

Thalles Valente de Paiva

**NELSON RODRIGUES, DO “FRACASSO” AO “PONTO DE
VISTA” DO TRÁGICO**

UBERLÂNDIA – MG
2020

Thalles Valente de Paiva

NELSON RODRIGUES, DO “FRACASSO” AO “PONTO DE VISTA” DO TRÁGICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

UBERLÂNDIA – MG
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P149n
2020 Paiva, Thalles Valente de, 1989-
Nelson Rodrigues, do “fracasso” ao “ponto de vista” do trágico
[recurso eletrônico] / Thalles Valente de Paiva. - 2020.

Orientador: Rodrigo de Freitas Costa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.6020>
Inclui bibliografia.

1. História. I. Costa, Rodrigo de Freitas, 1979-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

Rejâne Maria da Silva (Bibliotecária) – CRB6/1925

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 3, PPGHI				
Data:	Vinte e cinco de fevereiro de dois mil e vinte e um	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	15:25
Matrícula do Discente:	11912HIS004				
Nome do Discente:	Thalles Valente de Paiva				
Título do Trabalho:	Nelson Rodrigues: do “fracasso” ao “ponto de vista” do trágico				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982-2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico.				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: André Luis Bertelli Duarte (Eseba/UFU), Katia Eliane Barbosa (PUC/Uberlândia), Rodrigo de Freitas Costa orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Rodrigo de Freitas Costa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luis Bertelli Duarte, Professor(a) do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico**, em 25/02/2021, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kátia Eliane Barbosa, Usuário Externo**, em 25/02/2021, às 15:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 25/02/2021, às 15:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2580664** e o código CRC **CCC65DCD**.

Thalles Valente de Paiva

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientador)

Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte.

Prof. Dr^a. Kátia Eliane Barbosa

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à CNPQ pela bolsa de Mestrado, que permitiu minha total dedicação aos estudos.

Meu profundo agradecimento à minha querida mãe, Cida Valente, que sempre cuidou de mim com muito amor e carinho, sem pedir nada em troca – amor que rompe com a cadeia da retribuição. Não posso esquecer do carinho e dos ensinamentos da minha tia, Lúcia de Fátima Valente, que me apoiou durante toda a jornada da graduação e do Mestrado, com discernimento e sensibilidade.

Agradeço, em especial, ao professor Rodrigo de Freitas Costa, pelo trabalho de orientação. Não posso esquecer de agradecer a todos os professores e colegas, tanto da graduação, quanto do Mestrado, que fazem parte dessa jornada direta e indiretamente.

Resumo

VALENTE, Thalles. **Nelson Rodrigues, do “fracasso” ao “ponto de vista” do trágico.** Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

O objetivo desta pesquisa centrou-se em analisar as *formas* e o *conteúdo* da tragédia e do trágico na obra dramaturgica de Nelson Rodrigues. Logo, o objetivo central foi fazer uma análise estética e hermenêutica. É “óbvio” que é canônico que Nelson Rodrigues fez tragédia e o trágico, e há várias defesas a esses termos para a obra do dramaturgo. Contudo, esta dissertação defende que Nelson fez tragédia de forma contraditória e paradoxal: sua tragédia é uma “falha”, mas essa “falha” inerente está na própria estrutura da linguagem e ela é o alicerce da tragédia modernista. Portanto, meu argumento central, de forma bem lacaniana/certeuniana, é que: *só se faz tragédia e suscita o trágico na era moderna “fracassando”*.

Palavras Chaves: Nelson Rodrigues; Tragédia e modernismo; Filosofia do trágico; Psicanálise e teatro.

Abstract

VALENTE, Thalles. **Nelson Rodrigues, do “fracasso” ao “ponto de vista” do trágico.** Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

The objective of this research was to analyze the forms and the content of the tragedy and the tragic in the dramaturgical work of Nelson Rodrigues. Therefore, the central objective was to carry out an aesthetic and hermeneutic analysis. It is “obvious” that it is canonical that Nelson Rodrigues made tragedy and the tragic, and there are several defenses to these terms for the playwright's work. However, this dissertation defends that Nelson made tragedy in a contradictory and paradoxical way: your tragedy is a "failure", but that inherent "failure" is in the very structure of language and it is the foundation of the modernist tragedy. Therefore, my central argument, in a very Lacanian / Certeauian way, is that: only is made tragedy and tragic in the modern era “failing”.

Keywords: Nelson Rodrigues; Tragedy and modernism; Philosophy of the tragic; Psychoanalysis and theater.

Sumário

Introdução.....	08
-----------------	----

Capítulo I – Lacuna, reflexão e laço

1-1 – Da revolução, a tragédia e o trágico como reflexão do <i>lugar</i>	20
1.1.1 – O mito do “nome próprio”: o “não-todo” de Nelson Rodrigues.....	27
1.1.2 – Modernismo: a tensão entre <i>forma</i> e <i>conteúdo</i>	37
1.2 – Conservadores conscientes, mas modernistas inconscientes.....	42
1.2.1 – Da digestão à defecação da tragédia rodriguiana.....	49
1.2.2 – Crítica <i>post mortem</i>	54
1.2.3 – O trágico, entre vida e realidade.....	61

Capítulo II – Tensão entre *ethos* e *mythos*: a presença e ausência da Tragédia na modernidade

2.1 – O trágico e a realidade brasileira.....	74
2.1.2 – O efeito do <i>mythos</i>	82
2.2 – <i>Doroteia</i> : entre “coisa ausente” e “coisa presente”.....	88
2.3 “Curto-circuito” entre “não seriedade” e “seriedade”.....	95
2.4 – O “pecado original”, a herança “cristã”.....	100
2.4.1 – “Farsa”, “fracasso” e “trágico”.....	106
2.5 – A <i>forma</i> é modernista, mas o <i>conteúdo</i> é conservador.....	109
2.5.1 – O <i>mythos</i> como alicerce do trágico: teatro rodriguiano como função social.....	113
2.6 – Do alto para o baixo, do baixo para o alto.....	119

Capítulo III – O “fracasso” como “ponto de vista” da realização

3.1 – Tragédia moderna e o “fracasso”	124
3.1 – <i>Senhora dos Afogados</i> , o formato da tragédia familiar.....	128
3.2.1 – Os “clichês”.....	134

3.2.3 – O Coro e a determinação do <i>lugar</i>	138
3.2.4 – Saber e “hamartia”.....	143
3.2.5 – Peripécia e revelação.....	146
3.2.6 – O fracasso da Reconciliação: o “não-ser”.....	150
3.3 – A tensão entre o apolíneo e o dionisíaco.....	154
3.4 – O “fracasso” como “ponto de vista” da possibilidade: a forma atonal de fazer e ver a tragédia e o trágico.....	161

Capítulo IV – O passe à “tragédia carioca”

4.1 – A passagem da subjetividade: o “reconhecimento” e o “não reconhecimento” da identidade.....	166
4.1.2 – A “Grande-casa” rodriguiana.....	171
4.2 – O novo <i>ethos</i> : a “Grande-família” vai à rua.....	175
4.3 – O “homem carioca”.....	181
4.4 – O enigma da “mulher carioca”.....	182
4.4.1 – Capture a subjetividade feminina.....	206
4.5 – A crise mítica do Pai.....	211
Considerações finais.....	230
Referências Bibliográficas.....	233

INTRODUÇÃO

*E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para
minha sensibilidade autoral, a verdadeira
apoteose é a vaia. Dias depois, um repórter veio
entrevistar-me: – “Você se considera realizado?”
” Respondi-lhe: “Sou um fracassado. ” O
repórter riu, porque todas as respostas sérias
parecem engraçadíssimas – risos.*

(Nelson Rodrigues)

I – O “Reconhecimento”

Tinhorão esperava Dr. Odorico na porta do Jornal do Brasil, debaixo do relógio. Entusiasmado, arremessa-se em direção ao juiz: “Arranjei! Arranjei! Está arranjado! ” O doutor se surpreende: “Já? ” Vibra: “Um apartamento que só falta falar! Ambiente meio danunziano. Tem uns biombos pretos, com uns arabescos dourados. Negócio meio fúnebre, mas de alta sensualidade! Quinhentas pratas! ” Dr. Odorico fica encantado. Sua cabeça já imaginava fantasias com Engraçadinha.

O rapaz entrega a chave que leva ao caminho da felicidade. Mas Dr. Odorico retruca, como se aquilo fosse objeto de um crime: “Chave? ” Tinhorão, de maneira perspicaz, explica: “Já está tudo combinado para amanhã, às quatro horas”. Em espanto o Juiz comenta: “Pelo amor de Deus! Não me ponha em uma enrascada dessas! Essa pessoa, por quem eu sinto uma forte atração, é uma senhora. Escuta, Tinhorão! Uma senhora honestíssima! Honestíssima! Nunca pensou, jamais, nem por sombra, em prevaricar! É casada! Casada, percebeu? ”

Tinhorão de maneira cruel, mas divertida, dá-lhe a notícia: “Mas eu já adiantei as quinhentas pratas, e o senhor vai me reembolsar! ” O doutor contesta: “Tinhorão você se precipitou. Eu queria apenas saber se você conhecia um apartamento”. Exaltado e direto: “Um momento, Dr. Odorico! Agora não há mais remédio. E eu estou duro, Dr. Odorico. ” O juiz se enfurece, e depois de alguns escândalos entrega o dinheiro ao rapaz.

O homem se levanta, mas o jornalista rapidamente o puxa e indaga: “Meritíssimo, o senhor sabe a diferença entre drama, tragédia e realismo socialista? ” Não sabendo, no entanto curioso, Dr. Odorico pergunta: “Não, qual é? ” Tinhorão, em uma “ironia” bravíssima revela:

2 É certo que o drama é o significativo-mestre do teatro na modernidade, tragédia, comédia e suas variações, têm sua estrutura dramaturgica. Mas neste exemplo, estou a brincar com o drama na ambiguidade do seu termo, desde no seu sentido teatral (dramaturgia), mas, também, no seu sentido comum (vida). Essa brincadeira se estruturou pelo processo de vulgarização burguesa ao teatro do século XIX, aquilo que Szondi nomeou de “crise do drama”, os novos “experimentos formais” modernos que ridicularizavam o teatro clássico e o classicismo. O sujeito burguês tomava conta do teatro, em sua ordinariade, suas futilidades, seus devaneios e colapsos emocionais, presos em si mesmos, mas tudo isso caracterizou-se em um quadro estílico que *veio a ser* o “drama burguês”. Para mais SZONDI Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 96 a 97.

socialista é tomado pela consciência da História, seu papel histórico é uma prioridade que vai muito além de demandas particulares e ele gozará do amor de sua mulher somente pós-revolução³.

Bom, e a tragédia? A tragédia está na alegação que o desejo não tem *lugar*. O herói goza de seu desejo, mas esse não é reconhecido pelo *ethos*, e a trama se perfaz nesse “não-reconhecimento” entre sua particularidade tentando em vão ser “reconhecida”. Tanto o herói, quanto a tragédia, dispõem de seu *objeto a* (virtualidade do gozo), a sua agalma, a mulher, o imaginário, seu “mythos”, mas não há uma reconciliação com o simbólico, o apartamento como *lugar* de “reconhecimento”.

Se retroagirmos aos primórdios do teatro grego, o “reconhecimento” e o “não reconhecimento” sempre foram temas centrais nas tragédias. Já o “não-reconhecimento” faz parte do processo moderno e modernista. Desde as tragédias de Sófocles, *Édipo Rei*, por exemplo, o “não reconhecimento” se deu por um *não saber*. Édipo matou seu Pai, casou-se e teve filhos com sua mãe; todavia, do não saber (ele não sabe o que faz, mas, mesmo assim, o faz) para o “reconhecimento” do saber traumático, esse é “não reconhecido” pelo *ethos*, o herói, que, obviamente, teve seu final trágico. Portanto, o desfecho trágico se faz por um “não reconhecimento” do *ethos*, mas, também, pelo “reconhecimento” do *mythos*. No final, Édipo cumpriu seu destino para com os Deuses. O *mythos*, em *Antígona*, está em tensão ao *ethos*, o corpo do seu irmão deve ser “reconhecido” (ser enterrado). É um direito “reconhecido” pelos Deuses que a lei dos homens deve acatar. Também é possível observar em *Oréstia*, Ésquilo, que o “reconhecimento” e “não reconhecimento” se faz pela contradição entre justiça e vingança (leis humanas vs deuses), e assim por diante.

Já no processo de modernização da tragédia, nas tragédias shakespearianas: *Hamlet* “ser ou não ser?”; *Romeu e Julieta*, o amor dos heróis “deve ser”, ou “não reconhecido”?; o

3

É claro que Nelson sempre ironizou o realismo socialista, dizia que era uma castração política à arte: “Eis o que eu queria dizer: o socialismo vermelho em lugar nenhum permite o grande artista, o grande escritor, ou um romance que tenha o rigor do ato literário puro. Pode-se dizer que, em toda parte, mesmo nos países não-socialistas, a maioria dos escritores sofre, a distância, a influência totalitária. Graças ao socialismo há o que se pode chamar de intelectual invertebrado. Poderão objetar: “Mas, ao menos, o proletariado ganha com isso.” Nunca. O que se instala, nos países comunistas, é uma ditadura do proletariado contra o proletariado e o resto. E então, estamos vendo algo inédito na história do homem: a castração espiritual de povos inteiros. É a desumanização galopante do homem. O ser humano que tinha resistido a todas as tiranias, ainda as mais perversas o ser humano, repito, foi transformado no antihomem, na antipessoa.” *Inteligência invertebrada* In RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Nova Fronteira, 2016. Sim, toda realização política castra o imaginário dos seus agentes a uma causa universal, há um processo dialético de significação. Talvez Nelson não tenha percebido que qualquer realidade, o *ethos*, demarca restrições e leis. Uma sociedade “justa” é aquela que reconhece e dialoga com a negatividade do seu povo, não a varrendo do mapa.

trono de *Macbeth* “deve ser” ou “não ser reconhecido”? Aqui, no entanto, a tensão dialética entre “reconhecimento” e “não reconhecimento”, como nos ensina Benjamin, em *Origem do Drama Trágico Alemão*, não findam uma era como nas peças gregas e as desgraças se apossam apenas do herói, e não de sua comunidade. A tragédia se guia pelas leis do renascimento e classicismo, presas em si mesmas.

Essa mudança de posicionamento inter/subjetivo fez com que o Homem se voltasse mais para si, depois dos escombros da antiguidade clássica e do mundo medieval. Já não eram mais grandes histórias comunais, pelas quais a comunidade tinha um papel central no desenrolar da trama. Segundo Szondi, *Teoria do drama moderno*, o homem entrava no drama apenas pela sua particularidade, apenas como membro da comunidade, e não mais como representante da comunidade. A introspecção dramática era excessivamente alienante e nada fazia sentido fora dela. Isso persistiu até os séculos XVIII/XIX, em sua virada moderna, e houve uma reviravolta; a tensão se fazia entre sujeito-objeto.

Na modernidade o *conteúdo* não é mais estático, mas mutável. O *conteúdo* sempre recorta simbolicamente uma parte da realidade. Ele a normatiza e a *forma* serve para lembrar que algo fora excluído do “Todo”. Por essa razão, a *forma vs conteúdo* se relacionam de maneira dialética, o que acarretou em novas maneiras de compor o drama. No entanto, o drama não se realizava mais por relações simplesmente internas, fechadas em si mesmas; ao contrário, a tensão dramática se dava pela tensão intersubjetiva da peça em relação à comunidade que a cercava. Da contradição, desenvolvia-se a realização dramática. Aqui, a decisão particular do herói é essencial para a formação de sua existência, sendo que subjetividade e liberdade caracterizavam as mais importantes determinações. É claro que o apelo para as particularidades excessivas do herói, dirão os “puristas”, acabou por vulgarizar a tragédia grega. A tragédia em seu processo de modernização se tornou cada vez mais cômica, melodramática nas ações de um herói que não representa mais os Deuses, mas, sua individualidade, suas sensibilidade afetivas.

O salto à tensão da subjetividade alcançou mais consistência na modernidade alemã do século XVIII ao XIX. A retroação grega de Goethe, *Ifigênia*, ilustra as demandas de reconhecimento de seu tempo, tendo a subjetividade e liberdade como características ontológicas do ser, não mais a relação institucional vs Divino. A tensão se faz pelo “reconhecimento” e o “não reconhecimento” da subjetividade e da liberdade do herói – o que importa são as particularidades individuais do herói em tensão ao *ethos*, disse Hegel, em

Estética. A contradição se dá de maneira “interiorizada, subjetivada, a fim de ilustrar a transformação de uma maquinaria divina puramente exterior em subjetividade, liberdade e beleza moral”.⁴ Mas a modernidade apelou demais para a filosofia, atestam os conservadores e “pós trágicos”. Foi nessa época que nasceu o trágico como um predicado do ser (um “ponto de vista” de valor) – o trágico como conceito. As tramas estavam mais para tratados de filosofia que para o irresoluto destino poético da tragédia.

