até aqui – e que, agora, talvez já soe óbvio para o leitor –, que pode ser resumido da seguinte maneira: não há nada mais oposto do que a forma que assume o tabu nos dois autores, e grande parte dessa oposição se deve não só à distância que há entre a prosa científica e o drama, mas à diferença mesma entre a narrativa e o diálogo. Não que esteja vetada à narrativa a representação do tabu; vimos que o recurso do monólogo interior possui alguma aptidão em fazê-lo, embora ela não seja plena, e o porquê disso se esclarecerá em seguida. O que se nota, comparando-se o sóbrio vocabulário freudiano com a destemperada forma de expressão das personagens rodriguianas, é que o tabu não é só, ou não é exatamente, um fato concreto da realidade, mas sim um fenômeno de linguagem. Nesse ponto, é como se o tabu fosse idêntico à linguagem do tabu – como se só se tornasse tabu a coisa que é dita, ainda que pareça que a própria definição do tabu seja aquilo cuja verbalização é proibida. Contudo, a dialética contida nessa relação é a mesma daquela, descrita por Freud, entre o recalque e o retorno do recalcado, que são uma única coisa sendo, ao mesmo tempo, forças que agem em franca oposição uma à outra. Isso significa que o tabu é um enunciado performativo e que, como tal, pertence ao campo do diálogo – particularmente ao diálogo trágico, em que toda palavra é um ato de fala. Ele pressupõe um ouvinte, e dizê-lo gera reações de toda ordem; por isso, é o teatro o lugar para se haver com os tabus. O monólogo interior, malgrado descole-se parcialmente da instância do narrador, não é necessariamente um devir-fala, e menos ainda um devir-ato: é de sua natureza que se mantenha alienado daquilo que se passa fora da personagem, demarcando-a, inclusive, como uma entidade capaz de distanciamento – crítico, investigativo, cômico, o que for – de seu exterior. A psicanálise, por sua vez, é a narradora observadora que, preocupada em cavar seu espaço na língua comum da universalidade, aplica um verniz de civilidade ao tabu em sua passagem da situação clínica dialógica à dimensão pública narrativa, afastando-se, desse modo (como é típico do registro épico), da formulação original ouvida em sigilo. Freud chegou a afirmar que notou a realidade da impotência sexual do pai de Dora “por alguns detalhes de seu modo de expressão [...] que aqui omito, como a maioria dos aspectos técnicos do trabalho da análise” (FREUD, 2016b, p. 225) – o que é o mesmo que dizer que o leitor deve confiar que há provas linguísticas de sua conclusão, mas que estas permanecerão censuradas, *como de costume*. Afirmou também, sobre o caso do homem dos lobos, que “apesar da solicitação direta do paciente, resolvi não publicar a história completa de sua enfermidade, seu tratamento e restabelecimento, porque essa tarefa me pareceu *tecnicamente irrealizável e socialmente inadmissível*” (FREUD, 2016c, pp. 7-8, grifos meus). E, com efeito, ao lermos o desenvolvimento de um tal caso narrado por Freud – que envolveu provocações

sadomasoquistas, fantasias de gerar um filho do pai via erotismo anal e disfunções intestinais históricas que levaram a formulações freudianas tão bizarras quanto “as fezes adquirem o significado de *bebê*” (FREUD, 2016c, p. 83) –, a pergunta que se faz uma leitora tão incrédula quanto curiosa é a seguinte: de que modo terá se expressado o sr. Serguei Pankejeff entre quatro paredes, ao descrever seus sintomas ao analista? *Quais palavras terá empregado?* E que características tão extraordinárias teria um caso cujo relato é “tecnicamente irrealizável” e “socialmente inadmissível”?

É como se Freud, o narrador, fosse uma espécie de tradutor das personagens rodriguianas para uma linguagem “socialmente admissível” – ainda que seja recomendável diferenciar uma personagem ficcional de uma paciente real. Isso porque o caso desta última impõe uma série de entraves éticos e morais – advindos da simples circunstância de que os fatos narrados aconteceram de verdade e, portanto, estão suscetíveis ao julgamento público, algo que convém vetar à literatura ficcional – que nos levam de volta à ideia de que certas formulações e formas de expressão só têm permissão de existir na ficção. Por último, cabe um comentário sobre o (não) uso de palavrões pela tragédia rodriguiana. É de se esperar que uma linguagem comprometida a dar forma ao tabu não consiga escapar a um vocabulário chulo; contudo, contraintuitivamente, o teatro de Nelson Rodrigues não se rendeu facilmente ao palavreado de baixo calão, embora tenha abusado das gírias, uma das grandes conquistas de sua poesia dramática. A verdade é que os primeiros palavrões de suas tragédias só estreariam em *Beijo no asfalto*, no início da década de 1960, e a contragosto do autor que, segundo Ruy Castro, atendeu a apelos de Fernanda Montenegro (que atuaria como Selminha) para “tornar o texto um pouco mais ofensivo” (CASTRO, 1992, p. 315). Mas eram palavrões tímidos – o biógrafo cita “chupão” (que já havia aparecido antes em *Boca de Ouro*), “gilete” e “barca da Cantareira”, estes últimos já conhecidos do leitor. Como já comentado, Nelson fica muito longe do virtuose Plínio Marcos nesse quesito, e parece ter escolhido a dedo os palavrões – e o momento de dizê-los – que enxertaria em seus diálogos, o que acabou por gerar um efeito absolutamente condizente com o objetivo de enformar o que não pode ser dito. Cada palavrão pesa no texto dramático como chumbo, e o isolamento torna-o uma palavra sagrada; ouvir o ator pronunciá-la é catártico pela sua raridade, que quase equivale a minerar um rubi. O “vai-te pra puta que te pariu!” (*Serpente*, p. 330) pronunciado por Décio em *Serpente*, logo depois de esbofetear a esposa e ameaçar dar-lhe “seis tiros” se revelasse a alguém sua impotência sexual, e seguido de uma saída de cena triunfal, soa como uma praga herética; assim como Edgard berrar a Werneck, a título de encerramento do primeiro ato, “sou um ex-contínuo. E você um filho da puta! [...]

Seu filho da puta!” (*Bonitinha*, p. 534) é um ato de designação profético. A troca de falas entre Décio e a Crioula das vendas triunfais, já citada no capítulo 2,⁷⁸ é a forma exemplar do tabu, pois faz desfilar palavrões num compacto diálogo de exceção que se diferencia tanto das outras tragédias quanto da norma linguística que atravessa a própria *Serpente*. O “tregar”, o “rabo de quem toma”, o “negra safada” e o “galinha” solitários, e mesmo surpreendentes, ditos em circunstância de promiscuidade entre o homem e a divindade, são verbalizados sordidamente, mas também de forma lúdica; parecem gozar de autoconsciência, sabendo-se estrangeiras – intrusas, até – na estrutura verbal da tragédia à brasileira, cuja coesão perfeita permite o palavrão, desde que em destaque hierático. É sintomático que a ária de Décio que segue esse diálogo, cujo excerto final analisei no mesmo capítulo (e que versa sobre o “milagre” da ereção), retome a ordem expressiva dominante no restante da tragédia; é o momento em que se menciona duas vezes o desconhecimento do “prazer solitário”, ao mesmo tempo em que se aproxima o sexo e a política num comentário avulso e um tanto enigmático:

DÉCIO – Até o dia do meu casamento eu não tinha sido homem com mulher nenhuma. Aquele senador disse na Tribuna: – “Eu me casei virgem.” Ouçam, ouçam todos. Eu não conhecia nem o prazer solitário. Na véspera do meu casamento. Ouçam! Ouçam! Um psicanalista me disse: – “Se não pode copular por vias normais, use a via anal.” Eu, então, expliquei: – “Mas eu vou me casar amanhã.” E lhe disse mais: – “Fui um menino e um adolescente sem o prazer solitário.” E o cara me respondeu: – “Tudo isso para mim é perfumaria.” (*Serpente*, p. 341)

Esta abertura da ária quase dispensa comentários, pois é a demonstração sumária dos argumentos que vim expondo até aqui: a arena pública brasileira como lugar da intimidade familiar – e, nesse caso, estamos falando tanto do senador que confessa seu celibato em palanque quanto da personagem teatral que vai “para o meio do palco [e] começa a berrar como um possesso” (*Serpente*, p. 341), como marca a rubrica, anunciando à plateia sua inépcia sexual (“ouçam, ouçam todos”); a iteração deleitosa do tabu da masturbação; e o contraste autoconsciente entre os palavrões do diálogo entre Décio e a Crioula das vendas triunfais e a

⁷⁸ “DÉCIO (cada vez mais sórdido) – Quando você estava lá em casa, vê lá se minha mulher podia imaginar que a gente ia tregar, hem?”