Por essa fragmentação, pela lacuna reconhecida na modernidade, não é de se estranhar quando dizem que a tragédia morreu, ou que Nelson Rodrigues também não fez tragédia. Já não é possível significar a tragédia em sua “Totalidade” à modernidade, dar a ela um “nome próprio”. A tragédia na modernidade ficou excessivamente difícil de ser reconhecida: novas realidades, novas culturas e saberes que algumas vertentes da poética/estética conservadora e pós-estruturalista afirmam que as particularidades da modernidade não se fecham em um signo conciso, sem contradições e que as negatividades não cessam de se inscrever. A primeira está presa em um predicativo estático e a outra radicaliza em um historicismo que varre qualquer signo.

A tragédia na modernidade ficou, assim, meio como a anedota Tinhorão, com vários autores desejando fazer tragédia, compondo suas tragédias de formas desencontradas, “não-toda”, mas é “não-reconhecida”, sem o *lugar* de “reconhecimento”. Bom, obviamente, o “reconhecimento” não é algo estático, *a priori*, mas um lugar de disputas, que a todo momento está sendo tensionado pela contradição da ação humana. O “nome próprio” do *lugar* está sempre a sofrer novas significações no tempo. Quem sabe não seja esse uns dos grandes marcos do modernismo, a afirmativa que a ação não se faz de maneira harmônica, linear, mas contraditória? E mais, essa é única maneira de fazer e retroagir a coisa para nosso tempo? Ora, a modernidade não é a inversão do “ponto vista” conservador e “pós trágico” (pós modernidade)? Não é que a falha elimine a tragédia, mas o “fracasso” é a única forma de fazer e retroagir a tragédia para nosso tempo. Depois da virada crítica moderna, não fazemos mais as coisas de maneira completa, mas “não-toda”. A lacuna é inerente ao universo “pós-religioso”. Não temos deuses intervindo nas lacunas do *lugar de saber*, mas sujeitos fazendo o mundo girar. São eles que criam e se “reconhecem” em um “nome próprio”.

Ora, por essa razão o radicalismo modernista está no ponto de expressão paradoxal de *forma* e de *conteúdo*. O herói modernista, além de reter informações exteriores, vive dentro

4

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas)*. Zahar, 2006. Edição do Kindle, p.20

delas, se alimenta delas em um formalismo que a todo momento tensiona seu conteúdo, não se unificando mais. Não é estranho para a estética modernista dialogar com uma heterogeneidade de gêneros textuais, mas devemos observar que nunca é de maneira harmônica. São sempre realizações de feitos contraditórios, como uma trilha dodecafônica, “não-unitário”, com suas particularidades rondando a nota tônica. As soluções da trama, por vezes, são aleatórias, “irracionais”, com fragmentações de subjetividades e lugares “irreais”, toscas, malditas ou hediondas. Para mais, o modernismo assegura que o drama trágico não é tão linear quanto a anedota de Tinhorão. O processo dialético de “reconhecimento” é radical e muitas vezes paradoxal nos enunciados de suas *formas* e de *conteúdo*.

Nelson Rodrigues e suas “peças psicológicas”, os heróis, *grosso modo*, adentram uma jornada edípica das quais suas fantasias engolem a realidade externa ao ponto de eles perderem o senso das coordenadas simbólicas, criando literalmente uma outra realidade. Como nos casos de *Vestido de Noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta*, as personagens estão tão alienadas em seus desejos, que a trama perde seu senso de realidade⁵. No final, não há uma “reconciliação”, um “reconhecimento” entre os desejos das personagens ao *ethos*. Por isso, não sabemos ao final das peças quais são suas verdadeiras “identidades” – uma lacuna na nomeação. Mas o trágico intervém dando um “ponto vista”, dando um “nome próprio” a essa situação trágica e as personagens vagam como “objetos parciais” sem o reconhecimento do *lugar*. Seus desejos nunca farão “Um” com o Outro.

Em “peças míticas” acontece uma reversão formal, mas o *conteúdo* é o mesmo. O “herói mítico” está preso em uma identidade fechada, cristalizada, da qual o *lugar* “não-reconhece” as suas particularidades. Essa é a razão dos “ares” dessas peças serem tão densos, pesados e claustrofóbicos. O *ethos* do *lugar* é excessivamente interventor e todo o espaço da “Grande-casa” está sendo vigiado. O apelo das máscaras como *Doroteia* é o sinal que nada deve sair da normatividade (tudo deve ser mediado), ou a fotografia em família, tanto idealizada em *Álbum de Família*, quanto em *Senhora dos Afogados*. Nada deve sair da mediação do corte simbólico. Mas, no final, as personagens não suportam o peso dessa identidade, seus desejos são fortes demais e subvertem as coordenadas do *lugar*. Adultérios, paixões, assassinatos e amores incestuosos são “não-reconhecidos” pelo Outro.

5

O mesmo quase se pode dizer de *A mulher sem pecado*, o herói, Olegário, fingia estar paraplégico para ter certeza do amor de Lígia. O herói é um sujeito paranoico que é constantemente bombardeado por fantasias de traição por parte de sua esposa – uma quase outra realidade. No final da trama, na hora que ele tem certeza que sua esposa não era adúltera, ela foge com outro. No momento que pensou que tinha sua mulher, ela simplesmente o deixa.

Na “tragédia carioca” os heróis estão a gozar de suas fantasias na cidade, mas a virada burguesa urbana é demasiadamente contingente quando seus desejos são “não-reconhecidos” pela sustentação financeira (*ethos* capitalista), por outras, são obscenos, amores “reconhecidos” como doenças, taras e canalhices. Ouro é o desejo que move *Boca de Ouro*, ostenta sua prótese de ouro, e quer ser “reconhecido” pela sua grandeza valorativa, assim como o ouro que ostenta (até deseja ser enterrado com ele, um caixão de puro ouro), mas acaba sendo assassinado e noticiado como um sujeito banguela. Em *A falecida* Zulmira sonha em ter um enterro de luxo, mas termina sendo velada em um caixão fuleiro. Em *Beijo no asfalto* o herói concede um último pedido a um homem prestes a morrer: um beijo na boca, após o ato e sua vida se revira em desgraça. O beijo é “reconhecido” como um ato hediondo e a imprensa acaba com sua vida. *Perdoa-me por me traíres* é a história de um homem que ama sua mulher a ponto de pedir perdão a ela por ela tê-lo traído. Seu ato é tão “louco”, que acaba sendo internado por amar demais. Em quase todas as “tragédias cariocas” não há o “reconhecimento” do desejo do herói, à exceção de *Bonitinha, mas Ordinária* – a expressão “não-toda” carioca.

A grande revolução modernista talvez seja, como nos assegura Žižek⁶, a afirmação de um conceito particular que está dentro da obra, o seu *mythos*, valor de redenção nas coisas mais vãs, banais e ordinárias da vida, ou seja, o baixo, aquilo que, às vezes, não tem valor no *ethos* da trama e na cultura do *lugar* (lugar do autor) é elevado ao Universal. Por isso, o “reconhecimento” passa por um processo metonímico de alteração de valor. Edgard, *Bonitinha, mas ordinária*, é a exceção “carioca” pois o herói rasga o cheque de milhões. O dinheiro objeto “reconhecimento”, o objeto do qual muitos “heróis cariocas” correm atrás como forma de realizar suas fantasias, perde sua potência diante ao *mythos*. Em outras palavras, estamos diante de uma inversão pois é o herói que “não-reconhece” o valor do dinheiro, não o reconhece como valor Universal e sua ação significa literalmente rasgar o “ethos carioca”. Logo, o código de sua mensagem é uma crítica ética e há algo para além da demanda urbana burguesa. Existe um *mythos* que deve ser levado em conta.

De todas as *formas* contraditórias ao *conteúdo*, desde as tensões de gêneros textuais, metonímia do “Alto” para “Baixo”, mas que se reverte do “Baixo” para o “Alto”, da contradição entre “reconhecimento” e “não-reconhecimento”, dessa “não-unificação”,

6

ŽIŽEK Slavoj, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. VERSO London, New York, 1992, p. 48.

acontece uma reviravolta nessa negatividade excessiva que é *laçada* por um “ponto de vista” trágico, que assegura um valor interno à trama – aquilo que Nelson Rodrigues sustenta e defende como Valor.

II – Do “fracasso” ao *laço*

A aposta desta dissertação é simples: as coisas se dão e se fazem de maneira contraditória e os fenômenos adentram o universo humano pela linguagem; contudo, existe uma lacuna intrínseca ao *discurso do mestre*, em sua virada crítica moderna. O quarto onde se realiza o encontro entre os amantes está sob processo dialético “reconhecimento” e “não-reconhecimento”, mas, o “reconhecimento” não fecha a lacuna – o quarto permanece cindido, o signo apenas *laça* o objeto tentando fazer que as particularidades se articulassem. Como diria Michel de Certeau, em *A escrita da história*, o *laço* é apenas *performativo* e faz com que as coisas aparentem estar articuladas. O *laço* é uma rede “ficcional” que não faz “Um” – os excessos e faltas permanecem. Logo, minha defesa não é apenas relativa, no sentido que há tragédias na modernidade, mas, também, de forma “Universal” na qual só é possível existir tragédia em nosso tempo pela lacuna da presença e ausência. Tragédia se faz na modernidade de forma “fracassada”, “não-toda”; no entanto, de maneira *performativa*, o trágico nos afeta e suscita a reflexão – e *laça* essa contradição expondo seu valor.

O “não-todo”, obviamente, também faz parte da minha escrita, visto que a história discursa sobre um objeto que é paradoxalmente, ao mesmo tempo, uma “Coisa ausente” e uma “Coisa presente”, o passado. Quando estou a escrever sobre Nelson Rodrigues e sobre gênero tragédia, e debatendo sobre tensão entre *forma* e *conteúdo* na obra, estou tecendo um discurso que falha, que não é a totalidade da descrição e não é narrativa final o entendimento e/ou da razão do objeto pesquisado; além, é claro, dos meus limites (de bagagem intelectual, bagagem cultural, de *lugar* e tempo) e dos limites do objeto e do texto (seu início, meio e fim). Dos limites e da falta constitutiva do texto particular, esse é reconhecido e depositado no futuro, no Outro (o *lugar de saber*). Enquanto o meu texto se “fecha”, a pesquisa continua a se movimentar, muitas vezes de forma contraditória e/ou paradoxal na Intuição de Saber.

O *lugar* da instituição, nos ensina Certeau, é o desejo do Outro para o historiador. O trabalho da escrita se faz por essa tensão, entre desejos (subjetividade) do pesquisador e demanda do *lugar*. Logicamente isso não se faz de forma harmônica, mas por meio de

“tensões” ao comando do Outro. Também não podemos omitir a ruptura do saber moderno, a *reflexão* como crítica e não devemos nos esquecer que para nós, modernos, a realidade tem uma estrutura de “ficção”. Não existe um Outro no Outro (entidade divina regendo a ação); ele é uma “ficção” coletiva – daí da nossa ação contraditória e paradoxal –, pois somos nós que criamos e fazemos, erramos e acertamos em fazer história. E é isso que movimenta o espírito de Nelson Rodrigues no Outro.

Obviamente este não é um processo fácil, é radicalmente paradoxal. A escrita, ressalta Certeau, “traz inscrito no próprio nome o paradoxo – e quase o oximóron – do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso.”⁷ O nosso presente formalmente tenta capturar o passado, mas esse o nega, já que a “operação histórica consiste em recortar o dado segundo uma lei presente”⁸. Daí temos uma lacuna eminente, o presente distingue-se desse outro (passado morto de Nelson), e mais, esses estão distanciando-se pelas mudanças do discurso no tempo. Ora, como fazemos para ir além desse “fracasso”? Desse objeto que escapa de nossas mãos, podemos nos perguntar como resolvemos isso. O que seríamos nós sem a mediação do passado?

Aí está a grande reviravolta da escrita moderna porque a história não é uma substância imutável, tecida pelas Moiras, ou regida por Deus; ao contrário, é uma instância contingente que pode ser ressignificada por nós no presente (na sua tensão entre *forma* e *conteúdo*). Da falha, do “fracasso” em capturar o passado em sua totalidade, ocorre uma reversão no discurso do historiador, da “negação da negação” desse real paradoxal. O objeto passado é “positivado” pelo *laço*, mas esse se transforma pela perspectiva retroativa do discurso presente. Deste modo, a operação histórica tem um efeito duplo: “Por um lado, historiciza o atual. Falando mais propriamente, ela presentifica uma situação vivida.”⁹

Mesmo que o texto seja “reconhecido” em seu presente, no seu discurso, na sua escrita, este contém um objeto com uma negatividade excessiva (seja pelos excessos, ou pela falta no objeto) que não é totalmente “suprassumida”. O objeto (passado) da qual o historiador quer acalmar pela escrita: “falha” – não consegue ser suficiente, ser “Toda”, seja pelos limites do objeto, seja porque o texto tem seu início, meio e fim. Ademais, o “morto” (passado) nunca está satisfeito sobre o que se diz sobre ele. Certeau nominou esse processo de luto na história. O evento morto sempre quando adentra o Outro, revira-se em movimentos

7
Universitária, 1982, p.5.

CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense

8
Idem, p.87.

9
Idem, p.87.

contraditórios. As escritas científicas tentam acalmar essa estranha fantasmagoria, oferecendo-lhe túmulos escriturários, mas esses nunca são suficientes para acalmá-lo, sempre sobrando ou faltando algo para esse túmulo, ou seja, a escrita é sempre “não-Toda”. Todavia, é essa lacuna que faz a escrita movimentar-se, que, paradoxalmente, faz o “morto” viver na linguagem, em sua presença e ausência.

Ora, e não é isso que aconteceu no teatro rodriguiano e com a tragédia? Ao se escrever sobre tragédia e Nelson Rodrigues nunca é suficiente. É por isso que encontramos tantos textos sobre essas temáticas porque no teatro rodriguiano o debate vem desde a década de 1950 e persiste até hoje. Evidentemente, desde 1980 a maioria defende que Nelson Rodrigues é o canônico do trágico brasileiro: “Ele faz tragédia, mas não grega; sua cosmovisão sobre condição humana é que é trágica”. Contudo, se retroagirmos para os conservadores dos anos 1950 a 1960, esses discordavam, e diziam que o teatro rodriguiano era demasiadamente distante do sentido da tragédia grega: “Tragédia no Brasil!? O teatro de Nelson Rodrigues é sensacionalista, cômico e vulgar”. Para os “pós trágico” há a assertiva que não há generalização, mas de modo incoerente, generalizam na via do relativismo: “Não temos um signo definitivo, e mais, a tragédia morreu.” Dos anos 1990 para cá, o discurso é: “Nelson fez tragédia do seu jeito; é um autor trágico; ou que a tragédia e o trágico são fenômenos relativos. Ou seja, a escrita está sempre rodeando uma lacuna.

III – A proposta

O objetivo desta pesquisa centrou-se em analisar as *formas* e o *conteúdo* da tragédia e do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues. Portanto, o objetivo central foi fazer uma análise estética e hermenêutica. Portanto, é de suma importância dialogar e debater com o *lugar* de saber, ou seja, as outras pesquisas dessa temática. Como há inúmeras, optei em trabalhar, *grosso modo*, com as mais “reconhecidas”: Sábato Magaldi, clássico sobre o tema, logo, é fundamental no processo da escrita, assim como as pesquisas posteriores de Ângela Lopes, Vitor Hugo, Ismael Xavier e Elen Medeiros.

O primeiro capítulo focou em firmar o discurso de Nelson na revolução da arte moderna, arte como *reflexão*. Se arte é reflexão, Nelson, como modernista, fez uma arte crítica ao seu *lugar*. Portanto, se a ruptura moderna está na ação (tensão *forma vs conteúdo*),

logo, a crítica estética e hermenêutica também está tensionada em seu movimento crítico. Portanto, há espaço no Outro para a construção de um novo “ponto de vista” à tragédia e do trágico na obra de Nelson Rodrigues. Seguindo este raciocínio, a segunda parte do capítulo, ocupou-se, primeiramente, em analisar algumas críticas dos anos 1950 e 1960 que debateram a tragédia e o sentido do trágico na obra rodriguiana. Esse período conturbado de crítica chega ao seu apogeu nos anos 80, quando houve uma reversão de subliterário, sensacionalista, e não-trágico, ao canônico do modernismo trágico brasileiro. Após os anos oitenta, muitas críticas floresceram na batalha de nominar essa lacuna da dramaturgia rodriguiana. Além de apresentar algumas dessas análises, também apresento minha leitura em relação a elas e à tragédia e do trágico na obra rodriguiana.

O segundo capítulo se perguntou: É possível despertar o trágico na realidade brasileira? Além de alguns críticos “matarem” a tragédia na modernidade, afirmam que não é possível florescer o trágico em um país carnavalesco pois é um país “não sério”. Dizem os “pós trágicos” que a realidade do Brasil é cômica, e mais, a tragédia necessita de um *lugar* específico, um solo fértil para suscitar o trágico, como os gregos que “respiravam” o trágico em sua realidade. Mas será que os gregos viviam em uma realidade trágica? E mais, o trágico seria uma estética tão “frágil” em relação ao cômico? Sua revelação exige uma *realidade restrita*, em contrapartida à comédia que luta para sobreviver em *qualquer lugar*? Aliás, é necessária mudança de realidade para nascer o trágico? De outra maneira, não seria trágico florescer um sentido trágico em uma realidade “não trágica”? E não seria isso que Nelson Rodrigues fez? Deste modo, o foco desse capítulo foi um debruçar na tensão entre *ethos* e *mythos* e como o choque desses juízos se perfaz na dramática rodriguiana, se outra parte da modernidade defende que é possível criar tragédia e suscitar o trágico na modernidade porque as *formas/conteúdo* se transformam no tempo, mas parte dessas perceptivas acreditam que não é possível reconhecer uma generalidade, visto que são muitas particularidades que não se encontram em um “significante-mestre”.