CRIOULA – Me diz: – a tua mulher tem um rabo de quem toma. Como é? Toma?

DÉCIO (às gargalhadas) – Você manja, hem, negra safada?

CRIOULA – Mas tu encarava mesmo aquele rabo?

DÉCIO – Ou duvidas?

CRIOULA – Quer dizer que as ricas é como nós?

DÉCIO – Piores.

CRIOULA – Tua mulher é uma suja, uma indecente.

DÉCIO – Xinga a minha mulher, xinga!

CRIOULA – Galinha!” (*Serpente*, p. 341)

terminologia da psicanálise, cuja linguagem deserotizada só poderia ter sido implantada ali entre aspas. Jamais o palavrão poderia habitar essa ária, pois seu insuspeito componente épico atuaria no sentido de dessacralizá-lo como enunciado performativo ou divino, transformando-o em ausência narrada. Vê-se que há uma estratégia própria da tragédia à brasileira no que diz respeito ao uso de palavrões, cujo método se subordina à diretriz trágica da ação pela palavra; há que se temer a metafísica intrínseca à maldição que acarreta a pronúncia de um xingamento, e que equivale – como o nome próprio, na psicanálise – a selar um destino. Sobre essa sobreposição, vale lembrar o desfecho de *Beijo no asfalto*, em que Aprígio revela, em sua última fala, a paixão proibida pelo gênero e, ato contínuo, assassina-o, ocasião em que pode finalmente chamá-lo pelo nome: “jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. [...] Arandir! [...] (um último canto) Arandir!” (*Beijo*, p. 420), grita o patriarca desvendado gay, depois de atirar duas vezes. O nome do gênero, acusado de “não ser homem” por ter beijado outro homem em seus últimos segundos de vida, converteu-se em tabu – como se “Arandir” tivesse se tornado sinônimo de “pederasta” para aquele que projetava no outro sua própria homossexualidade reprimida que, quando pronunciada, só poderia se transfigurar em sina fatal. Também por isso o excesso de palavras chulas tanto incomodou Nelson na montagem de *O rei da vela* levada pelo Teatro Oficina, cujo texto dramático “frustrou, ofendeu e humilhou o pobre palavrão” (*Cabra*, p. 97): a plateia cativa, em vez de sair do espetáculo escandalizada, aplaudiu de pé, em franca convivência com aquilo que a agredia. A banalização dos nomes feios os teria esvaziado “de toda a transcendência, de todo o dramatismo”, retirando-lhes “o velho impacto heroico” (*Cabra*, p. 149).

Podem-se resumir os imperativos categóricos da tragédia à brasileira, em contraponto à ética da terapêutica psicanalítica, do seguinte modo: a cama do puteiro, em vez do divã grã-fino; o delírio febril, em vez da catarse do inconsciente; o nome herético, em vez do nome técnico. Assim o ritual trágico da rodriguésia pretendeu desbancar o pedantismo moderno da psicanálise, em ato de toska ousadia. “Mas o povo carioca é formidável, de amargar esse povo!”, elogia, de maneira ambígua, o locutor de rádio que anuncia a morte de Boca de Ouro; “e de uma irreverência deliciosa!” (*Boca*, p. 321).

COMENTÁRIO AVULSO, ou O *DEUS EX MACHINA*

Gostaria de fazer uma breve contemporização a um dos pilares argumentativos deste trabalho: há outra maneira de ler a forma trágica que não aponte para um necessário reacionarismo congênito ou intrínseco. A tradição crítica marxista, sobretudo, com seu costumeiro viés emancipatório, por vezes interessou-se mais por dar sentido ao *post-mortem* da tragédia, isto é, pelo exercício especulativo de imaginar qual seria a promessa oculta contida na morte ou ruína do herói, quase sempre fazendo uso do galante – e generoso – expediente dialético. Apesar de não ser o foco das investigações de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*, o filósofo berlinense delineia muitos dos contornos do drama trágico a partir da oposição ao que considera “a caracterização filosófica da tragédia” (BENJAMIN, 2013a, p. 107) e, nesse gesto, volta seu olhar para os princípios estéticos e históricos (e, em partes, também antropológicos) que fundamentariam a poesia trágica. Segundo ele, “a poesia trágica opõe-se à épica por ser uma reelaboração tendenciosa da tradição” (BENJAMIN, 2013a, pp. 107-108), acrescentando que a lenda, ou o mito, aos quais está atada de modo restritivo a tragédia, são, em sua origem, desprovidos da tendência declinante que a forma trágica lhes concede; apesar disso – e, nesse ponto, indo ao encontro das reflexões de Carl Schmitt – reconhece que são incompatíveis “a invenção e o trágico” (BENJAMIN, 2013a, p. 108). No centro desse movimento tendencioso de enformar o mito estaria a ideia de sacrifício, que imbuiria a morte trágica de “um duplo significado: anular o velho direito dos deuses olímpicos e sacrificar o herói, fundador de uma nova geração humana, ao deus desconhecido” (BENJAMIN, 2013a, p. 108). Ou seja, é como se a representação do sacrifício tal como a realiza a tragédia – para Benjamin, sempre grega, lembremos – ocultasse a intenção de se despedir da tradição do antigo direito divino e inaugurar a nova ordem ora anunciada pela vida terrena do próprio herói que, malgrado aniquilado, foi capaz, através de suas ações, de propor um rearranjo instituidor de novos acordos comunitários. Há uma espécie de destituição “respeitosa” da jurisdição olímpica, cujo reconhecimento se dá pelo ato sacrificial daquele que ousou desafiá-la, mas que prevê o reordenamento das leis a partir do contraponto apresentado pela ação heroica, que pertence, “tal como a língua, à comunidade” (BENJAMIN, 2013a, p. 110). Em oposição à ideia de que tragédia é “ação pela palavra”, Benjamin sustenta, pelo contrário, que uma dessincronia entre ação e palavra perpassa a poesia trágica, espécie de representação da fuga do herói às normas antigas ou, por outra, da perseguição destas a ele, sendo o sacrifício o momento definitivo do encontro de ambas. Mas Benjamin não fala, aqui, em síntese, tampouco

assume que faz uma interpretação dialética do trágico; em vez disso, associa o trágico ao paradoxo:

O trágico relaciona-se com o demoníaco como o paradoxo com a ambiguidade. Em todos os paradoxos da tragédia – no sacrifício que, obedecendo às normas antigas, cria novas normas; na morte, que é expiação mas se limita a arrebatá-lo o si-mesmo; no desfecho que decreta a vitória do homem, mas também do deus – a ambiguidade, estigma do demoníaco, está em extinção. (BENJAMIN, 2013a, p. 111)

O conceito de paradoxo pareceu ao frankfurtiano mais adequado para captar o instante extático do colapso que se expressa no sacrifício; o sentido de fatalidade, de ponto de virada ou de inversão, que seriam caros à tragédia, constroem-se no interior da infinitude dinâmica da dialética que, diríamos, está mais próxima da ambiguidade demoníaca. Por fim, Benjamin faz um elogio à leitura de Nietzsche por ter livrado a tragédia de um suposto compromisso ético-moral – o que implicaria a ideia de culpa, ausente da cosmogonia helênica –, afirmando que o herói não é um acusado a ser punido pelo julgamento divino, mas sim uma “testemunha [que] anuncia, contra a vontade dos deuses, ‘a glória do semideus’. [...] na tragédia o homem pagão se dá conta de que é melhor do que os seus deuses” (BENJAMIN, 2013a, p. 111), e por isso é perseguido pela sua ira. A ausência de culpa transforma a “palavra do herói [...] num grito de revolta” (BENJAMIN, 2013a, p. 119). Por isso, apesar da ênfase no paradoxo – que anularia o “demonismo do direito”, sempre passível de equívoco –, Benjamin não abandona a ideia de redenção, ainda que provisória, que se acopla a um *non liquet* cujo efeito se faz sentir na plateia na forma de terror. Nesse sentido, o trágico se expressaria através da voz profética do poeta, e não na noção de destino, que ele atribui ao enredo e que, em sua concepção, inexiste na tragédia ática.

Foram esses alguns dos elementos que fizeram Peter Szondi, em seu *Ensaio sobre o trágico*, encarar o trágico como um aspecto, ou momento, do modo dialético – notadamente, o *declínio* necessário de um conteúdo que levará à transformação no seu oposto. “Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável” (SZONDI, 2004, p. 85), a qual será a evidência da permanência desse algo, no entanto, já modificado em síntese. É a esse jogo racional entre tese e antítese, cuja reflexão obriga a uma resolução bem-aventurada, que Nietzsche chama de *otimismo* dialético, “que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência” (NIETZSCHE, 2007, p. 87). Surpreendentemente, a fagulha utópica nietzscheana – e, aqui, assumo o risco de se imaginar alguma ideia de utopia em *O nascimento da tragédia* – passa ao largo da racionalidade dialética, que o filósofo alemão acusa de burguesa e,

justamente, de ter solapado as forças dionisíacas que seriam a essência do ritual trágico. Em Nietzsche, a relação socrática entre virtude e saber teria recoberto o ímpeto destrutivo da tragédia com o manto ético do pensamento filosófico, anulando-a como resposta estética ao pessimismo da sociedade helênica. O sentimento grego dos “temores e os horrores do existir [...] aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza” (NIETZSCHE, 2007, p. 33), derivados da maldição da individuação, seriam o estrume do qual teria brotado a arte trágica – sobretudo o coro satírico, da qual ela teria se originado –, caracterizada como “consolo metafísico”, “salvação” e “cura” (NIETZSCHE, 2007, pp. 52-53). No aniquilamento do herói, alegoria do sofrimento perpetrado pelo *principium individuationis*, haveria o impulso de eliminar aquilo que é considerado a causa da desagregação, sentida como desprazerosa; o coro, por sua vez, seria a celebração da indestrutibilidade da vida genuína, “poderosa e cheia de alegria” (NIETZSCHE, 2007, p. 52), pertencente ao Uno-primordial – a “comunidade superior” que recupera a fusão original entre humanidade e natureza. Habita o cerne da tragédia a promessa do “renascimento de Dionísio”, que retornaria de seu despedaçamento em indivíduos, reunificado; a arte torna-se, desse modo, “a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida” (NIETZSCHE, 2007, p. 67).

É claro que é preciso encarar o princípio normativo do trágico nietzscheano com uma pitada de sal; o curso do desenvolvimento histórico já nos mostrou onde desembocaram os apelos pelo retorno a uma “pátria mítica”. Isso porque, segundo Nietzsche, o elogio levado a cabo pela tragédia e expresso na alegria dionisíaca com o aniquilamento do herói não diz respeito a uma suposta “nova ordem” surgida *post-mortem*, mas ao “coração da natureza”, ou seja, àquilo que permanece sempre o mesmo, malgrado as “vicissitudes da história dos povos” (NIETZSCHE, 2007, p. 52); é o eterno mítico, e não a mudança histórica, o que deve ser perseguido. Dito isso, não se pode ignorar o gesto nietzscheano de reivindicar a autonomia estética da tragédia em relação ao pensamento filosófico moral – que ele compara à autonomia da filosofia em relação à teologia – e de interpretar a tragédia como uma forma que se coloca em relação de oposição ao conteúdo social que a gerou, fatores estranhamente condizentes com o modo como a teoria crítica procurou abordar a obra de arte autêntica. O contraste entre o pessimismo helênico e a euforia trágica se assemelha àquele entre a arte modernista e a sociedade europeia postulado por Adorno, por exemplo, e a própria noção de que o campo da estética carrega o potencial de realizar imaginariamente o desejo oculto de uma sociedade em frangalhos aponta para o aspecto utópico da forma trágica, ainda que essa utopia não seja

necessariamente progressista ou construída via modo dialético – nota-se que o caso nietzscheano é diverso daquele de seus colegas marxistas. Com efeito, o trágico de Nietzsche não constitui uma denúncia do direito olímpico, mas um consolo a este, “titânico” e “bárbaro” (NIETZSCHE, 2007, p. 38), destituído de negatividade; a destruição operada pela tragédia não deixa entrever um “aquilo que poderia ser”, mas demonstra seu potencial demolidor como artefato artístico, sem que haja pretensão de se avançar ao passo da conciliação. Há que se considerar o valor de um trágico hostil e intransigente, em contraposição ao bom senso bem-comportado e “negociador” da dialética.

A dimensão da violência e, portanto, do sofrimento que participaria do conceito de tragédia não passou despercebida pela crítica literária marxista mais recente. A tendência, porém, é examiná-la como uma etapa do trágico, à qual é dado excesso de relevância por olhares enviesados lançados a determinados processos históricos. É assim, pelo menos, que a tragédia é analisada por Raymond Williams em *Tragédia moderna*. Para Williams, tragédia não é apenas um gênero literário, mas sobretudo uma estrutura de afetos historicamente condicionada, dinâmica e relativa, que direciona modos coletivos de experienciar e interpretar o evento da morte. No limite, o conceito de tragédia expressaria as disputas ideológicas que tentam organizar as experiências sociais de ordem e desordem, e sua importância contemporânea se daria em virtude de sua relação com a ideia de revolução. A revolução seria o fato histórico pleno de sentido em cujo sofrimento compartilhado haveria algo de significativo e, por conseguinte, de trágico; um modo mais interessante de se ler a tragédia, então, seria frisando a criação da ordem que segue à desordem revolucionária, e que é o resultado, e não o pressuposto regimentar, da ação trágica. Uma definição formal de Williams dá conta de que tragédia é “a dramatização de uma desordem específica e dolorosa, e sua resolução” (WILLIAMS, 2006, p. 76, tradução minha); ela retrata a tensão entre o velho e o novo que ocorre nos períodos históricos que precedem imediatamente o colapso e a transformação de uma cultura. A ação trágica, por sua vez, é descolada do herói, que é apenas uma engrenagem do todo; interpretar a tragédia a partir da ruína do herói seria dar ênfase à experiência meramente individual ali contida, em detrimento do direcionamento transcendente – e coletivo, diríamos – apontado pela totalidade da obra, perdendo de vista que, ao final da peça, e após o sofrimento e a morte, a vida é sempre restaurada. “A vida que continua é amoldada através da morte; em certo sentido, foi criada por ela” (WILLIAMS, 2006, p. 79, tradução minha). Logo, o foco na morte do herói equivaleria a reduzir o conflito trágico – e revolucionário – ao seu instante de violência e desordem, ignorando que ele compõe um todo dentro do qual adquire seu sentido verdadeiro, e

que ultrapassa os limites da crise em direção a um reordenamento social. Nesse sentido, enxergar num processo revolucionário simplesmente seu aspecto trágico se aproxima de um mecanismo ideológico mobilizado por forças contrarrevolucionárias depois que já firmaram sua vitória, a destruição do herói significando a derrocada de uma ideia. Revoluções bem-sucedidas, diz Williams, narram as inevitáveis mortes que a alavancaram com orgulho e dignidade, e a forma mais adequada para representá-las, nesse caso, fosse talvez o épico.

A mesma violência trágica nietzscheana é “suprassumida” na teoria do trágico de Terry Eagleton, que soube harmonizá-la com o horizonte de resolução reordenadora proposto por Williams. Se há, por um lado, o reconhecimento de que a tragédia em Nietzsche realiza uma “apologia do mal”, por outro, ela é também uma “crítica suprema da modernidade” (EAGLETON, 2013, p. 90), ao mesmo tempo em que seus excessos tétricos “se deleitam tanto em criar quanto em destruir – domínio, poderíamos dizer, de Tântalos ou da pulsão de morte” (EAGLETON, 2013, p. 91). Haveria algo de libertador no desvencilhar-se das obrigações éticas e no comprometer-se apenas com uma representação estética do sacrifício; com isso, assume-se que “a tragédia é preciosa demais para ser abandonada à vida real” (EAGLETON, 2013, p. 94), não se deixando capitular por um medíocre e compassivo humanitarismo. “Se a tragédia é um contragolpe mordaz ao otimismo social, ela é também uma reação ao pessimismo moderno, pois a Vontade, embriagada de uma devastadora abundância de vida e bom humor, deleita-se com sua própria indissolubilidade no próprio ato de dissipação de seus tipos mais elevados” (EAGLETON, 2013, p. 94). Aqui, entretanto, do mesmo modo que em Williams, faz-se necessário atravessar a ruína absoluta deixada pela devastação dionisíaca para que se alcance a redenção, e atingir o fundo do poço se torna uma etapa incontornável do acesso à liberdade, à revolução ou a Deus, conceitos mais ou menos intercambiáveis em Eagleton, a depender de qual o diálogo teórico da vez. Nos dois críticos, há a admissão de que uma restauração radical acarretará – ou será precedida por – perdas imensuráveis e sofrimento, mas que isso jamais deverá se tornar índice da irreabilidade da causa revolucionária; a tragédia deve “ser percorrida do começo ao fim, no ato de confrontarmos nosso desespero” (EAGLETON, 2013, pp. 88-89), para que seja possível atingir seu momento transcendente. Em flagrante oposição a George Steiner, Eagleton afirma que tanto o marxismo como o cristianismo são trágicos, uma vez que sua busca pela redenção implica um mergulho profundo no centro da demolição e da morte – o primeiro, por meio da análise crítica do capitalismo, e o segundo, através da crucificação. O que é notável, em todas as teorias do trágico e da tragédia aqui elencadas, é justamente a concepção de que não há tragédia sem transcendência, mesmo em se tratando de leituras

dialéticas; ou seja, o horizonte utópico não deriva de uma negatividade formal imanente, mas de um salto especulativo que almeja dar forma ao vazio, ou melhor, ao desconhecido que resta após a devastação trágica. Há também uma inversão dos modos correntes de se ler a tragédia: se em Benjamin e Nietzsche, o sacrifício trágico é a alegre celebração da superioridade da vida humana, em Williams e Eagleton ele é interpretado não como um desfecho, mas como um novo princípio que, ao invés de retomar a ordem anterior, aponta para a resolução salvífica de suas contradições.