A aposta do terceiro capítulo é argumentar o contrário: Por que chamamos de tragédia *Oréstia*, *Édipo Rei*, *Hamlet*, *Mourning becomes Electra* e *Senhora dos afogados de tragédia*? Não é porque encontramos um “ponto de vista” de valor nessas peças? Continuo neste capítulo seguindo *Senhoras dos afogados*, apontada por Medeiros como a tragédia “mais moderna” da obra rodriguiana. Mas aqui, a aposta não é que o drama se concilia harmonicamente com os gêneros (tragédia, comédia, melodrama etc.); ao contrário, há

“fracassos” a todos os instantes. No entanto, a tensão entre *forma* e *conteúdo* é revertida por um *laço* de valor, um “ponto de vista” do trágico.

O quarto capítulo se preocupou em analisar o *passe* à “tragédia carioca”. O “herói psicológico” era preso em si mesmo, sem identidade; ao passar para o “campo mítico”, este herói ganha uma identidade, uma identidade reconhecida pela “Grande-casa”, pesada demais para se carregar. O *passe* à “tragédia carioca” é quando o herói que estava preso em “si mesmo” (devaneios ou paranoias), ou privado (“Grande-casa”) do convívio social passa a se relacionar na vida pública, na realidade moderna burguesa na qual as identidades começam a sofrer curtos

-circuitos pelos processos de modernização da vida urbana – nada mais é garantido. As identidades de mulher, homem, pai e filhos são bombardeadas pelas novas aparências da vida pública (consumo, rádio, revistas, imprensa etc.). A pergunta então se faz: “Como suscitar o trágico em um *ethos* que é ainda mais vulgar, ordinário, melodramático e cômico? ”

Enfim, é claro que é canônico que Nelson Rodrigues fez tragédia e o trágico, e há várias defesas a esses termos para a obra do dramaturgo, das quais fazem parte os autores e pesquisadores aqui mencionados. Contudo, esta dissertação defende que Nelson fez tragédia de forma contraditória e paradoxal: sua tragédia é uma “falha”, mas essa “falha” inerente está na própria estrutura da linguagem e ela é o alicerce da tragédia modernista. Portanto, meu argumento central, de forma bem lacaniana/certeuniana, é que: *só se faz tragédia e suscita o trágico na era moderna “fracassando”*.

CAPÍTULO I

LACUNA, REFLEXÃO E LAÇO

*De vez em quando fico pensando que sou
o maior dramaturgo brasileiro e outras
vezes não sou tão
otimista assim.*
(Nelson Rodrigues)

1.1 – Da revolução, a tragédia e o trágico como reflexão do lugar

O *poético* é o desejo da tragédia. É assim que pensavam os gregos, as sensibilidades que se espantam com as linhas do destino, as lanças de um “não saber” que rasgam a carne e horrorizam o viver. Seus heróis eram revestidos por formalidades míticas, por um diálogo contraditório entre sonhos e pesadelos. Os sonhos são cortejados pelo véu apolíneo, razão, o Todo, graça e beleza. As fruições da beleza onírica, no entanto, são contaminadas pelos poderes ébrios do dionisiaco. A loucura e o caos lacunam as fantasias e, contrariamente, o sonho remodela-se para pesadelo. A particularidade bela do herói, o sonho da individuação, diluía-se no *ethos* comunal. A tragédia grega, por assim dizer, cria seus grandes heróis com o objetivo de destruí-los e esta é sua forma de afirmar a vida. Tudo que é criado deve estar preparado para se defrontar com a sua tenebrosa diluição.

O valor da tragédia grega está na ação da *poíesis*, e não na *reflexão* dela. Essa é a assertiva do clássico da literatura estética Ocidental: Aristóteles, em *Poética*, que delineia a construção da tecitura mimética, os construtos formais que possibilitam as manifestações das encenações ornadas. No entanto, o espírito da história caminha no tempo, com passos incertos e contingentes. De suas perdas iminentes, o movimento da tragédia, como a literatura crítica, são transformadas pelas apostasias, afastadas pelos recalcamientos, sentidas pelo entendimento e transformadas pela razão.

Talvez seja por isso que nós, contemporâneos, espontaneamente focamos nossos olhos primeiramente no conteúdo de finalidade ético e moral, e não nos adornos da *poíesis*

(desenvoltura, na cadência, venustidade da ação). O que nos impacta à primeira vista são os predicados do herói (história, classe, etnia, gênero, valor, etc.) e como essas propriedades são tecidas em conjunto cuja finalidade seja a expressão do *ethos* do *lugar*, o seu sentido. Em outras palavras, a prioridade está na reflexão do *ser*. “Quem é a personagem? ”; “Qual é o seu posicionamento na ordem simbólica? ”; “Qual é o *ethos*”? “Qual é o *mythos*? ”. É claro que a *poíesis* não é uma instância separada do entendimento. As sensações que são estimuladas pela poética estão inclusas na reflexão. Na verdade, o que ocorreu foi que a ação da poética, na era moderna¹⁰, transformou-se em estética e essa transformação é apenas uma mudança de posicionamento subjetivo do Homem, um novo “ponto de vista”, a experiência das sensibilidades que se tornou, para nós, um *saber*.

Deveras esta não é a mesma excitação causada pela obra rodriguiana? Sua dramaturgia nos impacta muito pela maneira que se dá o entendimento. O efeito de reflexão de sua composição, a tensão entre *forma* e *conteúdo* nos ojerizam, mas, ao mesmo tempo recai sobre nós como entendimento imediato, e, para os espectadores mais atentos, sugere uma ruminação imediata. Radicalmente, o que salta às vistas são os atritos ao *ethos*, pelos quais segue-se em efeitos colaterais, dissensões de feições patológicas: traições, assassinatos, incestos, etc. Deveríamos estar atentos ao código valorativo na escrita da peça por haver uma mensagem ética destinada a nós. Quem sabe não nos perguntemos o porquê disso tudo. Quais são seus significados? Qual é o seu verdadeiro valor?

As compulsões repetitivas das tensões obscenas são registradas em sua obra como um costume estrutural pois ele mesmo dizia que sem suas repetições não era nada. A reflexão sobre o valor do *ethos* e do ético é o que está sempre retornando obsessivamente – como “Vozes” fantasmáticas que ainda não foram ouvidas. É claro que os atritos (entre o *ethos* e o ético) são tecidos em sua obra em *formas* díspares, envoltas por uma heterogeneidade contraditória de gêneros textuais. No entanto, o ordenamento do *ethos* e as ações “hediondas” são provocações, cujo objetivo é expressar seu *conteúdo* – a reflexão do valor. Como ele dizia: “Minhas peças têm um moralismo agressivo”¹¹. Nelas o sentir e o refletir estão juntos, dialogando de maneira contraditória e é isso que as torna tão modernas e modernistas.

Moderna, modernista é sua obra-prima *Vestido de Noiva* na qual os fios enovelados se desenrolam e enrolam na figura de Alaíde que fora atropelada e se encontra em uma mesa de

10 Aqui estou a utilizar a temporalidade de Certeau: clássica, antiga, medieval, renascimento, classicismo e modernidade, cujo *vir a ser* está no século XVIII.

11 RODRIGUES, Sonia. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C, 2012, p.109.

cirurgia – seu estado é grave: “afundamento dos ossos da face”. O noticiário informa que a moça não morreu, mas logo morrerá. No estado entre a vida e a morte, a peça se desenvolve nos diálogos entre a realidade e as alucinações da heroína. Nelson dizia que o objetivo da peça era o desenvolvimento de três planos: realidade, memória e alucinação. Evidentemente ele o fez com maestria. A consubstância de tempos e espaços dessemelhantes é o que aparece na tecitura dramática, evocando um ar de um “expressionismo” singelo que não se desloca da realidade paradoxal das fantasias.

Claramente é uma postura poética destoante para o teatro brasileiro daquela época. Seu maior impacto dramático (tensão entre *forma* e *conteúdo*) está na construção do espaço-tempo da narrativa: as experiências da heroína são tecidas em espaço e tempo dissemelhantes. Esse novo manejo formal só é possível de ser pensado pela nova noção de subjetividade reconhecida pela modernidade. O movimento de ruptura moderna, a revolução estética, tornou-se a afirmação que a estética e a percepção da realidade não são princípios dissidentes, mas são mediadores da realidade¹². *Vestido de noiva* transparece que as três realidades são inteligíveis, e, mais, *afirmam uma verdade*. Daí o porquê do dramaturgo ser um exímio autor modernista porque a ação da personagem explicita o apriorístico da subjetividade moderna, a imposição que determina a experiência em sua estrutura: tempo-espaço não são propriedades da “coisa em si”; pelo contrário, é a maneira como o aparelho subjetivo funciona – são ideais da percepção.

Essa é a razão de Alaíde encontrar-se com madame Clessi (a cortesã, muito admirada por Alaíde) no ano de 1905. A realidade temporal de Alaíde é o ano de 1943; portanto, logicamente elas nunca poderiam se encontrar – mas esse encontro é realizado em um estado onírico. A tradição freudolacaniana nos diz que no sonho há uma suspensão da castração, em outras palavras, fantasias impossíveis tantos por restrições reais (entre a realidade e o Real) e,

12

Aqui estou a me referir na revolução estética do século XVIII. A *Poética*, de Aristóteles separava a razão, o saber lógico da experiência sensível. Assim, os artistas com suas técnicas de imitar o mundo fenomênico (nota-se que, pelas ações de imitar) para a epistêmica aristotélica, não imitam a disposição do real das coisas naturais, o que eles imitam são processos constituídos a partir da matéria – a criação do objeto para uma nova *forma*, ou seja, a arte é apenas uma imitação da realidade, ela não reproduz a realidade. Essa divisão aristotélica foi considerada canônica até o classicismo. No entanto, em tempos modernos, Baumgarten, em seu livro *Estética*, propôs uma nova forma de entender a arte. O pressuposto é que arte possui um saber que é próprio, estético (sensível), um conhecimento que difere do conhecimento lógico. Destaca Rancière que Baumgarten construiu uma trilha para os pensadores modernos (Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche etc.) que investiram no saber estético (RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*, São Paulo, Editora 34, 2009, p. 31 a 32). Assim, *grosso modo*, a revolução redimensiona as formas da arte, elas não apenas representam a realidade, mas, também, têm o poder de transcendê-la, ao criar realidades. Não é para menos, dizia Nelson que o teatro é mais real do que a própria vida vivida fora dela.

simbólicas, são “afrouxadas” pela virtualidade imaginária. O sujeito cria uma nova realidade na qual pode gozar “livremente” de suas fantasias.

Em meio a este novelo, as personagens são construídas por caricaturas imaginárias (como o marido de Alaíde, Pedro, esse ente transmuta-se a sua *forma* em vários clichês de figuras masculinas) pela heroína. Os vários tempos e espaços, a transformação das personagens, o sentido dos vários “Pedros” e a identificação de Alaíde com Madame Clessi, não compõem um simples adultério, ou a intenção de viver uma vida cortesã. Há uma vontade de ir além da castração, para além da mediação normativa do ethos. Esta é a verdade de Alaíde porque a heroína deseja transgredir a norma, já que nunca foi possível realizar suas fantasias na realidade material. Mas, para sua desgraça, as suas fantasias não se realizam por completo pois há uma lacuna entre as *formas* do desejo e *conteúdo* deles.

A fantasia Pedro, ou melhor, dos vários “Pedros”, pode ser vista, ou melhor, ser uma analogia do desejo modernista de fazer tragédia. Pedro é um ser puramente vazio contornado por uma *forma* não estática e a mutação ocorre exatamente porque Pedro não dispõe de nenhum predicado imutável; o ser, o *conteúdo*, está constantemente sendo negado pela *forma*. O apolíneo (o sonho) está sempre contaminado pelo dionisíaco (caos) e esse princípio dilui qualquer identidade, que, no entanto, movimenta a *ação*, efeito de fazer tragédia. A tragédia, por essa razão, não se faz por completo, ou seja, as novas formas, as contradições entre os vários gêneros textuais contradizem a tragédia, persistem uma negatividade que não é possível fechar-se puramente em signo de tragédia. Mas aí entra o trágico que é a expressão do espanto sensível e reflexivo de se deparar com um *conteúdo* que jamais se harmonizará, de um desejo que não se completa em sua totalidade. Mas, na tentativa de “reconciliar” a negatividade, dá a ela uma identidade fixa – fracassa-se, mas o fracasso redimensiona-se em um significante, uma *ação* de significação que expressa um “ponto de vista” de valor. Por conseguinte, o modernismo rodriguiano redimensiona o fracasso da “não-identidade” em positividade, ou seja, a afirmação de que apenas por *não ter* uma identidade fixa, é o fator que torna possível fazer tragédia moderna e modernista.

Assim, em uma postura radical, é somente pelo “fracasso” que desejamos tanto fazer tragédia, e assim fazemos. Ora, a tragédia é tão distante de nós, está há séculos de distância, tem outro modelo cultural, outros sujeitos e Deuses. Porém, por estar tão distante de nós, por ser esse objeto “impossível”, é que tanto desejamos tê-la por perto. Por isso imaginamos novas maneiras de fazer, retroagir a “Coisa” para nossa realidade. O desejo é a falta de algo.

Na falta de algo construímos novas *formas* possíveis de realizá-lo em nossa realidade. A realização nunca é “Toda”, há sempre restos e excessos, algo em pura contradição que não conseguimos mediar, mas, podemos transformar essa lacuna em verdade, no ato de fazer. Não é isto que está presente em *Vestido de Noiva*?

O que apreciamos em *Vestido de noiva* é uma heroína que fracassou em sua realidade ordinária, o carro, o Real, retira a personagem da vida material. Não sabemos o porquê, mas no decorrer da alucinação, toda ação da narrativa vai se tecendo. Aos poucos vamos descobrindo as motivações de Alaíde com as outras personagens; contudo, no final da alucinação, não sabemos se as alucinações e memórias da personagem são puramente verdadeiras. A trama se faz por uma busca da verdade, da história, da identidade da heroína, mas no final temos uma não-identidade, uma identidade que não consegue se livrar das suas contradições, do seu negativo. No entanto, a *ação* só se faz por essas distorções, somente pelas contradições que é possível entrar no mundo de Alaíde.

A realidade externa ao sonho, além do mais, só toma sentido a partir das alucinações da heroína, o que reflete para nós que a realidade não é uma estrutura homogênea, coesa, mas uma estrutura paradoxal cujos fios estão entrelaçados numa estrutura de “ficção”. Esse, talvez, seja o grande marco da reviravolta moderna, não temos um ser monumental, divino escrevendo a realidade (como as Moiras da Grécia antiga), mas um coletivo humano agindo em contradição. Portanto, não temos algum ser para além de nós que reconcilie essa negatividade angustiante, somente o trágico. O trágico moderno é a maneira de consolar e/ou dar uma nova significação, dar um valor ao trauma da subjetividade moderna.

O “trauma rodriguiano”, na *forma* teatro, talvez seja um “objeto incômodo” para os anos dourados. Tornou-se clichê dizer que sua criticidade, a sua indecorosa *forma/conteúdo*, foi o que mais traumatizou, ou impactou, o imaginário de leitores, espectadores e críticos. Se pela parte da figura dramaturgica, os debates, *grosso modo*, giravam em torno de classificações de tarado, moralista, gênio ou subliterário (evidentemente que isso é movimentado pela contingência da demanda social¹³), é justamente pela sua significação, pelo

13

O trabalho de Adriana Facina, *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, capítulo: *Personagens à procura de um autor*, apresenta as mutações das figuras rodriguianas (pela crítica, mas, também, como a personagem Nelson Rodrigues se apropria de suas personagens para se apresentar ao público de acordo com as demandas do tempo e lugar (lutas políticas e imaginários sociais etc.). O *insight* da autora é apresentar que as suas metamorfoses não devem ser vistas como falhas morais, ou mudanças de visão mundo, mas ser entendidas como um processo dialético, portanto, corroborando que as formas ficcionais da arte interferem na dinâmica do sujeito e na realidade social, ou melhor, que tecitura ficcional está em processo dialético com a realidade.

seu viés estético sobre entendimento sobre a realidade. Os lugares que o dramaturgo transita na história sempre remetem a sua arte a uma recepção moderna de entendimento, que organiza e separa as formas, que debate a realidade, que cria “identidades”, “não identidades” e “não-identidades”, que negam e positivam técnicas técnicas artísticas. Por último, quando indagamos sobre a tragédia e o trágico rodriguiano, estamos debatendo sobre um entendimento de vida, sobre uma reflexão da realidade. Enfim, estamos falando de valor.