De outro lado, é preciso reconhecer também a existência de tragédias de cunho progressista, ainda que, vez ou outra, elas não consigam escapar ao pessimismo ou mesmo a uma certa ideia de tradição, seja ela formal ou comunitária. Começemos por *Woyzeck*, de Georg Büchner, escrita no contexto da restauração alemã na década de 1830. Considerada por seu tradutor para o português, Tercio Redondo, “uma forma protoproletária do drama” (REDONDO, 2015, p. 132), *Woyzeck* é uma tragédia cujo herói homônimo é um miserável soldado que, humilhado durante todo o enredo pela palavra de seus superiores, submetido à fome e a degradantes experimentos científicos e já com o juízo obliterado, acaba assassinando por ciúmes sua companheira Marie, com quem tinha um filho, e é, então, decapitado. É quase um gesto automático interpretar *Woyzeck* como uma denúncia das terríveis condições por que passava a classe trabalhadora alemã naquele inicial processo de industrialização do território, que foi acompanhado por inúmeros problemas urbanos, tais como alta no preço dos alimentos e moradias inóspitas, instabilidade política e insurreições populares. O soldado Woyzeck é a representação de uma nova categoria de despossuídos de seu tempo, forçados à campanha militar por carência de meios de subsistência sem, no entanto, qualquer engajamento ideológico com a causa da reabilitação da ordem pré-revolucionária pela qual trabalhavam. No fim das contas, Woyzeck é o deletério resultado do rápido avanço do capitalismo sobre os territórios europeus e, no caso em questão, da necessidade de que esse avanço seja conduzido sob o violento controle do projeto de construção da unidade alemã; é flagrante, portanto, a relação de *Woyzeck*, a tragédia, com a claudicante formação do estado germânico. O drama apresenta inovações formais importantes que, segundo o tradutor, só seriam retomadas décadas depois pelas vanguardas do século XX, tais como a autonomia das cenas, a linguagem paratática e coloquial e o declínio da forma dialógica. Há algo de programático na falência do diálogo tal como ocorre na peça; a interlocução barrada entre Woyzeck e o médico, o professor ou o capitão expressaria a “exposição de interesses opostos e irreconciliáveis. [...] Observa-se, antes, a enunciação de uma norma a ser aceita sem discussão” (REDONDO, 2015, p. 70), com forte

apelo moral, proferida de modo doutrinário pelos superiores do soldado, sinal da sensação de ameaça sentida pelas classes dominantes frente ao potencial de revolta encarnado nas camadas baixas. De inteligência *naïf*, Woyzeck consegue, vez ou outra, desconcertar o edifício ideológico cristão de seus antagonistas, mas frequentemente é humilhado em seguida, e suas respostas enigmáticas ecoam no vazio. Aí o diálogo já não é mais o meio através do qual se desenrola um conflito entre partes que ocupam posições discursivas homólogas; antes, ele se torna a própria evidência da impossibilidade da negociação entre a burguesia e o proletariado, sinal precoce de um impasse histórico – e trágico:

toda tentativa de diálogo em *Woyzeck* é frustrada por esse desnível social que impede a ocorrência de um repertório linguístico comum às personagens. [...] Não se trata, contudo, de mera inadequação formal, de dissonância entre língua culta e jargão popular. Mais do que uma diferença de estilos, o ‘diálogo’ do pobre com o burguês implica um confronto de interesses de classe. (REDONDO, 2015, p. 67)

Pululam referências bíblicas nas falas das personagens, e os enigmas incompreensíveis verbalizados por Woyzeck vão assumindo um tom profético, de sentido desviante, enquanto os representantes da burguesia arrotam ditames morais falidos, tais como “Woyzeck, não tens moral! Moral, é quando alguém age moralmente, compreendes?” (*Woyzeck*, p. 155), e “um bom homem não tem coragem! Os patifes é que a têm” (*Woyzeck*, p. 161); ou, encarregam-se de falatório filosófico que, embora consentâneo com os debates da época, soa paródico e vão – “senhores”, diz o professor, “chegamos ao problema crucial em torno da questão do sujeito em relação ao objeto” (*Woyzeck*, p. 151); ou desqualificam a palavra lunática do soldado a partir de diagnósticos científicos – “Woyzeck, estás acometido pela mais bela *aberratio mentalis partialis*, de segunda classe, inteiramente manifesta” (*Woyzeck*, p. 158). Em meio a essa estrutura dialógica dissociada, chamam a atenção as falas sãs de Woyzeck sobre sua condição:

a gente, os pobres. Veja, senhor capitão, o dinheiro, o dinheiro. Alguém que não tem nenhum tostão. Vai alguém assim se importar com a moral do mundo? A gente é de carne e osso. A gente é infeliz neste e no outro mundo. Eu acho que quando a gente chegar no céu, vai ser pra ajudar a fazer os trovões. [...] Sim, senhor capitão, a virtude! Eu ainda não cheguei lá. Veja o senhor, a gente, o povo comum, a gente não tem nenhuma virtude; pra gente sobra só a natureza. Se eu fosse um cavalheiro e tivesse um chapéu e um relógio e uma casaca e falasse bonito, aí eu queria muito ser virtuoso. A virtude deve ser uma coisa muito boa, senhor capitão. Mas eu sou um pobre coitado. (*Woyzeck*, pp. 155-156)

Sua autoconsciência beira aquela da personagem brechtiana, comprometida com a verdade por trás do véu ilusionista da ideologia burguesa, ao mesmo tempo em que seu tom algo herético se choca contra a moralidade dissimulada de seus interlocutores. A cadeia metonímica interna à sua fala, que associa chapéu, relógio, casaca e fala bonita a virtude – posicionando esta última no polo oposto ao da natureza – em muito nos recorda a acusação nietzscheana a Sócrates, patrono da burguesia, e faz de Woyzeck um herói dionisiaco, malgrado destituído da positividade com que é coroado em *O nascimento da tragédia*; antes, o potencial destrutivo do soldado, condenado à natureza instintiva pela miséria de sua condição, torna-se um atributo ligado à negatividade imanente à sua classe, cuja relação com a moral é de atrito. “Você é bonita como o pecado”, diz Woyzeck a Marie, “pode o pecado capital ser tão bonito?” (*Woyzeck*, p. 161). Dentro da atmosfera cristã da tragédia, a heresia woyzeckiana encarna a própria ambiguidade demoníaca, contra a qual a personagem se debate em suas reflexões alegóricas, sempre apresentadas com o ar confuso da dúvida: “quando a natureza se extingue é quando a natureza se extingue. Quando o mundo fica tão escuro que a gente tem que ficar tateando ele, de um jeito como se ele se desmanchasse feito uma teia de aranha! É assim como uma coisa que existe e, do mesmo jeito, não existe” (*Woyzeck*, p. 196). Nos diálogos com o médico, Woyzeck se mostra perturbado com a possibilidade da sobreposição dos opostos: “veja o senhor: um céu bonito, cinzento e firme; dá vontade de jogar uma tora lá em cima e se enforcar, só por causa dos travessões entre sim e não – sim e não. Senhor capitão, sim e não? O não é culpado pelo sim, ou o sim é culpado pelo não? Vou pensar no assunto” (*Woyzeck*, p. 161). Mas suas dúvidas não são charadas astutas, tampouco impõem-se como a doxa do diálogo, e Woyzeck é aniquilado por sua própria confusão, derivada da fome e de suas precárias condições materiais. Uma profecia, contudo, pronunciada pelo primeiro jornaleiro, permanece ecoando depois do fim trágico: “até o dinheiro apodrece” (*Woyzeck*, p. 163).

É de outra ordem o que ocorre no *Filoctetes* de Heiner Müller, uma releitura alemã da tragédia sofocliana publicada em 1965. A alegoria do herói exilado em uma ilha inóspita devido a uma ferida fétida e incurável é, em certo sentido, uma representação da própria situação em que se encontrava o dramaturgo – e muitos outros intelectuais – depois da construção do muro de Berlim e a intensa perseguição a supostos opositores do regime socialista levada a cabo pela Alemanha Oriental. O tom desencantado e pessimista da tragédia, anunciado já nos primeiros versos,⁷⁹ e a alteração radical do final da lenda são indicativos da ferrenha crítica de Müller aos

⁷⁹ “Senhoras e senhores, a partir do tempo de hoje/ Nosso jogo conduz ao passado,/ Quando o homem era ainda o inimigo mortal do homem/ Quando a carnificina era comum, a vida um perigo./ E, confessemos logo: a coisa é

rumos da prometida utopia de esquerda ensaiada pelo socialismo intramuros, que promoveu a censura de suas peças, sua expulsão da Associação de Escritores da RDA e seu banimento de toda atividade intelectual por dois anos (LASCH, 2024). O Filoctetes mülleriano é o grego abandonado e assassinado pelos próprios gregos, o herói em posse das armas que trarão a vitória da Grécia sobre Troia, mas cujo cadáver, envolto em manipulações odisséicas, será mais útil que seu corpo vivo. Markus Lasch observa que a *Filoctetes* moderna “é concebida, por assim dizer, sem povo nem deus” (LASCH, 2024, p. 110) – fazendo referência à ausência do coro e de Hércules na versão alemã – e que “na encruzilhada da história, a humanidade, sem poder contar com a intervenção divina e segregada da voz popular, é propensa a fincar a espada não só nas costas alheias, mas também nas próprias” (LASCH, 2024, p. 115). Apesar do apontamento do próprio autor, mencionado pelo crítico, da dimensão utópica que poderia sobrevir ao vazio deixado pelo desfecho da tragédia com o extermínio de Filoctetes pelo hesitante Neoptólemo, é difícil vislumbrar qualquer faísca de emancipação na poesia dramática mülleriana, que parece mais próxima do ressentimento do que da redenção. Na verdade, a construção do verso acusa sempre inversões regressivas ou tautologias implosivas, indícios do revés trágico e do ato fratricida que virá à frente. Elencarei alguns exemplos: “[...] Pois a verdade fará crível tua mentira/ E com o inimigo enredarei o inimigo”⁸⁰ (*Filoctetes*, p. 103), diz Odisseu a Neoptólemo, ao expor seu plano para enganar Filoctetes; “Com muitas palavras dizes uma só”⁸¹ (*Filoctetes*, p. 114), responde Filoctetes a Neoptólemo, desconfiado da história mentirosa; “[...] sem querer logrei/ O muito logrado, eu mesmo muito mais logrado”⁸² (*Filoctetes*, p. 115), confessa Neoptólemo a Filoctetes; “Está de pé o que eu gostaria de ter sob a sola/ Enviado para retirar dos abutres/ O que antes ele havia jogado aos abutres”⁸³ (*Filoctetes*, p. 116), são os lamentos de Filoctetes ao saber que Odisseu está em Lemnos; “A amarra não tem saída a não ser para a amarra/ E tu não tens amigo senão teu inimigo [...] O peso de chumbo das dores empresta-te asas/ Poderosamente a isca carrega a carne podre”⁸⁴ (*Filoctetes*, p. 119), Filoctetes novamente; “Um mentiroso fez de ti um mentiroso/ Um ladrão, ladrão”⁸⁵ (*Filoctetes*,

fatal/ O que aqui mostramos não comporta nenhuma moral/ Conosco os senhores não aprenderão nada sobre a vida./ Quem quiser sair, pode fazê-lo” (*Filoctetes*, p. 97).

⁸⁰ No original: “Denn glaublich wirst du lügen mit der Wahrheit/ Und mit dem Feind geht mir der Feind ins Netz“ (*Philoktet*, p. 13).

⁸¹ No original: “Mit vielen Worten sagst du mir ein Wort“ (*Philoktet*, p. 26).

⁸² No original: “[...] ungern betrog ich/ Den viel Betroggen, viel betrogen selber“ (*Philoktet*, p. 27).

⁸³ No original: “Steht was ich gern unter der Sohle hätte/ Geschickt, unter den Geiern vorzuziehn/ Was er den Geiern ausgelegt hat vorher“ (*Philoktet*, p. 28).

⁸⁴ No original: “Die Fessel hat kein Loch als in die Fessel/ Und keinen Freund als deinen Feind hast du [...] Das Bleigewicht der Schmerzen leiht ihm Flügel/ Mächtig der Köder schleppt das faule Fleisch“ (*Philoktet*, pp. 31-32).

⁸⁵ No original: “Ein Lügner hat zum Lügner dich gemacht/ Ein Dieb zum Dieb“ (*Philoktet*, p. 34).

p. 121), Filoctetes sobre Odisseu; “O que o vento não pode, o não-vento pode”⁸⁶ (*Filoctetes*, p. 128), verso de Odisseu; “Ouve como o silêncio quebra teu discurso. [...] Onde a mentira copula com a mentira [...] Minha terra é deserta e assim quero a sua/ Algo esticado entre o nada e o nada”⁸⁷ (*Filoctetes*, p. 129), é Filoctetes praguejando; “Teu abutre. Aprende dele o que tu ensinaste./ Come, antes de ti ele comeu seu igual, logo te/ Comerá, ceva-te com tua tumba/ Para cevar tua tumba depois de ti”⁸⁸ (*Filoctetes*, p. 131), Filoctetes a Odisseu; “Triste glória, a de matar um morto”⁸⁹ (*Filoctetes*, p. 131), Neoptólemo depois de assassinar Filoctetes; “Com as pedras eu cubro o que joguei na pedra”⁹⁰ (*Filoctetes*, p. 132), Odisseu a enterrar Filoctetes, e assim por diante. Se as inversões mimetizam a curva trágica, das tautologias autodemolidoras resta apenas o nada, corolário de um povo que, no ímpeto bélico de demonstrar força, aniquila a própria linhagem.

Há também um espécime brasileiro de peso no rol das tragédias progressistas – *Eles não usam black-tie*, peça de estreia de Gianfrancesco Guarnieri, escrita em 1955. Sua relevância advém não apenas do fato de ser pioneira em conceder um tratamento sério à favela carioca, mas também por colocar em cena um clássico conflito operário, que opõe grevistas destemidos ao indivíduo cujo medo da miséria e a necessidade de dar sustento à família o fazem ir contra seus interesses de classe. No prefácio, uma compilação de fragmentos críticos organizada por Delmiro Gonçalves, o próprio Guarnieri admite o tom romântico e idealista da tragédia, cuja canção-tema exalta a simplicidade virtuosa e ingênua da vida pobre e reforça a visão da favela como modelo moral de comunidade utópica,⁹¹ sempre pronta a expulsar aqueles elementos que ameacem sua coesão de grupo. O diálogo mistura personagens com posições ideológicas distintas, que vão desde o típico operário marxista, que se engaja na práxis revolucionária, tem orgulho de seu ofício e despreza a apatia intelectualista, até o vizinho que distorce o discurso social-democrata da chance para justificar sua questionável introdução no crime. Estranhado das questões de seu meio se encontra Tião, o herói que encarna a ética liberal empreendedora e que, ao final da tragédia, é condenado a uma espécie de exílio ao não aderir à greve encabeçada pelo pai. Tião é uma lamentável fratura na identidade coletivista da favela e, segundo confessa

⁸⁶ No original: “Was Wind nicht kann kann Kein-Wind“ (*Philoktet*, p. 41).

⁸⁷ No original: “Hör wie das Schweigen deine Rede bricht. [...] Wo sich die Lüge mit der Lüge paart [...] Kahl ist mein Erdkreis und so will ich euren/ Ein Etwas, zwischen nichts und nichts gespannt“ (*Philoktet*, p. 42).

⁸⁸ No original: “Dein Geier. Lern von mir, was du gelehrt hast./ Friß, deinesgleichen fraß er vor dir, bald/ Dich frißt er, mäste dich mit deinem Grab/ Dein Grab zu mäste dich mit deinem Grab“ (*Philoktet*, p. 44).

⁸⁹ No original: “Trauriger Ruhm, zu töten einen Toten“ (*Philoktet*, p. 45).

⁹⁰ No original: “Mit Steinen deck ich, was ich auf den Stein warf“ (*Philoktet*, p. 45).