Se na *Poética*, Aristóteles define a tragédia como a *mimesis* de uma *ação* que dá *forma* a uma unidade de conjunto belamente agradável, processando em sua finalidade a *katharsis*: a experiência é puramente estética – o gozo e o prazer que purga os afetos ruins, na modernidade não temos essa dualidade clássica: a relação entre o sensível e inteligível. Esse é um marco que dá um poderio às sensibilidades, às aparências como componentes da tecitura formal da realidade. O sentir é também experimentar a vida, e, sensivelmente, entendê-la – este é o sentido moderno da tragédia, das experiências das sensações que comprimem e dilatam as pupilas, dos ruídos aos sonetos, das carícias e tapas aos sabores agradáveis, doces, amargos e azedos constituem o viver e o aprender. Presumivelmente o cheiro que floresce das pétalas, e da picada dos seus espinhos, atestam um valor de imediação, ou de negação com a vida.

É canônico que o desagradável era a proposta rodriguiana de fazer teatro. A princípio, as sensações são confusas, os sabores que não se distinguem demasiadamente bem, mas que no fim da degustação desponta o fel. O caju e a pitanga, uma metáfora interessantíssima do texto memorialístico: *A menina sem estrela* representa as relações sensíveis da criança Nelson de experienciar a vida, como ele dizia, do saborear as frutas a um surto proustiano, vividez de memórias passadas:

[...] volto a 1913, ao mesmo Recife e ao mesmo Pernambuco. Mas não era mais Capunga e sim Olinda. Alguém me levou à praia e não sei se mordi primeiro uma pitanga ou primeiro um caju. Só sei que a pitanga ardida, ou o caju amargoso, me deu a minha primeira relação com o universo. Ali, eu começava a existir. Ainda não vira um rosto, um olho, uma flor. Nada sabia dos outros, nem de mim mesmo. E, súbito, as coisas nasciam, e eu descobria uma pitangueira ou um cajueiro¹⁴.

Temos um trecho rememorativo que poderia ser muito bem uma linha de diálogo de algumas de suas peças. Todavia, aqui, a reconstrução de sua infância perdida não deve ser

focada na exatidão da narrativa referente ao ocorrido, ou seja, nos detalhes abrangentes, em significados consistentes, além dos lugares específicos de cada objeto situado em sua rememoração, mas antes a retroatividade que remete à sua angústia presente, desamparo ante ao universo e *não faz UM entre o particular e o universal*.

Nelson tinha seus 54 anos à época desse trecho rememorativo. Aposto que nesse afeto, angústia, apreciamos aquilo que é constitutivo dos traçados de sua dramaturgia: da experiência humana, em sua grandeza, para o sombrio lembrete da fragilidade e da finitude do homem; das relações estranhas que os sujeitos têm de si mesmos, do curso fortuito da vida; é o desejo que escapa por entre as mãos pois, afinal, o desamparo é um apriorístico transcendental. É certo que estes são traços gerais da tragédia ou, mais precisamente, do processo de modernização da tragédia.

Todavia, no curso da poética e da crítica literária, como aponta Eagleton¹⁵, a tragédia sempre buscou ir além dos limites humanos, ou até mesmo ter certo desdém em relação à finitude do homem. Ademais, o gosto amargo do caju é aquilo que a *katharsis* aristotélica quer suavizar. No entanto, a tragédia rodriguiana não quer amargar ainda mais a vida, ou melhor, dizer que no fim sempre é o fel que é o sabor constitutivo da *vida como ela é...*?

O adocicado, o amargado, do sentido à experiência de vida, à construção, ou à representação da realidade, são projetos de uma estética moderna, que através do entendimento *reflete sobre a experiência da tensão do lugar*. Quando indagamos o gosto, o sentido da tragédia rodriguiana, fazemos uma problematização. É por esta razão que devemos olhar de forma crítica a realidade construída por Nelson Rodrigues. Não podemos regressar aquilo que já se transformou (o sentido clássico: estética ≠ realidade) ou seja, “não podemos” apenas analisar as características poéticas de sua dramaturgia separadas da realidade – cada objeto representado em suas peças tem seus significantes em contradição com a realidade temporal do autor. Isso não é uma ideia de “mobilismo” histórico (fluidez ou relativização, devir caótico que engole todas as formas de vida), mas um pensamento histórico retroativo que sempre reinscreve o passado. Depois da ruptura da estética moderna, não podemos simplesmente apreciar a arte como os gregos faziam. Mesmo se seguirmos ignorando o ocorrido, a realização estética e seu significado serão radicalmente distintos – algo mudou na espectralidade do passado.

15
Editora Unesp, 2013, p.285.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo:

Um bom exemplo é a ruptura da música modernista. A revolução de Schoenberg é o marco da dodecafonia (música atonal). Depois dele, os acordes atonais se tornaram “naturais”. É claro que se pode fazer música tonal depois da revolução de Schoenberg, mas, como disse Žižek, a música tonal perde sua inocência, “porque é ‘mediada’ pela ruptura atonal e por isso funciona como sua negação¹⁶”. Isso vale para a revolução estética e ainda podemos interpretar apenas as características formais do teatro de Nelson Rodrigues, apenas para analisar o *belo*, a composição dos versos e o conteúdo do gênero teatral. Contudo, análogo a esta postura, não podemos negar a influência do artístico na tecitura social, e vice-versa. Se fizéssemos apenas isso, cairíamos em uma análise nostálgica de um tempo que já se foi – seria o mesmo que um adulto querendo manter uma ingenuidade infantil¹⁷.

1.1.1 – O mito do “nome próprio”: o não-todo de Nelson Rodrigues

Bem, será que podemos pensar em uma polifonia, ou até mesmo em uma dodecafonia para o teatro rodriguiano? Ou simplesmente uma ruptura? Sabe-se que em 1922 houve manifestações calorosas de insatisfações contra os cânones da arte acadêmica. A conhecida semana de Arte Moderna reuniu vários artistas, pintores, músicos, escritores e escultores que buscavam construir uma arte autenticamente brasileira. O teatro, contudo, não teve nenhuma participação direta. Na verdade, a exposição estética de 1922 evidenciou um hiato do que seria conhecido mais à frente como crise do teatro brasileiro, enfatiza Prado:

A música possui Villa-Lobos; a pintura, Di, Tarsila, Anita Malfatti; a poesia e o romance, Mário ou Oswald de Andrade. Só nós, dramaturgos e comediógrafos, encenadores e críticos dramáticos, não temos nenhum ancestral modernista ilustre sob cuja sombra protetora nos abrigar. A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois¹⁸.

16 ŽIŽEK, Slavoj, *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo, Boitempo 2013, p. 33.

17 Aliás, esse adulto não faz sozinho, ele é demandado pelo Outro. Diferente postura da virada linguística (onde defende que o trabalho histórico é processado **apenas** pelas escolhas subjetivas do historiador), não podemos esquecer que o ofício está relacionado às demandas do Outro. O *lugar* da instituição, lembra Certeau, em *Escrita da história*, é o desejo do Outro para o historiador. A escrita se faz por essa tensão de desejos (subjetividade) do historiador e demanda do *lugar*, sobre o comando do Outro. Logo, também, não podemos omitir a ruptura estética, como reflexão. Para nós modernos a realidade tem uma estrutura de ficção. O Outro também não existe, é uma ficção coletiva (não existe o Deus historiador). Disto, o Outro se movimenta sobre uma tensão entre o particular (historiador,) que está em negação ao Universal (instituição). É esse movimento que faz a escrita científica caminhar, caminha em um “curto-circuito” entre *forma e conteúdo*. Portanto, a *reflexão* já está dentro da instituição.

18 PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens*, 1993, p. 15.

O sentimento de inexistência cênica não foi sequer amainado. É claro que o teatro brasileiro desfrutou de certas inovações no período de 1920 a 1940, como a desenvoltura do teatro de brinquedo de 1927. Infelizmente, sua postura formal era demasiadamente europeia, o que causava certos estranhamentos¹⁹. Analisando por um ângulo cronológico, até a persona de Oswald de Andrade (um dos principais entusiastas da semana de Arte Moderna de 1922) não reverberou à lacuna modernista. Ele foi um autor de grande estima que compôs três peças importantes: *A morta*, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo* e jamais viu suas peças serem encenadas, consideradas unanimemente irrepresentáveis na forma teatro. É evidente ser possível observar sua importância no movimento tropicalista e que a audácia e a grande imaginação fazem do seu texto grandioso, grandiosidade que abre margem para os aventureiros que querem, a partir do seu texto, representar a forma teatro. No entanto, ressalta Lopes que sua “cena não está dada na sua obra como está, de certa forma, na obra de Nelson Rodrigues.”²⁰

A ruptura modernista, para defesa canônica, expressou-se a partir da grande obra *Vestido de Noiva*, de 1943. Nelson Rodrigues já havia escrito e apresentado *A mulher sem pecado*, mas não houve grandes alardes. Foi somente com a participação de uma das maiores figuras do modernismo brasileiro, o polonês Zbigniew Ziembinski (exilado de guerra) que, finalmente, o teatro brasileiro “progrediu” em sua forma. Detentor de um grande repertório, Ziembinski revolucionou, com maestria e desenvoltura, a forma teatro a partir das experiências do modernismo europeu. Como fundador do grupo *Os comediantes*, e meio que por acaso, conheceu Nelson e leu a sua peça *Vestido de Noiva*. Desse encontro, brotava o trabalho mais famoso e importante do grupo e do dramaturgo que conjecturou, *posteriormente*, a ruptura do teatro brasileiro e a tragédia brasileira.

Vestido de Noiva desconsentia as antecedentes estruturas das composições dramáticas brasileiras. As linguagens das cenas, com todas as perversões psicológicas, mudanças espaciais e de tempo expressavam um deslocamento dramático, não apenas centrada na maneira de contar uma história, mas *em sua forma de fazê-lo*, numa inversão

19
Rio de Janeiro: Nova Fronteira,
2007. p. 25.

LOPES, Ângela leite. Nelson Rodrigues: Trágico então moderno – 2.ed. –

ficcional tipicamente moderna²¹. Vale ressaltar os espaços cênicos divididos em realidades distintas, mas que dialogam entre si, explorando o palco em altura e profundidade, criação de outros espaços e dimensões, a utilização do *blackout* e de novas nuances de tons, que eclodiram em uma experiência estética atípica para a época. Essa nova dimensão de estímulos sensoriais, além da nova forma narrativa fez com que as palavras de Carlos Perry (um dos integrantes de *Os Comediantes*) resumissem não apenas a reação da plateia, mas também as futuras reações do público e da crítica: “Não estou entendendo nada, mas acho tudo maravilhoso”.²²

É claro que o discurso canônico sobre revolução do teatro moderno é *a posteriori*. Nelson recebeu esse título *post mortem*, pós anos 80. Se seguirmos uma cronologia, notaremos que a figura de Nelson foi-se tornando maldita nos percursos das décadas de 1950 a 1960 talvez no que concerne à construção da tragédia, pelas nuances cômicas do seu teatro, que era visto como “gênero inferior”, além, é claro, das análises sensacionalistas dos jornalistas que “moralizavam” o seu teatro e o consideravam uma farsa. Todavia, após a ideia modernista ser digerida pelo Outro da História, Nelson é restituído à formalidade universal teatral moderna brasileira. O dramaturgo teve pouco tempo para desfrutar de sua fama no final dos anos de 1970, mas sua virtualidade modernista foi “reconciliada” à “totalidade” apenas depois de sua morte quando a genialidade se tornou predicado para Nelson Rodrigues.

O reconhecimento é retroativamente construído nas literaturas críticas de Ronaldo Lima Lins, *Teatro de Nelson Rodrigues – uma realidade em agonia*, nos estudos psicanalíticos acoplados ao *Teatro completo* (Vol. 4); e, pós década de 1980, Sábato Magaldi, na introdução, da compilação do *Teatro Completo*. Na década de 1990, *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* torna-se o texto mais importante para adentrar o universo de Nelson Rodrigues, sendo que o texto de Sábato, “tem sido um dos textos mais citados, mais lidos e que mais ajudam a propagar a ideia de tragédia rodriguiana.”²³ Estando ele certo ou não, é um texto obrigatório, por ser ele seria a ruptura para entendimento da obra de Nelson Rodrigues, ou seja, para entendermos os antecedentes e as continuidades da dramaturgia

21
Perspectiva, 1988, p.40.

PRADO Décio de Almeida, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora

22
2007. p. 34.

Carlos Perry, “Reminiscência”, *Dinysos* n° 22, p.33. APUD LOPES, Ângela

23
Rodrigues. Campinas, SP, 2010, p. 56.

MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson*

rodriguiana, devemos problematizá-lo. O posicionamento intersubjetivo mudou de posição em referência à espectralidade do tragediógrafo recifense. E é daí que surgiria, para a generalidade do presente, com toda a complexidade da luta pela generalidade do fantasma de Nelson, a virtualidade de Nelson como gênio e o cânone da tragicidade brasileira.

A generalidade, indubitavelmente, não deve ser acrítica, mas crítica, já que, bem dizia Nelson: “toda unanimidade é burra”. Decerto deve ter sido isso que Fascina quis dizer a respeito de certas caricaturas do dramaturgo recifense, como o autor maldito, ou polêmico, trágico e gênio inquestionável, etc. Da genialidade de *Vestido de Noiva* aos folhetins de Suzana Flag, disse a autora: “[toda] essa exaltação acrítica acaba por produzir uma visão homogeneizadora sobre autor e obra, que encobre suas contradições e ambiguidades.”²⁴ De maneira análoga, diz Medeiros (2010) que é impossível não atribuir um caráter revolucionário a *Vestido de noiva* e a *A falecida*. No entanto, ela acredita que seja indispensável ponderar a figura do dramaturgo como cânone incondicional do teatro e do trágico. Ressalta a autora que Nelson Rodrigues foi “alocado ao posto de maior dramaturgo brasileiro e esse caráter pouco tem sido discutido. O mais importante, nisso tudo, é matizar a obra de Nelson Rodrigues e não a colocar integralmente como genial, em uma posição desprovida de crítica.”²⁵ Prosseguindo a trajetória da crítica especializada, notaremos depreciações e reconhecimentos ao dramaturgo como tragediógrafo. Percebe-se, disse ela, que

[...] é possível traçar um caminho percorrido pelos críticos, do achincalhamento à vanglória do dramaturgo para, por fim, tentar estabelecer um meio termo de uma imagem que se mantém intacta. O que se percebe é um amadurecimento nas discussões dessa obra teatral – frente às várias teorizações frequentes –, que tende a redimensionar o teatro nacional, em decorrência daquilo que foi produzido como arte dramática, tanto no Brasil quanto fora, e que se consagrou como cânone. Paralelo a isso, podemos perceber uma rejeição, em primeiro plano, do teatro de Nelson Rodrigues como parte de um gênero superior, a tragédia. Como parte da supervalorização de sua obra, o dramaturgo foi automaticamente vinculado a esse gênero, sem limites para sua configuração. O que se percebe, mais atualmente, é o questionamento genérico da obra do dramaturgo, a fim de repensar aspectos específicos de seu teatro enquanto catalisador de uma cultura nacional, transpondo nomenclaturas estanques e valores pré-definidos.²⁶

24
de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004, p.93.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra*

25
MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 12.

26
Idem, p. 78.

Indiscutivelmente sabemos que sua obra, assim como sua figura, não é fechada em si mesma. Ademais, faz parte da criticidade moderna problematizar o fechamento de uma normatividade – o movimento é constante. Em exemplo, *Vestido de Noiva*, em suas primeiras considerações críticas, era considerada uma tragédia, depois não mais. Já as peças posteriores (1945 e 1949), foram consideradas “impuras” ou “malsucedidas” ao gênero trágico (dramaturgo distanciava em demasia da estética grega). Após décadas, Sábato canonizou oito peças como *Tragédia Carioca*. É visível que as peças possuem certo livre arbítrio formal próprio e que elas se movimentam na fluidez dos gêneros teatrais, de acordo com as demandas das particularidades de cada peça, etc. É certo que após a crítica de Magaldi, a tragédia rodriguiana, a nomenclatura tragediógrafa, vem sendo debatida até o presente. Além da crítica ao autor, no entanto, não deveríamos pensar na importância de uma ruptura para o movimento da crítica?

É certo que com o decorrer da história, novos predicados para Nelson vão surgindo – tudo dependerá da demanda do Outro. A espectralidade de Nelson estará para “sempre” no imaginário social e na crítica especializada. No entanto, deveríamos supor que a ruptura é o grande evento, já que dela resultou as lutas pela generalidade. Das vitórias que sucedem para uma generalidade mestre, essas não ficam estáticas. A crítica movimenta-se em “curto-circuito” ao canônico, não alcançando uma harmonia com suas particularidades, ou com a totalidade, mas há uma cisão. Obviamente, o discurso é sempre *a posteriori* do evento. Logo, cada particularidade amarrada ao teatro de Nelson é resultado do *vir a ser* da ruptura. Por esta razão, numa postura moderna, necessitaríamos abandonar a noção clássica de totalidade, na qual o processo dialético avança pelas particularidades em direção a um fim: ao “todo conciso”. De fato, não chegaremos a um todo, mas em um “não-todo”. O resultado do processo é uma verdade que é cindida; a questão continua em aberto, mas é transportada e dirigida ao Outro²⁷. Portanto, careceríamos de pensar que após a ruptura do teatro modernista, uma luta eclodiu com o fim de dar-lhe um “nome próprio”.