⁹¹ “Nosso amor é mais gostoso,/ Nossa saudade dura mais/ Nosso abraço mais apertado/ Nós não usa as ‘bleque-tais’./ Minhas juras são mais juras/ Meus carinhos mais carinhoso/ Tuas mão são mãos mais puras,/ Teu jeito é mais jeitoso.../ Nós se gosta muito mais,/ Nós não usa as ‘bleque-tais’...” (*Eles não usam black-tie*, p. 26)

no desfecho, “a greve me metia medo. Um medo diferente! Não medo da greve! Medo de sê operário! Medo de não saí nunca mais daqui! Fazê greve é sê mais operário ainda!...” (*Black-tie*, p. 113). O temor de que a adesão à greve o fincasse ainda mais à condição pauperizada que herdou de sua família possui um aspecto subjetivo interessante, colocando em discussão a continuidade irrefletida da linhagem paterna e comunitária – que, aqui, inusitadamente equivale a algo como uma “tradição revolucionária” – e a possibilidade da escolha por uma via individual, que é julgada e isolada pelo todo da peça. Ser operário (e pobre) por falta de opção e ser operário (e pobre) por amor ou por identificação profunda com seu meio é o que está por trás da ideia de que “fazer greve é ser mais operário ainda”, na medida em que assumir-se grevista se torna a prova de uma pobreza inata, como se Tião fosse “geneticamente pobre de nascença”.

No polo oposto ao de Tião, o negacionista da favela, está seu pai Otávio, o propagandista da favela. Otávio é o arquetípico sindicalista, leitor de Marx e exaltador da retidão moral da pobreza inculta; como representante da instância superegoica da esquerda, faz discursos condenando aqueles que considera os vendidos, os pelegos e os fura-greves e vez ou outra entra em conflito com o temperamento esquivo e alheio do filho, acusando-o de ter medo “de ser pobre... da vida da gente!” (*Black-tie*, p. 46). Sobre o fato da futura nora ser diplomada, Otávio declara: “Que é que tem isso? Diploma não vale nada. Esse governo que t’ái é tudo diplomado! Analfabeta mas honesta, mal educada, falando errado mas com... com aquele (*procurando*), aquele treco que só a gente tem aqui dentro (*bate no peito*). Essa é a mulhé que eu queria pra meu filho...” (*Black-tie*, p. 44). “Aquele treco” é uma elegante saída poética de contorno ao proselitismo político que poderia vir a dominar a tragédia, bem como a um perigoso excesso de moralismo que tornaria pesado o texto dramático; contudo, mesmo as fórmulas indeterminadas não foram suficientes para escapar ao comentário crítico do próprio Delmiro Gonçalves: “[uma] fraqueza da peça está no seu aspecto político. O autor, amando tanto seus personagens, nos dá uma ideia um tanto romântica da favela [...] exaltando a vida de comunhão e camaradagem que ali se leva. Ora, a meta seria exatamente conseguir o contrário” (*Black-tie*, p. 12). Com efeito, o desfecho da tragédia capitula frente à posição implacável de Otávio, espécie de Creonte do morro cujo veredito define a sorte do filho, e uma certa ética da pobreza vence o pragmatismo de Tião, que pronuncia sentenças um tanto realistas – mas, quem sabe, insólitas demais para a atmosfera dominante da peça –, tais como “vida de morro estraga qualqué amô!” (*Black-tie*, p. 70) e “nesse mundo o negócio é dinheiro, meu velho. Sem dinheiro, até o amor acaba!” (*Black-tie*, p. 73). Em meio a esse embate, sem dúvida a personagem mais sólida é Romana, mãe de

Tião e esposa de Otávio. De diálogo duro, sóbrio e “lacrador”, Romana é um produto dialético da sua miséria: totalmente identificada a seu meio miserável, sua postura é, ainda assim, combativa e irresignada, mais por falta de alternativas do que por opção política ou por uma tomada repentina de consciência de classe. Em outras palavras, sua relação com a favela é orgânica e genuína, diferente do marido, comunista-marxista declarado cujas ideias sobre revolução parecem preceder suas ações combativas – o que se nota, por exemplo, em frases como “deixa mudá de regime pra tu vê como melhora...” (*Black-tie*, p. 36) e “dando um duro danado a gente se convenceu que melhorá só com muita luta...” (*Black-tie*, p. 38), ou quando acusa os de seu entorno de “capitalistas”. Em relação ao filho, Romana mantém um discurso bem mais indulgente; afinal, aquilo que a assombra não é o medo da pobreza, tampouco o abstrato imperativo da revolução, mas a morte ela mesma; elemento que imbui suas falas aforísticas ora de um humor cáustico – “eu sou que nem japonês: morreu faz festa, nasceu desata a chorá!” (*Black-tie*, p. 47) –, ora de uma morbidade tabu, como em “chorá pra quê? Melhó pra ela. A beleza não durava muito, não. Eu acho que é assim que devia sê. Os filhos deviam morrê antes da mãe!” (*Black-tie*, p. 37), sobre a morte da filha Jandira; e “é a verdade, e da verdade ninguém escapa, meu nego. E depois, cadeia foi feita pra ladrão, caixão pra defunto” (*Black-tie*, p. 40), sobre o estado terminal da mãe da nora.

Se tomo, de um lado, teorias sobre o trágico e a tragédia nas quais é possível vislumbrar algum engajamento com a ideia de utopia e, de outro, tragédias de notório matiz progressista, é porque reconheço seu valor crítico e reflexivo, mas ressalvas precisam ser feitas no intuito de diferenciar meus materiais e métodos de trabalho destes aqui apresentados, os quais, ao fim e ao cabo, foram o motor da divergência na construção do argumento quando comparados com a ala de viés redentor. Exceção feita a Peter Szondi – que lê dialeticamente o trágico sem, contudo, cravar a necessidade da reconciliação, e que se embrenha tanto pela filosofia do trágico quanto pelas tragédias em si –, grosso modo as teorias do trágico são estranhas à poesia trágica, ou seja, a crítica não parte da imanência do texto dramático. Antes, é dada suma prioridade ao vasto arcabouço teórico-filosófico atrelado ao pensamento trágico, que é externo às tragédias em si, e o aspecto propriamente literário, quando considerado, é relegado a segundo plano, servindo mais como exemplo das teses derivadas da teoria do que como fonte originária da reflexão. Isso significa que, nessas circunstâncias, as ideias não foram engendradas partindo da forma trágica – seja através da formulação de um conceito estético geral de tragédia, seja de um drama trágico ou poeta específicos – como foi o caso deste trabalho, que procurou elaborar um conceito de tragédia articulando o teatro de Nelson Rodrigues à questão do modernismo

brasileiro e aos debates sobre a formação nacional. Isso nos leva ao segundo ponto, já mencionado acima: o horizonte utópico é projetado a partir de uma noção abstrata de transcendência – levando-se em conta que seria este um aspecto universal da forma trágica – descolada da materialidade textual das tragédias, fazendo apelo a uma nova ordem inaugurada pelo sacrifício que se situa além do desfecho dramático e, portanto, idealizada diretamente sobre o tecido social.

No caso das três tragédias aqui elencadas – e, sem dúvida, há outras –, é preciso considerar de que modo elas absorveram e enformaram o conteúdo histórico dentro do qual foram criadas: se em *Woyzeck* é possível enxergar uma denúncia das condições indignas e humilhantes a que foi submetida a classe trabalhadora nas origens do modo de produção capitalista, e em *Filoctetes*, vislumbra-se o fracasso do socialismo real, diagnosticado por seus próprios defensores, em honrar suas promessas de emancipação social, em *Eles não usam black-tie* temos a representação de uma cultura operária ensaiando instaurar-se como norma, num dos raros e breves momentos da história do Brasil em que a revolução comunista não consistia num mero sonho longínquo. Todavia, é de ordem mais complexa o que ocorre na tragédia rodriguiana. O tratamento irônico dedicado à estrutura moral da família tradicional brasileira, considerada fariseica e caduca, convive com uma crítica ampla e irrestrita da propaganda moderna, que foi vestida de um otimismo redentor pelas vanguardas artísticas nacionais alinhadas à esquerda. A modernização das artes, da cultura e da sociedade brasileiras, que buscava harmonizar modernismo, industrialização e ideias social-democratas no início do século XX até a instauração da ditadura militar uniu as elites econômica e intelectual do país num projeto único que parecia vantajoso para todas as partes envolvidas, a despeito das distinções ideológicas. Na verdade, pode-se dizer que a modernidade brasileira foi precedida e liderada pelos movimentos artísticos de vanguarda, os quais se adiantaram, ainda na República Velha, aos impulsos modernizadores consolidados na década de 1930, e seguiram relativamente desimpedidos depois do golpe de 1964, ainda que se desenvolvendo em paralelo ao campo político, como bem notou Roberto Schwarz. A coexistência das duas tendências sinalizou uma bifurcação, mas não um impasse, demonstrando interesses não tão opostos assim e, ao mesmo tempo, eclipsando a crítica ao que há de mais substancial em todo processo histórico atrelado à ideia de modernidade – qual seja, o alinhamento às exigências do centro do capitalismo. Embora conservadora – principalmente, porque se recusou a imaginar uma saída feliz a esse processo –, a tragédia à brasileira entreviu as ilusões da propaganda moderna, que sempre enxergou com desconfiança. No mesmo gesto crítico, contudo, acabou por gorar qualquer possibilidade de

mudança de rumos, vinculando uma suposta essência da brasilidade às nossas sombrias origens coloniais, das quais nunca conseguiríamos nos livrar. Neste Brasil das primeiras décadas do século XXI, cheio de peripécias e revezes políticos, resta saber se as anagnórisas, ou seja, os descobrimentos das verdades sobre as atuais personagens protagonistas da nação, serão suficientes para nos permitir imaginar qualquer esboço de emancipação, ou se apenas confirmarão o gosto pela repetição de nossos ciclos trágicos.