Ora, Nelson não é uma figura “aberrante”? Ou seja, não ficamos confusos em dar nomes para ele e sua obra? Sempre aparece algo que escapa, um resto, um excesso não mediados? Aqui, porventura, precisaríamos utilizar uma expressão utilizada por Certeau

27 Aqui estou a me basear naquilo que Certeau, em *Escrita da história*, denominou de luto na história. O evento morto (passado), adentra em movimento contraditório no Outro. As escritas científicas tentam acalmar esta estranha fantasmagoria, oferecendo-lhe túmulos escriturários, mas esses nunca são suficientes para acalmá-lo, sempre sobra ou falta algo para esse túmulo. Todavia, é essa lacuna é que faz a escrita movimentar, que, paradoxalmente, faz o morto viver na linguagem.

(1982): “eu é um Outro”²⁸; esta é a “perversão da linguagem”: o eu também é um objeto. A tarefa de dar nomes a um objeto é uma empreitada complexa e paradoxal. Exemplos do interesse em relação a este paradoxo são os estudos sobre loucura feminina dissertado por Certeau. As feiticeiras (medieval), assim como para as possuídas (classicismo) e as histéricas (moderna), causavam desconcertantes “curtos-circuitos” ao “significante-mestre” (saber mestre) – objeto e nome não se harmonizam. Em outras palavras, o que expõe o historiador é que possuída, nega o nome e seu *lugar* na ordem – nega discurso científico como seu “mestre”. No entanto, aquilo que não está simbolizado necessita de uma simbolização para adentrar a ordem significante do Outro, ou seja, isso ocorre nos discursos dos padres, médicos, psiquiatras psicanalistas e historiadores para tomarem sentidos (a própria existência do sujeito necessita do *falo* [posicionamento simbólico] para introduzi-lo ao sistema simbólico – *predicar o ser* – dar a ele um nome – daí o “Eu é um Outro”). Do movimento de articulação, ou do adentrar o discurso do Significante-Mestre, desencadeia-se a modificação do discurso, e, desse movimento dialético, a “possuída” já não é mais a mesma pois sua postura de negação instaurou uma lacuna entre *eu* e o *mestre*²⁹. Exposta a lacuna, manifestam-se novas particularidades, expandindo a ordem significante, não definindo um nome final.

O nome próprio confere ao sujeito um lugar na linguagem e “assegura”, portanto, uma ordem na prática sociolinguística. E já que a possuída efetua um desvio, apresentando uma estranheza do sujeito [“eu é Outro”], é necessário atribuir a esta aberração um outro nome próprio, tomado numa lista (demonológica) prevista pela sociedade para estes casos. (...) A pluralidade das identificações provenientes de uma mesma tabela onomástica denega, finalmente, a possibilidade de uma localização, sem recusar o código social (demonológico) já que, em princípio, não existe outro previsto para este caso. O código permanece, mas a possuída o transgride. Ela escorrega de lugar para lugar, recusando, pela sua trajetória, qualquer nome definido estável (nenhum valor determinado pode ser linguisticamente atribuído ao *eu* de maneira estável).³⁰

Neste ponto, podemos entender o porquê de não apenas Nelson, mas como sua forma tragediógrafa vem sendo nomeada com nomenclaturas distintas que não chegam a um fim. É certo que a postura moderna tem esse viés de negação da normatividade. Assim, como as

28 Carta a Georges Izambard, 13 de maio de 1871, un Arthur Rimbaud, *O*

Euvres complètes, Pléiade, 1946, p. 252. Cf. a carta de 15 de maio de 1871 a Paul Demeny (*ibid.*, p. 254): “Eu é um outro...” APUD CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 228.

29 Aqui dispomos do mesmo processo de Schoenberg e a música dodecafônica. Na estrutura da harmonia mestre, temos o tom universal (o Outro), mas, ao mesmo tempo, tempo se ouve vozes dissonantes (particularidades conflitantes) que, por vezes, passa pelo tom dominante, e por outras circula diversamente distante. A música dodecafônica é puramente um curto-circuito constante.

30 CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 230.

tabelas onomásticas, se fizéssemos um dicionário do teatro trágico rodriguiano, organizando as *categorias formais* de maneira detalhada, especificando e abrangendo o conteúdo do seu teatro, numa ordem convencionada, apontando além das definições, os sinônimos e verbetes, etc.; um bom dicionário jamais ficaria estático no tempo e demandaria atualizações (em vista dos estudos, dos novos lugares que o “espírito” de Nelson transitaria) – de forma pura, isto que é uma rede de significantes, em lacanês, uma rede de palavras mediadas que não cessam de se escrever.

Quanto às multiplicidades de definições, que são, por vezes, contraditórias e até excludentes entre si, a princípio essas contradições parecem bloquear o conhecimento de uma “totalidade”, de modo que pressupomos que só poderemos analisar algo por meio de sua multiplicidade de pontos de vista parciais e relativos, não chegando a uma veracidade, já que somos incapazes de apreender por meio de uma generalidade. Quanto a isso, pressuponho que devemos continuar em uma postura moderna. Diferente de um posicionamento “pós-moderna” (narrativas dispersas que não se dialetizam com um Significante-Mestre), contradições devem ser analisadas em uma virada dialética, como lembra Žižek: as contradições não são o impasse, mas o impasse torna-se a resposta³¹. As diferenças formais da figura de Nelson e a sua tragédia, portanto, não funcionam como obstáculos, mas como inerentes à própria Coisa; tornam-se indicadores que o espectro rodriguiano ronda na virtualidade social e de que existe uma luta, um antagonismo para organizar uma normatividade, uma normatividade para dar um “nome próprio” a Nelson Rodrigues. Contudo, essa luta surge após uma lacuna – um ato de tensão, um ato de ruptura.

De início, pressupomos que todas as narrativas críticas a Nelson retêm algo obscuro – acreditamos que há alguma coisa detrás desses discursos. Falta luz? Deste ponto, será que existe uma “Coisa imutável” no interior do seu Eu, ou no conteúdo de sua tragédia? A resposta é um Não. Dispomos apenas da tensão entre a *forma* e *conteúdo* de sua obra. Para cá, depois da ruptura moderna, não podemos imobilizar Nelson e sua obra. A contradição está na própria estrutura da linguagem, um paradoxo imanente que, entretanto, *o fracasso é a verdade* – a única generalidade é a lacuna instaurada.

Para exemplificar, poderíamos pensar no *chiste* de *A Biblioteca de Babel*, de José Luis Borges. Lá se encontra quantidade quase infinita de discursos acumulados. Alegam os

31 ŽIŽEK, Slavoj, *Le plus sublime des hystériques: Hegel passe*. Paris: Le point hors ligne, 1988; In: ŽIŽEK, Slavoj, *Interrogando o Real*. – 1º. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.44.

aventureiros que visitaram a suntuosa biblioteca: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”³². Aliás, dizem que há um catálogo fiel com todos os nomes dos livros e suas localidades. De maneira oposta, resplandece aos olhos, milhares e milhares de catálogos falsos, até mesmo as demonstrações das falácias desses catálogos.³³ A organização dos livros é extremamente organizada – há excepcionais funcionários, peritos nas lógicas dos catálogos. Contudo, carecemos de um paradoxo, um paradoxo que lacuna *A biblioteca de Babel*.

Imaginemos que nesta biblioteca existe um dilema: *catálogos que não incluem a si mesmos como verbetes*³⁴. Um funcionário está tentando criar um catálogo que inclua somente aqueles catálogos que *não fazem menção de si mesmos*, ou seja, o catálogo escolhido seria aquele que não incluísse seu próprio título na lista que fornece os outros catálogos. Neste caso, esse funcionário deveria incluir o título do catálogo em seu próprio catálogo? Se ele decidir não incluí-lo, o catálogo será um catálogo que *não contém a si mesmo como verbete* e que, portanto, deveria ser incluído. Se, em contrapartida, ele decidir incluí-lo, então, ele será um catálogo que *inclui a si mesmo como verbete* e que, de modo consequente, não deveria ser incluído. O que o elaborador do catálogo deve fazer? Ora, *status* do catálogo de *todos os catálogos que não incluem a si mesmos* permanece essencialmente um paradoxo.

O que temos aqui é a lógica do “não-todo” pois existe uma lacuna na totalidade, uma intransponibilidade da fenda: há uma falta no Outro. Contudo, a falibilidade da resolução deve ser vista não como erro, mas como algo inerente à linguagem: *linguagem é furada*. Os paradoxos atestam aquilo que Lacan salientou: o Real no simbólico, ou seja, no *status simbólico* sempre aparece uma exceção à lógica, um imprevisto, uma aporia – justamente por haver cadeias que não cessam de se inscrever, os significantes do Outro da linguagem serem vazios e seu núcleo não possuir nenhum sentido puro.

No que se refere à tragédia rodriguiana, também não é possível, mesmo acumulando “todas” as fontes, narrativas. O discurso de uma totalidade indefectível sempre vai faltar, ou sobrar, não tem como correr desse paradoxo – os acúmulos da *Biblioteca de Babel* nunca chegarão ao céu. Das críticas das várias facetas rodriguianas, ou dos discursos levados às últimas consequências à imutabilidade, seus excedentes eclodem em antinomias, irresoluções

32 BORGES, José Luis. *Biblioteca de Babel*; In: *Obras Completas I* (1923-1949). Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1999, p. 40.

33 Idem, p.40.

34 Paradoxo do catálogo é de Bertrand Russell em Alfred North Whitehead, *Principia Mathematica*, vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1910) apud FINK, Bruce, 1956 – O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo/Bruce Fink. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.50

etc.; ou das várias personagens de sua vida, das memórias e histórias (Nelson e dos outros), que despontam para os limites da subjetividade em relação experiência com o objeto presente (incongruências de tempo e espaço etc.). Logo, escrita crítica não faz UM com o objeto. Temos limites e o limite é a cisão do real.³⁵ No entanto, não podemos deixar de destacar a generalidade que é própria lacuna e todos os discursos se escrevem paradoxalmente na tentativa de preencher essa lacuna.

A lacuna não está apenas na nomeação da obra de Nelson Rodrigues, mas também intrincada em sua obra. *Boca de ouro* é um exemplo claro disso. A narrativa é um envolvente encontro com a verdade do passado. Boca de Ouro era um famoso bicheiro que teria trocado todos os dentes por próteses de ouro. Em um belo dia chega à redenção do jornal que o famoso bicheiro havia morrido. Por meio de uma reportagem policial, D. Guigui, sua amante, é entrevistada e conta três versões sobre o moribundo. Ressentida, por ter sido abandonada, na primeira versão, o bicheiro é narrado como um facínora, capaz de matar qualquer um que o lembre de sua origem pobre. Leleco, coitado, perdeu sua mãe e precisava de dinheiro para pagar o velório. Aproveitou a chance e pediu dinheiro emprestado ao bicheiro magnata. Boca nega o empréstimo e Leleco diz que sabe de sua origem e o bicheiro o mata. No entanto, ao saber da morte de Boca, a ex-amante se comove, a paixão aflora e narra sua segunda versão. Boca de Ouro agora é um *gentleman*, sua veneração é tanta, que chega a omitir que o bicheiro matou Leleco. Na verdade foi Celeste, sua esposa, que o matou. O marido com ciúmes ameaça ir embora de casa. Temerosa, conta sua última versão. Boca de Ouro foi um assassino de mulheres, matou Leleco com a ajuda de Celeste (que era também sua amante) e depois a matou. Em seguida, Maria Luísa, uma das grã-finas, e Boca, vão para o quarto nesse momento que acontece a morte do bicheiro.

Ora, qual é a verdadeira versão? Aqui deveríamos evitar cairmos em uma espécie de “ontologia formal”, ou seja, existem múltiplas *formas* de negar um evento e não existe um *conteúdo* realmente inscrito. O que sabemos da realidade da história é que, para além das narrativas de D. Guigui, há mortos. As três narrativas são formações de defesa da personagem

35

Retroagindo Certeau a lacuna da escrita já começa nas primeiras palavras, justamente, porque o texto tem uma cronologia, início, meio e fim. Ontologicamente a escrita inicia já por um fracasso, mas, pelo desejo articular à ação (escrita), em fazer o “impossível”, construímos a escrita ao Outro. “A historiografia (quer dizer “história” e “escrita”) traz inscrito no próprio nome o paradoxo – e quase o oxímoron – do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer *como* se os articulasse.” CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 6.

para manter nas aparências um saber traumático. Penso que Nelson com todo seu romantismo cria essas *formas* não para dizer que não existe a verdade, pelo contrário, é para afirmá-la. No final da peça, pela fama mítica de Boca de Ouro, o povo eufórico quer ver seu corpo. No entanto, no noticiário,

LOCUTOR (Que não pode abandonar a sua pomposa sublitteratura) – Caveirinha, o que é que você me diz do paradoxo cruel desse crime?

CAVEIRINHA – Paradoxo?

LOCUTOR – Pelo seguinte: esse povo veio ver Boca de Ouro. Entra no necrotério, em cima da mesa, um cadáver desdentado.

(...)

LOCUTOR – Não vai espiar o Boca de Ouro?

CAVEIRINHA – Não. Desdentado não é a mesma coisa. Não sei explicar. Bem. Ouvintes da Continental, boa noite! Até logo, César!³⁶

O paradoxo (até ridicularizado por Nelson por ser um moralista) é que Boca de Ouro sem sua *forma* mítica não é nada, é apenas uma coisa que a qualquer momento pode ser descartada. A *forma* pode ser fictícia, mas ela não é real e esse corte severo desorganiza a ordem simbólica em sua tensão entre *ethos* e *mythos*. Talvez o caráter ético dessa peça seja destacar a desintegração moral do Outro, uma espécie de retroação dostoiévskiana: “Se Deus não existe, tudo é permitido”. Dizia ele:

“Se a evidência quer dizer alguma coisa, afirmo que sou um autor moralista. Posso ser tudo na minha vida, como autor ou como homem, menos amoral. Se porventura muitos não perceberam isso, lamento a cegueira profunda e irreversível. Eu me lembro de Dostoiévski, que diz: ‘Se Deus não existe, tudo é permitido.’ Eu acredito em Deus.”³⁷

Creio que o discurso central da peça está para a reflexão da destruição moral do pacto simbólico, aquilo mantém a unidade valorativa social: “Sem a mediação simbólica tudo é permitido”. Contradizendo Nelson, aposto no materialismo “sublitérario” do Locutor e estamos, sim, diante de um paradoxo. Não existe um Outro no Outro (Deus governando o mundo dos homens), mas homens movendo a “ficção” do Outro com toda a sua contradição inerente. Sabemos que Boca de Ouro morreu, não sabemos por quais meios e estamos em uma falha inerente em dar um “nome próprio”, dar uma “identidade”, “reconciliar” o imaginário ao simbólico. Já no final da peça somos expostos à declaração que Boca de Ouro sem o seu

36

RODRIGUES, Nelson, *Teatro completo Nelson Rodrigues: tragédias cariocas*. - 4. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p.320 a 321.

37

2012, p.63 a 64.

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo. Rio de Janeiro: Autoria C,

suporte fantasmático, não é Boca de Ouro, sendo apenas um sujeito banguelo. Esse é o paradoxo da modernidade porque precisamos de “ficção”, mas, ao mesmo tempo, somos cortados por esse Real que causa “curto-circuitos” na relação imaginária e simbólica, não garantindo que a *forma* e *conteúdo* se casem de forma harmônica. Sim, estamos diante de uma lacuna, mas que necessita de um discurso para nomeá-la. Assim, entra o trágico, o “ponto de vista” que significa ela ao Outro.

Por essa razão, devido à lacuna intrínseca, suponho não deveríamos focar nos limites do conhecimento, mas, ao contrário, os eventos fenomênicos é que são limitados. Em outras palavras, as peças, as narrativas, as críticas especializadas, os documentos, os nomes de Nelson são limitados, e não se harmonizam entre si. Ademais, os rastros das fontes são cortados, ou como diria Certeau, os limites do texto: o início, meio e fim, além, é claro, dos limites da espectralidade do passado estabelecidas pelo Outro – as particularidades das fontes que se movimenta na estrutura do Outro. De forma radical, a “história se define inteira por uma *relação da linguagem com o corpo* (Outro social) e, portanto, também pela sua relação com os *limites* que o corpo impõe”³⁸. Teríamos aqui, além dos limites das fontes (passado), uma alienação referente ao tempo presente (movimento da linguagem na História), ou seja, uma alienação perante o Outro. Vale salientar aquilo que Lacan chama “duplo movimento” da linguagem: “primeiro tempo, o homem que trabalha na produção em nossa sociedade inclui-se na categoria dos proletários; segundo tempo, em nome desse vínculo, ele faz greve geral”³⁹. Na ação do acontecimento não há o entendimento, apenas após o ocorrido. Esse caráter *a posteriori* ao evento é o que movimenta a linguagem na história.

É por isso que a espectralidade de Nelson constantemente está a se mover e não é surpreendente que só após 40, 50 anos do desabrochar de *Vestido de Noiva*, desponta o *vir a ser* das críticas consistentes – os cânones da crítica dramatúrgica, criando e pondo em movimento a tensão entre escrita e *mythos*, o teatro de Nelson Rodrigues. Como nos lembra Certeau, a escrita tem um fim, mas o Outro continua.