DESFECHO

Retomemos brevemente, a título de fechamento, a questão levantada em algum ponto do argumento acima e reiteremos, de maneira mais enfática, o motivo da relevância de se voltar a Nelson Rodrigues – ou, ainda, da relevância de se estudar a forma trágica brasileira, tradicionalista, conservadora e superada, passados oitenta anos desde seu aparecimento –, ainda que seu modelo de teatro encontre-se francamente ultrapassado neste século XXI, quando temos autores que se dedicam à produção de uma dramaturgia muito mais experimentalista e contemporânea, tanto em termos temáticos quanto cênicos. Não há dúvidas de que o autor carioca realizou experimentações à sua época e está entre nossos mais emblemáticos modernistas, mesmo com um pé firmemente mantido num “passado utópico” que parece nunca ter existido de fato no Brasil; contudo, se formos procurar em sua dramaturgia os motivos para nos debruçarmos sobre sua obra, encontraremos poucos subsídios que justifiquem esse retorno. Os ganhos conquistados na década de 1940 – e amadurecidos durante os quarenta anos em que escreveu teatro – são hoje peças de museu, importantes dentro da historiografia teatral, mas que têm pouco a colaborar com as técnicas mais recentes. São estes, afinal, os males do teatro, arte que, por estar sempre ajustada ao tempo presente, padece, na grande maioria das vezes, sob sua própria efemeridade. Não é, portanto, em sua dramaturgia, mas em sua *forma dramática* que se deve procurar a atualidade de Nelson Rodrigues – considerando, tal como Adorno, que toda forma é conteúdo histórico sedimentado. Sobre esse amálgama, Nuno Ramos afirma o seguinte:

não é de estranhar que o grande inimigo, a grande vítima da verve de Nelson seja todo e qualquer cosmopolitismo. Psicanálise, Arte Moderna, homeopatia, Brasília (“Descobri o michê na inauguração de Brasília!”, diz a grã-fina de *Boca de Ouro*) são vítimas diletas de seu deboche e de seu humor. A bossa-nova, a abertura da economia, a transformação do Rio de Janeiro num centro turístico internacional parecem antípodas desse teatro, que propõe, ao invés da garota de Ipanema, a falecida, ao invés do amor-livre, o tesão pela cunhada, ao invés da inútil paisagem, o subúrbio eternizado. À doce exogamia das canções de Jobim, aberta à influência externa e à confluência do que foi a canção popular até ali, Nelson opõe a endogamia de uma originalidade nascida de si mesma. (RAMOS, 2007)

É curioso como, no mesmo texto, Nuno Ramos negue a alcunha de “tragédia” dada ao teatro rodriguiano, preferindo o mais genérico “peças cariocas”, pois “a adequação do termo [trágico] a seu teatro ainda está por ser demonstrada” (RAMOS, 2007). Nega, também, que haja qualquer ideia de destino que lhes esteja embutida, pois “há pouco daquela passividade trágica

diante do destino nestas peças. Basicamente, todos são ativos, apenas talvez não se conheçam ainda” (RAMOS, 2007). A dicotomia entre atividade e passividade é pouco útil para distinguir a tragédia de outras formas dramáticas – Édipo, personagem das mais trágicas de todos os tempos, estrebucha-se contra seu próprio destino de maneira pouquíssimo contemplativa, ainda que este já tivesse sido enunciado pela divindade; e, justamente nessa resistência, pavimenta o caminho que o levará à desgraça, como bem pontuou Peter Szondi (2004). O destino – e o mito, seu correlato – não deixaram de habitar a imaginação moderna só porque já não há um conceito forte de divindade tal como na tragédia ática – ao menos desde *Hamlet*, o destino se tornou de ordem histórica. E, em terras brasileiras, o destino tem sido essa força endogâmica, “nascida de si mesma”, que Nuno Ramos nos faz deduzir ser um autêntico provincianismo da classe média suburbana, cujo arcabouço moral e estético persiste como uma infiltração mal-reparada nas paredes domésticas, resistindo às promessas de fazer do Brasil o “país do futuro”. Mas é, ao mesmo tempo, a verve reacionária de parte considerável da população que, obstinada e destemida, nos remete à resiliência do “sertanejo forte” de Euclides da Cunha, exaltada como parte inalienável da mitologia do “povo brasileiro”.⁹² É a “compulsão à repetição” à brasileira, portanto, que as tragédias rodriguianas captam em estado coagulado. Por serem modernas, no entanto, elas ao mesmo tempo vitimam – não só o cosmopolitismo – essa condição compulsiva. E é por esse duplo movimento de “refletir e condenar” o anacronismo mais que atual da sociedade brasileira, presente em nossa vida pública de modo incontestado, que o retorno a Nelson Rodrigues segue sendo relevante ainda hoje.

Por fim, faz-se necessário retomar um argumento levantado no terceiro capítulo e que, acredito, mereceria desenvolvimentos posteriores mais aprofundados: trata-se do antimimetismo rodriguiano,⁹³ isto é, de seu caráter de negação do realismo, elemento sofisticadamente modernista que confunde até hoje leitores, críticos e intérpretes de seu teatro, os quais fazem um uso impreciso de conceitos como paródia ou caricatura na tentativa de dar conta dessa idiossincrasia. No gesto de destilar a moralidade da sociedade brasileira – que constitui o principal núcleo em torno do qual se estruturam suas tragédias –, Nelson Rodrigues empenha um verdadeiro experimento laboratorial, apresentando-nos uma moral “em estado puro”, que não esconde nem seu aspecto totalitário, nem o contraditório a que este está sempre

⁹² Afirmou Bolsonaro a certa altura de seu governo que o brasileiro “tem que ser estudado. Ele não pega nada. Você vê o cara pulando em esgoto ali, sai, mergulha, tá certo? E não acontece nada com ele”. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/03/26/brasileiro-pula-em-esgoto-e-nao-acontece-nada-diz-bolsonaro-em-alusao-a-infeccao-pelo-coronavirus.ghtml>; acesso 15/09/2022.

⁹³ Quem insistiu na necessidade do aprimoramento dessa hipótese foi meu orientador, professor Fabio Durão, que, na mesma conversa na qual expôs apontamentos e sugestões de ajustes do texto, comunicou-me as ideias que lhe surgiram durante a leitura desta tese.

fadado. É o grande trunfo de sua poesia dramática, e também seu principal material de investigação linguística, que ele sintetiza, com destreza incomum, nas fórmulas paradoxais e máximas pronunciadas por suas personagens, captando o inorgânico do idioma nacional tal como o fazem Mário de Andrade, em *Macunaíma*, ou James Joyce, em *Ulysses*. Contudo, diferente destes autores, que procuraram estudar diferenças regionais, estilísticas, vocabulares e de registro da língua, o autor carioca transformou a gramática moral do país em objeto privilegiado de seus dramas, procedimento de índole ambígua que parece desafiar a neutralidade dos materiais essencialmente estéticos sobre os quais se debruçaram as vanguardas modernistas. Vem daí, decerto, a estranha sensação de que Nelson seria, ao mesmo tempo, conservador e experimentalista. Explorar esse aspecto da tragédia à brasileira, dando ênfase aos elementos formais de seu impulso antimimético em direção à moralidade, constitui relevante agenda de pesquisa para futuros trabalhos sobre o autor.

Referências bibliográficas

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1985.
- ANDRADE, J. **A moratória**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- ANDRADE, M. Prefácio interessantíssimo. In: ANDRADE, M. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- ANDRADE, O. **O rei da vela**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- BANDEIRA, P. A navalha da carne: história de uma encenação fotográfica. In: MARCOS, P. **A navalha na carne**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECKETT, S. **Malone morre & Dias felizes**. Tradução de Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, v. 1 (Obras escolhidas)
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013a.
- BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013b.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BOAL, A. Torquemada. In: **O teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BRACCO, M. O. K. Freud e o Prêmio Goethe. **J. psicanal.**, São Paulo, v. 44, n. 81, p. 253-258, dez. 2011. Disponível em

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-583520110002000020&lng=pt&nrm=iso . acessos em 04 dez. 2024.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**: para uma arte dramática não-aristotélica. Lisboa: Portugália, 1957.

BRECHT, B. **O círculo de giz caucasiano**. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

BROWN, N. **Autonomy**: the social ontology of art under Capitalism. Duke University Press: Durham and London, 2019.

CALLADO, A. É necessário trancar Nelson no teatro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 de janeiro de 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/08/ilustrada/20.html>, acesso em 22/09/2022.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 8, pp. 67-89, 1970.

CASTRO, R. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHESTERTON, G. K. O maníaco. In: CHESTERTON, G. K. **Ortodoxia**. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.

CHESTERTON, G. K. **O tempero da vida e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Graphia, 2010.

CIORAN, E. M. **Exercícios de admiração**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.

DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

EAGLETON, T. **Doce violência**: a ideia do trágico. Tradução de Elzira Allegro. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ELIOT, T. S. A dialogue on dramatic poetry. In: ELIOT, T. S. **Selected essays**. London: Faber and Faber Ltd, 1948.

ÉSQUILO. Prometeu acorrentado. In: ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Prometeu acorrentado. Ajax. Alceste**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, v. 6.

EURÍPIDES. Ifigênia em Áulis. In: EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, v. 5.

FARIA, J. R. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de noiva*. In: **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia, SP: Ateliê, 1998.

FARIA, J. R. A revolução Nelson Rodrigues. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 70, p. 13-34, 2012.

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a, v. 6 (Obras completas).

FREUD, S. Análise fragmentária de uma histeria (“o caso Dora”). In: FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b, v. 6 (Obras completas).

FREUD, S. **O homem dos lobos (história de uma neurose infantil)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016c.

FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 10 (Obras completas).

FREUD, S. **Totem e tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FREUD, S. Pulsões e destinos da pulsão. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2004, v. 1 (Obras psicológicas de Sigmund Freud).

FREUD, S. O Inquietante. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (Obras Completas).

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006a, v. 2.

FREUD, S. O Inconsciente. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006b, v. 2.

FREUD, S. A negativa. In: FREUD, S. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2007, v. 3.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. 1a reimpressão. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1984.

GUARNIERI, G. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GUEDES, A. Sobre tragédia... afinal, são tragédias! In: RODRIGUES, N. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

IBSEN, H. **Casa de bonecas**. São Paulo: Editora Veredas, 2007. (Veredas em Cartaz)

JOÃO, do Rio. A bela Madame Vargas. In: JOÃO, do Rio. **Teatro de João do Rio**. Edição de Orna Messer Levin. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.

JOYCE, J. **Ulysses**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KAFKA, F. **O Processo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, F. **Der Prozess**. Berlin: Verlag die Schmiede, 1925. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/69327/pg69327-images.html#ch1>, acesso em 04/12/2024.

LACAN, J. **O seminário, livro 3**: as psicoses, 1955-1956. Texto estabelecido por Jacques-Alain-Miller. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Coautoria de Jacques Alain-Miller. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2008.

LASCH, M. Filoctetes, de Sófocles a Heiner Müller. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, Brasil, v. 27, n. 52, p. 95–116, 2024. DOI: 10.11606/1982-8837275295. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/222004>. Acesso em: 4 dez. 2024.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

LINS, R. L. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LOPES, A. L. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, S. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo, SP: Global, 2004.

MAISTRE, J. **Considerações sobre a França**. Coimbra: Almedina, 2010.

MANN, T. **A montanha mágica**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MANN, T. **Der Zauberberg**. Berlin: S. Fischer Verlag, 1924, erster Band. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/65661/pg65661-images.html>, acesso em 04/12/2024.

MANN, T. **Der Zauberberg**. Berlin: S. Fischer Verlag, 1924, zweiter Band. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/65662/pg65662-images.html>, acesso em 04/12/2024.

MARCOS, P. Barrela. In: MARCOS, P. **Plínio Marcos: obras teatrais: atrás desses muros**. Organização de Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.

MARCOS, P. Navalha na carne. In: MARCOS, P. **Plínio Marcos: obras teatrais: pomba roxa**. Organização de Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, K. **Grundrisse**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEDEIROS, E. **A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues**. 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1612359>. Acesso em: 22 set. 2022.

MILLER, A. **A morte de um caixeiro-viajante e outras 4 peças**. Tradução José Rubens Siqueira; prefácio Otavio Frias Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORETTI, F. **Modern epic: the world-system from Goethe to Garcia Marquez**. London; New York, NY: Verso, 1996.

MÜLLER, H. Filoctetes. In: **Medeamaterial e outros textos**. Tradução de Marcio Aurelio e Willi Bolle. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MÜLLER, H. **Philoktet**. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2006.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAGLIA, C. O prazer do sexo presbiteriano. In: PAGLIA, C. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PASSÔ, G. **Por Elise: canovaccio 5**. [S. l.: s. n.], 2005.

PASSÔ, G. **Mata teu pai**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PEREIRA, V. H. A. **Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PERUCHI, C. H. **Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens**. 2022. 1 recurso online (326 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/7333>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PONDÉ, L. F. **A filosofia da adúltera: ensaios selvagens**. São Paulo: LeYa, 2013.

PRADO, D. A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAMOS, N. A noiva desnudada (o teatro de Nelson Rodrigues). Nuno Ramos. Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/text/a-noiva-desnudada-o-teatro-de-nelson-rodrigues/>. Acesso em: 15/09/2022.

REDONDO, T. **Woyzeck**: exploração social e forma dramática: comentário e tradução integral da tragédia de Georg Büchner. 1.ed. São Paulo: Nankin, 2015.

RODRIGUES, N. [1941] A mulher sem pecado. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1943] Vestido de noiva. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1945] Álbum de família. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1948] Anjo negro. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1948] Senhora dos Afogados. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1949] Teatro desagradável. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1950] Doroteia. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1951] Valsa nº 6. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1953] A falecida. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1954] Senhora dos afogados [texto publicado no programa da Companhia Dramática Nacional do Serviço Nacional de Teatro do MEC]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1957] Perdoa-me por me traíres. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1957] Viúva, porém honesta. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1957] Mensagem de *Viúva, porém honesta*. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1958] Os sete gatinhos [programa de estreia da peça]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1959] Boca de Ouro. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1961] Boca de ouro [texto do programa de estreia]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1961] O Beijo no asfalto. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 1.

RODRIGUES, N. [1962] Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1965] Toda nudez será castigada. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1966] **O casamento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RODRIGUES, N. [1970] **A cabra vadia**. Coautoria de Ruy Castro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, N. [1972] O estado suicida. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1977] **O reacionário**: memórias e confissões. Coautoria de Ruy Castro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, N. [1978] A serpente. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1981] Valsa nº 6 [depoimento]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHMITT, C. **Hamlet o Hécuba**: la irrupción del tempo en el drama. Murcia, Espanha: Editora Pre-textos de la Universidad de Murcia, 1993.

SCHOLZ, R. O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 45, p. 15-36, julho de 1996.

SCHWARZ, R. Fim de século. In: SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, R. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SHAKESPEARE, W. Otelo. In: SHAKESPEARE, W. **Grandes obras de Shakespeare: tragédias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, v. 1.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: **Grandes obras de Shakespeare: volume 1: tragédias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SIDNEY, P. **Defesa da poesia**. São Paulo: Filocalia, 2019.

SÓFOCLES. Édipo rei. In: SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, v. 1.

STEINER, G. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SUSSEKIND, M. F. **Nelson Rodrigues e o fundo falso**. Coautoria de Milton João Bacarelli. Brasília, DF: MEC, 1977. (Prêmios, v.9 t.2).

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHÉKHOV, A. A gaivota. In: **Quatro peças: A gaivota, Tio Vânia, Três irmãs e O jardim das cerejeiras**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva. 2012.

TINTI, T. F. The Brazilian System of Television, or How to Get a President. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, v. 23, n. 2, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.4178>. Acesso em 18/12/2024.

TRAGEDY & Conflict. Apresentado por Franco Moretti (University of Stanford). São Paulo: Laboratório de Estudos do Romance da USP, 2021. Duração 1h35m33s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VkGRziaNdoI&t=4444s>. Acesso em: 24/10/2022.

VIANNA FILHO, O. **Em família**. 2007. E-book (692 partes) (Coleção Vianninha Digital). v. 14.

VICENTE, J. Hoje é dia de Rock. In VICENTE, José. **O teatro de José Vicente: primeiras obras**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

VOLPATO, A. C. **Mais um narrador para "A Metamorfose" de Kafka**. 2024. 1 recurso online (105 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/17202>. Acesso em: 18 dez. 2024.

WILLIAMS, R. **Modern tragedy**. Edited by Pamela McCallum. Toronto: Broadview Encore editions, 2006.

WILLIAMS, T. **Um bonde chamado desejo**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

WILLIAMS, T. **A streetcar named desire**. New York: New Directions Books, 1947.