1.1.2 – Modernismo: a tensão entre *forma* e *conteúdo*

38
p, 228.
39

CERTEAU, Michel de, *Op. cit.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982,

LACAN Jacques, *Escritos* rad. Rio de Janeiro, Zahar, 1998, p. 286.

No ontológico temos a lacuna. E no ponto visto da estrutura de tensão entre o *conteúdo* e *forma* histórica? Onde se instaurou a fenda do teatro rodriguiano? Dos antecedentes de Nelson Rodrigues, *Deus lhe Pague...*, de Joracy Camargo, trouxe para o palco (1932), uma cosmovisão cujo cerne é o antagonismo social. Um espectro começava a despontar nos palcos do Brasil; as teses revolucionárias de Karl Marx eram um material sofisticado para a formalidade de um teatro que desejava expor as contradições de classes tão veladas no território brasileiro. Ademais, pelos incitamentos das intervenções do *Estado Novo* (Getúlio Vargas), de industrializar o país de forma autoritária, induzia aquilo que talvez fosse o tônico, ou o fertilizante para suscitar a formalidade modernista no país. Como bem disse Prado⁴⁰, o “teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando, de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes”. As comédias dominavam os espaços do teatro brasileiro.

O procedimento de Joracy de representar uma epistemologia marxista nos palcos, de forma assemelhada, mais à frente, foram mimetizados por Renato Vianna, mas com outra epistemologia moderna: a psicanálise de Freud. *Sexo* (1932), não causou o mesmo impacto que *Deus lhe pague...*⁴¹; contudo, assim como Juracy, apostou em um conteúdo teórico moderno que fosse suficiente para modernizar a forma teatro. Em vez de economia política, fez-se uma economia libidinal, a opressão vinha da figura paterna que instaura seu poder nos lares, e não do patronato das fábricas.

Todavia, como disse Prado, ambas as peças são audaciosas em seus conteúdos, “mas não a ponto de afugentar o público pois pouco possuíam de renovador no respeitante aos padrões dramatúrgicos, derivando-se quase diretamente da peça de teatro do século passado.”⁴² Incisivo e crítico, Prado salientou que as peças serviam mais como um tipo corroboração das sabedorias dos autores do que com a tensão formal. Análogo, Oswaldo Andrade afirmou que “o teatro nacional virou teatro de tese”⁴³. É certo que a estrutura do *teatro de tese* apresenta-se por uma didática alicerçada em uma tese que atribui ação à história. Do campo epistemológico, alvidra ao público pelo *logos*, e não propriamente pelo *páthos*. Aqui teríamos que ser precisos: os similares às proposições do *teatro de tese* estão

40
p.14.

PRADO Décio de Almeida, *Op. cit.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1988,

41

Idem, p. 24.

42

Idem, p. 25.

43

ANDRADE, Oswaldo, Teatro, Rio, José Olympio, 1937, p.95 *apud* PRADO, Décio de Almeida, *Op. cit.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, p.29.

mais para uma estrutura “pré-moderna” do que uma propriamente “moderna/modernista”, justamente pela distinção das categorias de razão e sensibilidade.

A ruptura para o entendimento é o predicado da modernidade. Ademais, deveríamos ser mais radicais que Prado pois há uma lacuna formal ferida ao *conteúdo* – é a *tensão entre forma* e o *conteúdo*, e é isto que escandaliza e confunde as coordenadas simbólicas do público. Ora, o escândalo move-se até no presente e não é apenas algo restrito ao público, tal como algumas críticas que evidenciam os excessos do cômico e do melodramático como descaracterização da tragédia e o trágico à obra rodriguiana. Se os *excessos* dos outros gêneros descaracterizam a *forma* tragédia, também *falta* algo que dê substancialidade à obra, uma coisa que certifique sua “pureza”. De maneira oposta a estas duas premissas, deveríamos utilizar reversão dialética e aceitar que há uma lacuna, ou seja, admitir que sempre sobra e, ao mesmo tempo, falta algo no objeto. Aqui, estamos lidando com a tensão entre *forma* e *conteúdo*: o excesso na forma ofusca e, assim, torna perceptível o fracasso do conteúdo, não chegando à pureza textual. É exatamente por isso que nos dias de hoje talvez seja impossível realizar uma tragédia puramente grega, pois o algo sempre escapa ao conteúdo – existe uma demasia do caráter formal e, ao mesmo tempo, algo se perdeu nos escombros da história.

Como lembra Žižek, a principal decorrência do movimento moderno de Kant a Hegel é evidenciar que há uma luta paradoxal e que “a própria lacuna entre conteúdo e forma deve ser refletida de volta no próprio conteúdo, como indicador de que o conteúdo não é tudo, de que algo foi reprimido/excluído dele.”⁴⁴ É por isto que no modernismo formalidade vai além de conteúdo engessado. O “choque estético”, do qual tanto falou Prado sobre *Vestido de Noiva*⁴⁵, é a formalidade em sua expressão de radicalidade que converte a peça a uma pluralidade de gêneros conflitando com o conteúdo engessado – resultando em uma obra sem “literatice”. A partir das memórias, conta Nelson que Manuel Bandeira foi o primeiro a ler *Vestido de Noiva* e que dois dias após lhe entregar a peça, telefonou:

- Leu? Ele ia respondendo:
- “Li. Achei muito mais interessante do que *Mulher sem Pecado*.” Disse ainda:
- “O que me agrada é que tem nenhuma literatice.”⁴⁶

44

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013, p. 151.

45

PRADO, Décio de Almeida, *Op. cit.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1988,

p.40.

46

RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1977APUD MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva 2010, p.41.

Sem o foco a princípio na apreensão rigorosa das doutrinas literárias, ou de certos dogmatismos, a tensão da *forma* e *conteúdo* é o que caracteriza o teatro rodriguiano. Contudo, devemos ser prudentes. Não é que o conteúdo deixaria de existir e daí tudo se desenvolveria numa pluralidade formal que escapa ao conhecimento, ou em formalidades que não dialogam entre si. Pelo contrário, o conteúdo é uma tela que constrói a realidade (com todo as complexidades das leis simbólicas), mas ao construir o conteúdo da realidade ela reprime outros conteúdos e daí a importância da forma, pois é ela que reflete o que foi reprimido. Por essa razão, as formas não estão dissipadas em hiatos, mas é a resposta à repressão do conteúdo. A repressão é um retorno do reprimido, “o que significa que o conteúdo reprimido não existe antes da repressão, mas é retroativamente constituído pelo próprio processo de repressão.”⁴⁷ Essa que é a virada do modernismo, essa é a inovação de *Vestido de Noiva*, ou seja, apresentar que o teatro modernista não é teatro estático e purista, mas um teatro que está em choque contínuo entre sua *forma* e o seu *conteúdo*. Talvez um dos grandes marcos da tragédia rodriguiana foi expressar que não há como fazer uma tragédia pura, mas uma “tragédia cindida”.

Também devo dizer que não estou a afirmar uma gênese do modernismo. A fenda é uma construção histórica, mas o discurso modernista vem *a posteriori*. Assim, precisaríamos distanciar da noção de nascimento do modernismo tão cara a Prado. Não é possível verificar uma gênese, já que a história está sempre em movimento, e seus apontamentos são sempre do presente, constituindo-se construções retroativas do passado. Por seu caráter processual, analisamos a semana de Arte Moderna de 1922, não como o nascimento do modernismo brasileiro, mas a lacuna para *vir a ser* do modernismo. Também deveríamos analisar o teatro e os marcos de Nelson Rodrigues como discursos que são *a posteriori*, construídos após a tensão.

Não há lugar consistente para o discurso e seu conteúdo é cindido. Não é por menos que até os que defendem o marco de *Vestido de Noiva* divergem quando discutem por qual motivo a peça *Vestido de Noiva* é sinônimo de modernidade. Patriota ressalta haver um primeiro grupo que defende a existência da encenação como o marco e um segundo que se refere ao dramaturgo como o componente a ser evidenciado e referenciado. “Nesse sentido, pode-se dizer que as referências que constroem o ‘marco histórico’ necessariamente nos

remetem à encenação.”⁴⁸ Ora, aqui não temos o discurso como constructo para o entendimento posterior a lacuna? Tanto a referência como Nelson como o grande revolucionário, ou a inovação da encenação, são apenas compreendidos ou assegurados após o evento. Em outras palavras, são as referências *a posteriori* que constroem o sentido da fenda, mas, seu conteúdo é tensionado pelas formas que se abrem para um antagonismo da linguagem.

Talvez seja isso que Certeau quis dizer com seu conceito *tempo zero*. Pelo presente a escrita da história anseia um encontro com o início do objeto (passado). No entanto, o presente é o término de um percurso. Aqui existe um paradoxo qual seja: como falar da Coisa sem estar com a Coisa e a única “solução” para o paradoxo é aceitar a lacuna apoiando-se em o início nunca existiu, pois objeto (passado) *já-é*. Daí a inserção do “tempo fictício” pois a própria estrutura da linguagem necessita de um “início” para a escrita. Contudo, esse começo não é *nada* e seu único papel é o de ser o limite da escrita – o “ponto de basta” do significante. A ação da escrita desperta a eclosão repentina da reversão retroativa do *ainda-não* para o *já-é* porque jamais atingimos o passado de maneira direta – passamos do esforço para realizar o passado para o súbito reconhecimento de que ele já foi realizado, sendo que a linguagem atua como uma estrutura “ficcional” e essa é a entrada objeto (passado) para o presente. O *zero fictício* é a inserção da lacuna na virada simbólica e a linguagem mata o objeto de análise pois é ela que “conduz da fabricação do objeto à construção do signo”⁴⁹. Isto é a forma pura do *vir a ser*, só é ser após a transformação do objeto em linguagem, mas sua transformação não é completa, mas “não-toda”. O signo não apreende a totalidade do objeto, mas uma totalidade mestra cindida, e disso surge a luta antagônica pelo fantasma do passado porque o morto nunca está satisfeito sobre o que se diz a respeito de seu nome,

[...] “ninguém sabe por si mesmo quem é seu pai”. Banido do saber, um fantasma se insinua na historiografia e determinando-lhe a organização: é aquilo que não se sabe, aquilo que não tem nome próprio, sob a forma de um passado que não tem lugar designável, mas que não pode ser eliminado, é a *lei do outro*.⁵⁰

48 PATRIOTA, Rosangela. *Nelson Rodrigues: A Unanimidade dos Críticos*. ArtCultura- Revista. Universidade Federal de Uberlândia. Nº 1, vol. 1, 1999, p. 35/36. apud CAPELOZI, Lays da Cruz. *Interlocuções entre Nelson Rodrigues e seus críticos; percepções sobre Viúva, porém honesta*, Uberlândia, 2013. p.31.

49 CERTEAU, Michel de, *Op. cit.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 94.

50 Idem, p. 94.

No nosso caso, especificamente, a tragédia, o modernismo e o espectro de Nelson Rodrigues nunca estão satisfeitos do que escrevemos sobre eles. Logo, a tragédia moderna e a tragédia rodriguiana são uma pura contradição e só se faz tragédia “fracassando” em fazê-la. No entanto, a fazemos pelas contradições e limites e, com nossas formas possíveis, expomos um sentido para ela, a *laçamos* na tentativa de acalmar seu espírito rebelde. No final, ela não morreu; ao contrário, floresceu como uma “tragédia cindida”.

1.2 – Conservadores conscientes, mas modernistas inconscientes

A nomenclatura tragédia para a forma teatral de Nelson Rodrigues revela-se como uma disputa para o conteúdo geral de sua estética, seja para “generalizar” ou “relativizar”, mas, no final, a luta é sempre pela “universalidade”. O que se vê, na década de 1940 e 1950, sobre a *forma* teatro rodriguiana, são questionamentos de como se organizam conceitualmente as várias particularidades das peças que, por vezes, são contraditórias, e que não chegam em algum signo. É evidente que esse desencontro não fica apenas no passado porque ele é visto e está presente até nos dias de hoje como as nomenclaturas magaldianas: peças *míticas*, *psicológicas* e a *tragédia carioca*. Como existem muitas particularidades na *forma* rodriguiana, seu propósito com a classificação é notório e os nomes não seguem uma generalidade “normativa” conceitual, mas são apenas nomeações cuja serventia é didática. Logo, tudo indica que ele não se aprofundou nos nomes de batismo. Todavia, na própria organização da linguagem é necessário nomear para diferenciar objetos distintos, mesmo que seja apenas para destacar detalhes. Em outras palavras, não seriam as próprias contradições das particularidades de cada peça que dão o sentido ao signo do gênero atribuído?

Bom, a majoritária resposta das décadas de 1950 e 1960 é a esse desencontro das partes, a rejeição à designativa tragédia. O argumento central era que as peças apresentavam uma fluidez na ação de suas *formas*, assim causando impurezas ao *conteúdo* do gênero trágico. Desse mal-estar, ressalta Magaldi⁵¹ que a estética rodriguiana drasticamente passou do paraíso (sua obra-prima *Vestido de Noiva*) para o inferno: do grande modernista tragediógrafo para o sensacionalista, o melodramático e o mórbido sexual. Além das outras peculiaridades das peças, a comédia era algo que incomodava. O riso suscitado pelas peças (o

51
Perspectiva, 1998, p. 23.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo,

cômico é para a crítica um ingrediente antitrágico por excelência) destacavam a falsa, ou inexistente experiência catártica, e, também, o excesso melodramático das personagens que deslegitimam a nobreza da cena. Penso que a crítica de Claude Vincent resume bem esse *desencontro* estético (décadas 1950, 1960) das formas rodriguianas:

Temos a afirmação de Nelson Rodrigues de que “Senhora dos Afogados” é uma tragédia, inspirada pelas praias pernambucanas que foi rever, antes da guerra. É muito possível, efetivamente, que a **tristeza** daquelas casas abandonadas possa sugerir o ambiente de uma tragédia.

Mas tragédia pressupõe *catharsis*, e a expiação final resulta numa espécie de paz. A Moema-Electra de Nelson Rodrigues, depois de ter conseguido tanta morte – não por motivos justos como a Electra grega, e sim por amor incestuoso pelo pai Misael – se encontra cercada pelas Eumênides de asa preta, na casa vazia, perto do mar. O espetáculo tinha, assim, **consanguinidade maior com o melodrama, com o “grandguignol” até, que com a tragédia**, Moema tem ciúmes da Eduarda, Clytemnestra, sua mãe, não por esta ter traído um Agamemnon ausente com um amante, mas justamente porque compartilha a cama do marido.

(...)

O holocausto faz nascer um **riso** nervoso porque **a plateia não pode compartilhar a tragédia destes personagens**. Isso, apesar da existência de momentos poéticos, nas palavras do velho Sabiá, e de falas divertidas no coro de vizinhos, que evocam risadinhas canalhas, como o texto parece desejar.⁵²

Primeiramente é importantíssimo ressaltar que a distância temporal faz com que minha prática interpretativa esteja mais rodeada de informações do que a interpretação de Vicente, que está, *grosso modo*, no olho do furacão modernista. Penso que não temos uma “boa” interpretação da tragédia da parte de Vicent, já que ele está a comparar diretamente a peça de Nelson à tragédia clássica embasando-se, provavelmente, na *Poética* de Aristóteles. O que se

52

Grifo meu, *Tribuna da Imprensa*, 3 de junho de 1954, caderno 2, p. 4 Apud MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 39.

perde é o movimento de transformação da “catarse” na história.⁵³ Logo, temos dois universos completamente distintos: o grego e o modernismo de Nelson Rodrigues.

Retroagindo à Grécia, a finalidade da tragédia nunca foi a paz. Se pensarmos semanticamente a palavra “paz”, derivada do latim *pacem: absentia belli*, esta pode referir-se à ausência de violência, guerra ou à harmonia com o objeto. Nesse ponto, deveríamos tomar o cuidado com os termos e vale ressaltar que o sublime trágico não é caracterizado por uma instância *positiva* que exclui a *negação*, ou seja, que harmonize o sujeito ao objeto. Ao contrário, é um estado de *negação*. Ora, é só lembramos que na tragédia grega o *ethos* está colapsando e que, dessa desestruturação da rede simbólica, o choque ético entre o particular (herói) e o universal (comunidade), demole a sustentação do *ethos*. E, assim, após o herói se deparar com o “Cháos” (caos: *chaíno* [χαίν] que significa “separar”, “ser amplo”, o espaço vazio primordial), esse é separado do *ethos*. Sem o Outro, o seu estado é “pré-simbólico” mas, com a reconciliação um novo sentido de herói e comunidade nasce. A *katharsis* (a finalidade da tragédia) é a experiência sensível desse choque aterrador suscitado pela tragédia. Assim, não é pela paz, mas pela cura (lat. *cūra, ae* cuidado, administração etc.). A cura não é uma *positividade* que exclui a *negatividade*, mas é o *cuidado de si* ao novo sol (o novo simbólico) que resplandece logo depois da tempestade (pré-simbólico), estruturando a nova realidade.

Para mais, indo do moderno ao modernismo, o certo seria pensar pela ótica do *sublime*⁵⁴ trágico (já que apenas os modernos indagaram sobre: *o que é o trágico*), e, assim,

53 Ainda que não seja o certo a se fazer, ao que parece, a interpretação de Vicente é comum ao “senso comum”, que, no entanto, tem sua herança na interpretação catártica dos romanos e do classicismo (moralização da catarse aristotélica). Dos Romanos, especificamente Horácio, e o classicismo (século XV a XVII), a interpretação canônica era a moralização da catarse, uma finalidade moral que harmonize os costumes. Lessing afirmou o “caráter eminentemente moral da tragédia que teria como fim supremo a melhoria dos costumes,”. Essa defesa está “na Parte 77 da Dramaturgia de Hamburgo, ao “fim moral que Aristóteles atribui à tragédia”, acrescentando que “todos aqueles que se declararam contra esse fim não entenderam Aristóteles”. No entanto, se olharmos a interpretação moderna, sua retroação estaria mais próxima da verdadeira interpretação, visto que o classicismo “cristianizou” a *katharsis*. A finalidade da tragédia grega não é a moral, mas a estética. Como ressalta Machado: “No Capítulo 7 do Livro 8 da Política, ao classificar as melodias em éticas (que representam as disposições estáveis do caráter, e são importantes para a educação), práticas (que representam a ação) e possessivas, entusiásticas (que representam os diversos estados de distúrbios emocionais), Aristóteles observa que, ao estimularem em quem escuta perturbações como o medo e a compaixão, estas últimas melodias exercem um efeito sedativo “à maneira de um tratamento médico e de uma purgação”, ou, como também diz Aristóteles, “uma certa purgação e um alívio acompanhado de prazer”. Para mais MACHADO, Roberto, *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas)*. Zahar. Edição do Kindle, p. 236 a 237.

54 O sublime nas suas variadas grades conceituais, e graus significa, *grosso modo*, para os pensadores alemães do XVIII e XIX (Kant, Schiller, Schopenhauer, Schelling), desacordo, a contradição, do irresoluto. Em poucas palavras, é a pura negatividade do Real ao simbólico. Esse curto-circuito suscita em nós uma contradição nos afetos, o *prazer negativo*: um sentimento ambíguo, o prazer provocado por algo terrificador, doloroso, penoso, etc. No entanto, essa experiência é respondida, ou

talvez o prazer “catártico” esteja mais para a *calma* (ETIM it.*calma* “calmaria do mar; serenidade”, do lat.tar. *caumaātis* “calor abrasador”), para um certo alívio ao *páthos* (mantendo a *negatividade*), do que para a harmonia da paz (denegue a *negatividade*) com o mesmo.

No que diz respeito aos sentidos gerais, afetações da plateia que surgem dessa experiência estética, esses são puramente contingentes, visto que a *katharsis* aristotélica seria a possibilidade de purgação do *páthos* e seu sentido é uma incitação estética, não uma ideia pura do objeto peça transposto de forma unitária para o espectador, mas dos estados subjetivos do observador projetado na obra, o sentido de empatia que o espectador tem pela obra⁵⁵. E, evidentemente, modernizando a “catarse”, a construção da peça, o envolvimento e o posicionamento subjetivo do espectador estão em diálogo com o *lugar*.

Do tema *lugar*, o afeto de “tristeza” apontado por Vicent, aparenta ser comum na crítica a Nelson, ao referenciar a tragédia. Além de citar inspirações melancólicas de Nelson antes da guerra, em outro artigo, crítica à peça *A falecida*, o autor ressalta que:

(...) “A falecida” é uma peça com alguma coisa triste, muita coisa de colorido local – portanto, engraçada – e com pretensões muito altas, expressas no programa, porém não alcançadas.

(...)

Ante o esnobismo dos que acharão indispensável concordar e achar a peça mais uma **inovação no “gênero trágico”**, tocada de “**uma tristeza fundamental**”, declaramos não ter encontrado essas qualidades em “A falecida”.⁵⁶

O interessante é que ele argumenta que a tristeza é positiva ao trágico, algo que é “comum”, ou melhor, parece que a tristeza é intrínseca à tragédia. Todavia, se retroagirmos à teoria da estética trágica clássica, ela é o avesso da tristeza. A interpretação “normativa” da tragédia (a favor dos elementos clássicos atemporais), a tristeza jamais pode ser permitida em sua formação estética. Como disse Eagleton (2013) para a teoria tradicional do trágico, o infortúnio e a desesperança ameaçam na subversão da tragédia mais do que a realçam. “Quanto mais triste o drama, menos trágica é a sua condição”. Essa ironia acontece

solucionada de maneiras distintas, desde o prazer pela superação do sensível pela razão; o prazer engendrado pelo saber dos limites razão, ou puramente o sentimento estético de estar em uma situação irresoluta, mas que no fim é a pura contemplação do *belo*. Para mais *Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas)*. Zahar. Edição do Kindle.

55 Para mais ver BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*, Autêntica; 2ª Edição, 2011 p.26.

56 Grifo meu, *Diário de Notícias*, 10 de junho de 1953, Apud MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 45.

justamente porque a tragédia necessita incorporar valor; mas, em uma relação paradoxal com o objeto, a tragédia é uma representação estética das angústias, aflições, das lacunas do conhecimento humano, que, no entanto, é bramida como uma arma potente contra o pessimismo. Por isso, normalmente é estranho o argumento que a realidade brasileira é “antitrágica”, porque aqui é a “terra do carnaval”, já que, quanto mais a terra é feliz, para o pensamento clássico, mais trágica ela pode ser. Aliás, para “muitos críticos, a tragédia tem a função de nos alegrar.”⁵⁷ Também não deveríamos cair em um certo “purismo” de realidade, como se apenas ela desencadeasse o trágico. As afetações do sujeito ao objeto estão sempre a se transformar na história e não é por menos que o pessimismo como afetação trágica, ressalta o filósofo, é tipicamente moderno.

Do pessimismo do *lugar* temos a referência da “tragédia” da época como estimulante da escrita rodriguiana, não apenas por Vicent, mas, também pela crítica de Fausto Wolff, que pelo terrificante sentimento de uma bomba explodir o mundo, das desgraças da época, devido a essa experiência, eles estariam mais próximos da posição trágica:

Ou um certo terror. Como a temática envolve **incesto e os personagens são conduzidos inexoravelmente para a morte pelo autor**, muitos críticos do passado e do presente utilizaram o vocábulo **tragédia** para classificar a peça. Não vou entrar em matéria tão subjetiva, ou seja, a de estabelecer premissas para explicar o que vem a ser **tragédia numa época em que a bomba paira sobre a nossa cabeça e mesmo porque determinados conceitos sofrem mutações de acordo com a História**.

(...) Se fazer isso, apanhar personagens e colocá-los numa trilha sem ruas laterais encaminhando-as a um pântano é fazer tragédia, então Nelson conseguiu. Não sou, porém, desta opinião. Observada através da visão de Nelson, tudo não passa de um aviso: o **incesto conduz à morte e à loucura**. E daí? Louvo o estilo pessoalíssimo do autor; louvo a sua capacidade sem igual e construtor cênico, mas não gosto da peça. Faz pensar em peça infantil diante das últimas experiências de Arrabal e Genet. **Colocar os personagens em posição trágica, não basta. É preciso fazê-los viver a tragédia.**⁵⁸

Esse comentário ressoa de forma instigante, assim como os do Vicent, pela sua maneira de “naturalizar” *formas* que não são trágicas para *forma e conteúdo* clássico, mas que

57

EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, 34.

58

Grifo meu, *Tribuna da Imprensa*, 11 de agosto de 1967, 2º caderno, p. 3,Apud MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 38.

são defendidas como “padrões clássicos” para criticar Nelson. Ironicamente há defesas que são “naturais” à *consciência* como tragédia que, no entanto, só poderiam ser consideradas tragédias no moderno e o modernismo. De modo diferente, as pessoas “comuns”, tristeza, guerra, ou a “tragédia” da bomba só poderiam ser esteticamente representadas em uma obra modernista.

Esse contraste interessante e contraditório, em termos hegelianos, é entre a *consciência*, entendimento pela experiência do sujeito com o objeto, e a percepção histórica, *consciência de si* como objeto, construído pelos processos do *espírito* na história; a consciência vê apenas a forma e conteúdo como conceitos atemporais; ou como salienta Szondi⁵⁹, a concepção tradicional é constituída na dualidade originária de *forma* e *conteúdo*, desconhecendo as suas categorias históricas. A propósito, o que podemos observar nesses comentários, não seria um certo tipo de “déficit” da *consciência de si* ao conceito tragédia e o trágico na história?

Embora essa consciência esteja a se transformar do “estranho” ao “natural” quando o próprio Vicent diz que “porque determinados conceitos sofrem mutações de acordo com a História”, talvez ele não tenha percebido que se o conceito muda, a relação do sujeito-objeto também se renova e, conseqüentemente, há uma transformação, e por vezes, radical da realidade. Logo, “colocar os personagens em posição trágica” e “o viver a tragédia” é concebido na era moderna de forma distinta da “naturalidade” clássica.

Essa percepção, a princípio “consciente normativa”, contraditoriamente é inconsciente ao processo do sujeito-objeto na história, se analisarmos a percepção consciente normativa dos seus discursos pela ótica da percepção clássica do conceito dramático⁶⁰. A defesa teoria clássica é assim definida: (1) o conceito drama é atemporal, não conhece o processo do tempo, ou seja, a unidade de tempo fica suspensa; (2) o drama é absoluto, a estruturação estética da obra é uma construção tanto interna, anímica, quanto externa à sua objetividade universal; e (3) o drama é absoluto por não necessitar da relação subjetiva do espectador, já que a peça é uma objetividade externa. Mas é evidente que seus discursos não se caracterizam apenas por esse modelo conservador. Paradoxalmente seus discursos dialogam com essa normatividade endurecida a-histórica, mas, ao mesmo tempo abre espaço para certas mudanças que são históricas. Por vezes, em alguns pontos, podemos notar que seus discursos

59 SZONDI Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2ª.edição, 1ª reimpressão, 2015, p.18.

60 Ver SZONDI Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2ª.edição, 1ª reimpressão, 2015.

são próximos a um certo tipo vulgar de analogias aos moldes clássicos (*ethos* e *mythos* universal [os clichês de mortes, fatalidades, incestos etc.] e a percepção estética como universal, ou imutável), mas, simultaneamente seus discursos são cortados pelo processo de transformação moderna do conceito que, no entanto, não são percebidos pela *consciência*. Quem sabe, não surge em nossas cabeças a inquietante questão: qual o sentido desse corte moderno?

Da revolução estética rompe-se com uma certa imutabilidade do objeto, sendo o sujeito fundamental nessa relação sensível, perceptível e sensorial. Essa relação não se constitui de uma poética atemporal que se apossa do sujeito revelando uma verdade a-histórica; pelo contrário, existe uma percepção particular formal negativa (a estética moderna é um saber) ao conteúdo universal. Aliás, na modernidade temos uma inversão por não ser o conteúdo o sentido puro imutável mas, sim, a negação da *forma* ao *conteúdo* que dá o sentido ao *conteúdo* e à *forma*: “do conteúdo e da forma, a inversão de um do outro, de modo que o conteúdo não é senão a inversão da forma em conteúdo e, a forma, a inversão do conteúdo em forma.”⁶¹ É desse processo que temos a realização do drama moderno, a relação subjetiva do espectador à peça representada, a subjetividade da construção da *forma* se relaciona negativamente ao *conteúdo* que é, logo em seguida, apreciado pela sensibilidade dos espectadores. Evidentemente essa subjetividade não está para além da realidade do *lugar*. Ela é construída pelas transformações do tempo que deslocam mudanças do posicionamento subjetivo do sujeito na história, o que, em poucas palavras pode ser dito que é significada pelo Outro.

É certo que o drama moderno, como disse Szondi⁶², é de uma contradição inata pois sua dinâmica é de uma sobreposição dinâmica entre sujeito-objeto. Logo, nesse ponto devemos estar atentos, uma vez que a mudança do posicionamento da subjetividade não é um signo fechado, mas “não-todo”. No processo de sobreposição do sujeito-objeto, o processo dialético de “suprassunção” (*aufhebung*), há sempre uma sobra, algo que falta, ou que não foi simbolizado – como os escombros do anjo benjaminiano⁶³. Assim, o conceito tragédia, ou sua

61 Idem, p.18.

62 Idem, p.79.

63 Aqui me refiro à Tese IX (*Sobre conceito de História*) segue ela: “Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Nouus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para passado e onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os

finalidade *katharsis* são um signo vazio (*conteúdo*) e, em seu sentido puro, não significa nada, mas são suas particularidades, suas *formas* (a sobreposição na história) que se esforçam para dar sentido ao signo que elas representam. Longe do conceito moderno de tragédia ser um edifício conceitual harmônico que se esforça para situar cada particularidade *formal* em um *conteúdo* harmonioso global, ele, na verdade, é a forma explícita que o movimento da dialética na história é um fenômeno que falha, que transparece uma lacuna, que explicita um antagonismo entre sua *forma* e *conteúdo*, um desequilíbrio entre eles.

A falha, a lacuna e seus destroços são o que dão a divisão entre o saber consciente e inconsciente, e isso não é visto no discurso da crítica tanto de Vicent, como o de Wolff? Os seus “normal” da tragédia, não é “normal” para a teoria clássica. O que é “anormal”, relatado pelos autores à tragédia, é “normal” ao modernismo. Em outras palavras, isso fica claro quando eles dizem que falta à tragédia rodriguiana o sentimento de tristeza, mas que, em contramão, tem o excesso cômico; ou que os incestos são mal aproveitados e não são vivenciados como uma verdadeira tragédia. No entanto, a lacuna transparece por esses elementos destacados como trágicos, que não são considerados pela estética tradicional como elementos trágicos, mas que na sua realidade são considerados como “padrões”. Assim, para a consciência (no seu enunciado, aparência do discurso) parece que *a tragédia sempre foi assim*, essa sua forma “natural”. No entanto, inconscientemente (na enunciação, no paradoxo entre *forma* e *conteúdo*, transparece um sujeito oculto) eles estão discursando o discurso estético do seu *lugar* no Outro no presente, com todo seu processo histórico, suas ruínas, contradições e falhas. Ora, então por que do modernismo ser esse objeto incômodo – ainda indigesto, constipado?

1.2.1 – Da digestão à defecação da tragédia rodriguiana

Bem, isso deve ser porque eles estavam no meio do turbilhão da revolução do teatro modernista brasileiro. Aqui cabe o termo agente revolucionário, de Hannah Arendt, em *A condição humana* que, pela sua ação, seu desejo transformador, acaba por desencadear um processo contingente do qual não consegue antever as consequências dos seus atos, ou

destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso essa tempestade. ” BENJAMIN, Walter. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* / Michael Liiwy; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. - São Paulo: Boitempo, 2005, 87.

calcular perdas e ganhos, ou, principalmente, neste nosso caso, *a ação e seu sentido na teia da linguagem*. Das teias das relações que esses agentes pertencem, existem os antagonismos das necessidades particulares dos sujeitos que estão na ação desse processo que, negativamente, desencadeiam novas consequências que não chegam ao ideal inicial fantasiado pelo agente. Nesse caso, o processo estético rodriguiano atuou como negação ao normativo, processou em um antagonismo que desordenou a linguagem estética do *lugar* e, desse processo para entendimento do que estava ocorrendo. Os sujeitos desse processo tentaram organizá-lo pelas ferramentas que eles tinham em suas mãos, mas sempre o *desentendimento* e a confusão transparecem, por não haver um sentido mais conciso, um signo desse processo – exatamente pela ação constante, a ruptura da estética normativa. Não é por menos que Arendt, de forma hegeliana (mesmo sendo uma crítica do autor), afirma que o sentido da ação só se revela ao final do processo. É o contador da história que, retroativamente, narra seu início meio e fim. Em outras palavras, o entendimento da ação é somente *a posteriori* da ação, e disso podemos especular o seu sentido, não como ele exatamente ocorreu, mas, de forma retroativa, nomeá-lo ao Outro. O mesmo pode ser dito da tradição certauniana, há uma relação paradoxal entre o Real do acontecimento e a escrita do acontecimento. O que cabe ao historiador é relacionar essa antinomia a um laço virtual em que até o “laço não é pensável, isto é, fazer *como* se os articulasse.”⁶⁴

No próprio olho do furacão, as particularidades rodriguianas ainda não foram inseridas ao laço da linguagem, aquilo que dá sentido à ação e seu *lugar* na dramaturgia brasileira. Esse incômodo, o estranho, o grosseiro da estética ainda estão perdidos na consciência do teatro, mas, inconscientemente, já estão em movimento, sendo mastigados para logo em seguida serem digeridos e evacuados pelo Outro. A metáfora da digestão e da evacuação hegeliana cabe muito bem para esse exemplo. Sabemos que primeiro a ideia passa por um processo complicado, um incômodo dialético no qual o conceito é negado pelo objeto, de sua contradição ao fim. Temos o processo de *negação da negação* e, por fim, é incluída contraditoriamente ao Outro – da “loucura” à “normalidade”. Primeiro o conceito luta pela universalidade, quer ser reconhecido, é sempre mediato, ativo, mas, no fim, em sua resolução, ou decisão, liberta-se.

A arte clássica e moderna é interessante para pensarmos nesse processo. A princípio a arte era reconhecida como a representação da beleza, como seu processo de suprassunção. Na

64
Universitária, 1982, p.6.

CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense

modernidade passa a ser um saber, uma ciência estética e, dessa mudança de posicionamento subjetivo, não vemos mais arte apenas como beleza, mas como um saber ligado à realidade. O interessante desse movimento é que após a suprassunção, o saber se torna automático – um agir “natural”, passivo do sujeito. Assim como essas críticas destacadas a Nelson, eles sempre estão relacionando o conceito tragédia à realidade, uma vez que a realidade subjetiva já está ligada “naturalmente” à forma moderna de teatro (isso também vale para o olhar ao passado e sua forma crítica). Até mesmo as críticas *sensu comum* já estão envoltas desse novo “natural”, ou seja, quando dizem sensacionalista, imoral, pornográfico etc., elas já estão ligadas a esse novo padrão crítico estético de realidade. Elas não dizem: “é pornográfico; no entanto, o que importa é que é belo! ”. O tom de crítica e seu mal-estar, o entendimento da realidade são a prioridade aqui – já que a ficção e realidade se misturam na era moderna. Isso não quer dizer que o belo morreu; ao contrário, ele está liberto para a representação de novos objetos e, ao mesmo tempo, está intimamente ligado à sua forma crítica.

Assim, quando pensamos esses comentários críticos a Nelson, nota-se a certa naturalidade do diagnóstico trágico, ou a inconsciência à transformação estética histórica, e isso ocorre porque do que foi “digerido” e “evacuado”, está libertado de sua cognição especulativa, já que está apreendido pelo Outro e desenvolve-se, no fundo, ao próprio automatismo conceitual⁶⁵. Todavia, é possível ver que há registros de digestão ao falarem do sentimento de guerra e da bomba. Há a possibilidade do vir o novo nos seus comentários, mas que, talvez, não tenham sido percebidos à consciência.

Não se nota discursos críticos à “plebeia” ou às pessoas “comuns” nos comentários da crítica. Isso quer dizer que esse *lugar* já foi “evacuado” à “naturalidade” e que os dramas de pessoas comuns podem ser trágicos. O mesmo pode ser dito dos afetos. É claro que essa tristeza do trágico moderno vem da herança cristã, mas, também, pelo romantismo XIX que, em partes, entristece a tragédia, mas que, também, cria novos afetos. No que se refere à tragédia clássica é um grito de liberdade, a pura revitalização do entusiasmo. Nada na teoria clássica, como ressalta Eagleton⁶⁶, diz respeito à paixão, ao desespero, ao desânimo, à infelicidade e à melancolia – isso são afetos que a plebe associa ao trágico – distintamente da visão clássica que vê isso como um obstáculo. Na modernidade temos reviravoltas,

65
Boitempo 2013, p.251.

Me baseio o automatismo conceitual em ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo,

66

EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, 54.

humanismo revolucionário e seu pluralismo liberal, o que posiciona o homem no lugar de Deus e entende a democracia da plebe como a forma mais fértil de política⁶⁷.

Essa nova “naturalidade” é interessante ao pensarmos sobre “a bomba em nossas cabeças”. Primeiramente, é comum dizer que no *senso comum* sempre se confunde uma fatalidade da vida com a tragédia, ou seja, confunde-se o real com a forma artística⁶⁸. Para os teóricos estéticos conservadores é ininteligível falar de “vida real” como trágica. Todavia, se atentarmos ao *OED* (Oxford English Dictionary), neste temos que tragédia é: “evento infeliz ou fatal ou série de eventos na vida real; calamidade ou desastre terrível”. No dicionário, no entanto, há o cuidado de ressaltar que esse emprego é meramente figurativo do termo, surgido a partir do século XVI⁶⁹. A tragédia da vida real é uma derivação metafórica da coisa artística, uma percepção que converte uma contingência histórica em uma prioridade ontológica. Logo, a guerra/bomba como inspiração, não destaca apenas que há uma confusão dos termos (visto que tanto Wolff, quanto Vicent, ressaltam-na [guerra/bomba] como inspiração para criação subjetiva de Nelson, mas que há uma tensão entre a estética pré-moderna e a moderna. Não há problemas que a estética moderna represente guerras ou bombas, ou simples inspirações dessas catástrofes – a tragédia moderna está sempre adicionando novos verbetes ao seu signo. Eagleton nos diz que: “Uma guerra nuclear total não seria trágica, mas uma forma de representá-la na arte pode muito bem sê-lo.”⁷⁰

Os comentários dos críticos estão indo nessa transição do pré-moderno ao moderno, mesmo que não perceptível à consciência – algumas particularidades ainda não foram “defecadas” pelo espírito do teatro, mas outras soam explicitamente “naturais”. Retornemos ao valor da queda e da morte mítica tão teorizada na teoria clássica. Ela tem seu impacto valorativo na queda, morte de grandes homens. Na *Poética* de Aristóteles a representação da morte de uma princesa teria muito mais impacto no público do que a morte de centenas de plebeus. Isso se deve porque apenas poucos têm uma condição trágica – a morte de plebeus é algo comum, sem impacto afetivo, ou, no presente, são transformados em estatísticas e, por vezes, nem isso. Assim, quanto maior poder detém o herói, maior será a sua queda, e, logo, maior impacto estético ao público. Disso podemos notar a importância da reviravolta da

67

Idem, p.283.

68

Medeiros ressalta, também, essa “alteração do sentido *tragédia*”, talvez ela esteja querendo ressaltar neste mesmo sentido: a confusão entre Real da vida e sua representação estética. Para mais ver: MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 38.

69

EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.41.

70

Idem, p.42.

revolução moderna, aqueles que não têm nome, os inominados agora tomam seu *lugar na ordem simbólica*, podem ser redimidos pela arte, transformados em rituais e em mitos, substancializando sua *forma e conteúdo* em valor, sendo *ser* ao Outro. É exatamente por isso que, tanto entre conservadores como em modernistas, a tragédia jamais pode significar puramente uma tristeza vulgar, um acaso fatal, ou a pura entediante vida do dia a dia. A vida do sujeito comum, especificamente o moderno e o modernismo, deve ser transmutada do banal ao *mythos* e esse é o magnífico poder do teatro transformar o trivial em potência estética.

Para a transformação da realidade do *lugar* em tragédia, o acontecimento deve ser tecido em forma de arte, elevando a beleza, ou o vulgar, o marginal, o esquecido a uma grandeza transcendente – a tragédia é a expressão pura de um valor ideal encarnado em arte – ela sempre deve ter um *algo a mais do que a mera realidade representada*. Logo, a tragédia moderna e modernista dá um passo à frente em relação à teoria clássica ao considerar que o trágico pode ser, sim, uma condição de todos os homens. Esse novo posicionamento se “naturaliza” nas reestruturações na consciência das tragédias modernas. Os sujeitos comuns têm valor, seus conflitos, suas ruínas se comparam à queda e à destruição de um rei absolutista. Evidentemente, podemos notar que na ideologia humanista, em seu discurso “clichê” que “todos indivíduos são únicos e iguais”, ou quase “iguais”, mantendo a igualdade apenas no discurso aparente. Contrariamente, a tragédia moderna, e/ou modernista, tem a potência de desmistificar o discurso “de todos são iguais” para “será que todos são verdadeiramente iguais”?; ou ainda mimetizando um herói “comum”, desmistificando a estruturação da moral vigente, o disfarce das aparências, explicitando o saber da verdade e, logicamente, o seu contrário. Mas, o que importa é que a tragédia é a forma explícita do valor ideal de um determinado *lugar* – a coisa ideal de sacrifício para o novo, ou “regresso” ideal de algum *mythos* enterrado na história.

Todavia, o que importa nesses exemplos é que deveríamos prestar atenção à mudança de posicionamento subjetivo que se caracteriza pelo processo de digestão e defecação da ideia, a partir da negatividade burguesa que nega a substancialidade divina da nobreza e radicalmente o valor de Deus é passado aos homens, e, assim, o mito trágico não está mais diretamente ligado aos deuses, mas diretamente ligado aos conflitos humanos, suas fantasias, seus dramas e neuroses familiares, a traição do ser, entre outros. Dessa revolução nascem várias particularidades ao drama moderno; contudo, devemos tomar cuidado com o extremo

relativismo e não é que a tragédia e o trágico sejam, ou possam ser qualquer coisa na era moderna; a tragédia e o trágico têm sua estrutura, como nos lembra Williams: têm seu signo, sua universalidade, a representação da negatividade da “Coisa ideal”. A tragédia é conflito ético e as construções estéticas modernas reiteram que a tragédia e o trágico são o louvor ao valor.

Bom, se há um curto circuito entre pré-moderno e moderno/modernista nos discursos das críticas de Vicent e Wolff (como o grosso das críticas das décadas de 1940 a 1960), que positivam a tristeza, guerra, bomba, igualdade, entre outros, mas que negam o “imoral”, falta de “seriedade”, o cômico, sensacionalismo e o melodrama à forma trágico. Ora, no entanto, o reverso, se pensarmos nas críticas post-mortem e presentes, elas não colocam Nelson Rodrigues no posto do canônico do trágico? Ou quando não negam o trágico, afirmam que Nelson Rodrigues fez um “certo tipo” de trágico? Ou que, *grosso modo*, Nelson fez tragédia à sua maneira? Isso não seria a passagem da loucura para a “naturalidade”, antes a tragédia era distante da obra do dramaturgo, mas, agora parece que ele está mais próximo dela. Diria T. S. Eliot (um grande dramaturgo modernista) que no movimento da arte, acontece uma mudança de posicionamento inter/subjetivo e a reinterpretação do passado com ela muda:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado, e a apreciação que dele fazemos, constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, da forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades.⁷¹

Ou seja, quando novas formas são inseridas à nossa realidade, radicalmente mudamos o nosso modo de ver o passado, e construímos uma nova interpretação do passado pelos novos posicionamentos que a inovação artística nos apresenta. Em poucas palavras, nossos olhos enxergam os objetos do passado de forma diferente.

71
Editora, 1989. p.39 a 40.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In *Ensaio*. São Paulo: Art.

1.2.2 – Crítica *post mortem*

Nem mesmo a maior obra sobre Nelson nega a tragédia e o trágico ao autor. Além de circunscrever a estética rodriguiana, seu marco é a ruptura para a leitura e pesquisa moderna e modernista da dramaturgia de Nelson Rodrigues; seja para concordar, ou para discordar, devemos interpretar seus posicionamentos. Magaldi, em *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, disse que o projeto estético de Nelson Rodrigues era o de ir de encontro à sua visão trágica. É evidente que o crítico, sabiamente, não toma todas as peças como tragédias, mas todas têm uma visão trágica de mundo. Mas, aqui, não está mais no sentido aristotelístico, já que os conflitos representados no seu teatro são personagens “comuns”, representação de costumes, *grosso modo*, localizados na Zona Norte do Rio, totalmente distintos da realidade grega. No entanto, precisamente Magaldi disse que a estética moderna aboliu normatividade de gêneros, e Nelson sempre se mostrou intuitivo, não respeitando leis imutáveis.

Bom, Magaldi não relaciona o teatro rodriguiano ao novo posicionamento teórico da tragédia moderna e modernista, mas por uma de visão rodriguiana trágica de mundo, obviamente uma posição moderna. Até Medeiros, em sua interpretação, ressalta essa falta de conhecimento:

Em nenhum momento de sua introdução, Sábato Magaldi reflete sobre a possibilidade de uma estrutura trágica moderna absorvida pelo dramaturgo, mesmo refletindo vários outros aspectos, como o expressionismo, a antecipação de noções do teatro do absurdo, usos do grotesco e do corriqueiro. Por outro lado, tão forte foi essa especificidade atribuída ao texto rodriguiano, que se perpetuou na crítica: de que **a visão trágica de mundo basta para ligá-lo ao gênero** – e assim o dramaturgo se tornou o maior tragediógrafo brasileiro.⁷²

Mas a tragédia moderna não está ligada ao *lugar*? Ora, os costumes anteriormente não eram conceituados como elementos cômicos, ordinários, populares, “antitrágicos”, mas que, na era moderna, podem ser representados na estrutura trágica? A mudança do novo posicionamento do plebeu (se muda a realidade muda o conceito) à ordem da linguagem? Isso não é apenas uma simples mudança na teoria, ou no teatro, mas uma mudança de realidade, em outras palavras, isso não se deve ao novo posicionamento do “sujeito comum” na

construção mítica moderna – o que não era considerado de valor, agora é valorizado pelo Outro? Essa mudança não vale para as outras formas teatrais em sua “reconciliação” trágica no modernismo, mesmo que inconsciente?

Pois bem, o saber poético clássico, pré-moderno, e a estética moderna não estão relacionadas às *formas* do tempo presente de Rodrigues, mesmo que em um movimento paradoxal? O mesmo não vale para as novas *formas* do expressionismo, realismo, o teatro do absurdo, melodrama, dos costumes, grotesco à “reconciliação” modernista? As *formas* não são as mesmas que do passado, mas, retroativamente, transformadas no presente de Nelson Rodrigues, ou seja, sua “suprassunção” modernista. Podemos dizer que o posicionamento e o andar das *formas* passadas com as do tempo presente (Rodrigues), sempre que saem do seu *habitat* e andam pelos caminhos das artes no tempo da história, na hora que retornam para si, *não são mais as mesmas*. Assim, quando se fala da revolução de Nelson, ou como o canônico do trágico isso não se deve, apenas, pela sua visão trágica de mundo, mas porque ele criou, com sua dramaturgia, a retroação do mito trágico que pode ser formalmente exposto para a realidade, o *lugar* da lacuna da tragédia no Brasil.

Talvez Magaldi apresente em seu texto um certo tipo de desprendimento subjetivo de Nelson Rodrigues ao espírito do seu tempo e de outros tempos (em sua forma retroativa) ao conceito tragédia. É como se Nelson, por uma intuição, ou por uma visão além do alcance, atingisse algum saber místico de uma pura realidade além do conceito (uma pura metalinguagem):

A fala curta, incisiva, colhida ao vivo da realidade, representou o esforço inicial do dramaturgo para restabelecer o valor autêntico do teatro. **Era imprescindível derrotar o gosto filosofante dos conceitos.** Desagradava a construção verbosa, ensejando o qualificativo de literatice. **A verdade espontânea das ruas foi imediatamente apreendida pelos ouvidos dos espectadores de Nelson.**⁷³

Magaldi atribui uma certa “pura” descrição da realidade, uma espécie de realismo ingênuo. É claro que Nelson não fazia, ou fez um tratado de filosofia, ou uma teoria do drama moderno, e isso, talvez, seja uma das ironias do autor ao se referir à fidelidade ao conceito. No entanto, quando Nelson se contrapõe a certos conceitos das humanidades, ele está contrapondo por um saber da realidade, um saber que já passou por um filtro de algum conceito que, logicamente, tem sua estrutura epistêmica (seja qual for ela), qual seja, não há

como entender a realidade sem um conceito seja este imediato ou mediato, o que remete a Certeau (1984), que não podemos negar a ficção de qualquer metalinguagem e que ela “é, pois, o postulado de um ‘querer compreender’.” O real que insere o corte entre o conceito e a realidade, o sujeito-objeto, e o sujeito residem dentro dos fenômenos da realidade. Não há como perceber a realidade para além desse limite, o sujeito não pode ir além – ver a si mesmo no processo. Logo, a escrita da realidade está dentro do conceito⁷⁴.

Nessa deslocação contraditória da crítica modernista ao teatro rodriguiano, Vitor Hugo se alinha na defesa da tragédia rodriguiana, mas também sofisticada ao colocar a ênfase nessa mudança de posicionamento do teatro. O teatro moderno é o lugar de crítica e de movimento da realidade, pela sua primazia ao representar os conflitos sobre “a natureza da subjetividade, suas transformações e as mudanças em suas figurações.”⁷⁵ Portanto, o autor posiciona Nelson, como a grande parte da teoria contemporânea, ao modernismo e suas transformações estéticas – Nelson é um autor canônico trágico, mas fez tragédia moderna a seu modo. Suas particularidades (os variados gêneros textuais) não negam a tragédia e o trágico; ao contrário, enriquecem suas composições estéticas e simplesmente essa é a sua forma de se fazer tragédia na era moderna.

Ismael Xavier, em *Olhar em Cena*, atenta para a tragédia e o trágico em Nelson Rodrigues, mas não valida esses gêneros como incompatíveis. O crítico considera que há mais elementos de gêneros em suas obras em tensão; na verdade, essas formas estão lá, mas em forma de “ironia”. Quando o autor representa essas múltiplas formas em suas obras, ele nunca é fiel em demasia a elas – o que ele faz é uma caricatura delas. É claro que ele está a se referir à dramaturgia rodriguiana, em forma de teatro, aos novos procedimentos formais do cinema, fato que muda completamente a experiência estética. Contudo, sua análise nos aspectos

74

O mesmo vale para a história. Ela não é uma entidade que lê tudo, todos acontecimentos e rastros da humanidade. Ao contrário, o historiador já depara com os seus limites, já na primeira palavra escrita no seu texto; como nos lembra Certeau, o texto tem seu início, meio e o fim – um limite ontológico. O que põe essas letras mortas em movimento é a negação do Outro, a instituição do pesquisador. Ademais, existe uma lacuna paradoxal: o historiador e seu objeto de análise qual seja, o presente e o passado. No entanto, o historiador, em linhas certeunianas, faz uma pura dialética, primeiramente o passado é censurado (passado nega o presente: os limites do próprio passado, o enterrado, o perdido do corte entre o presente e o passado), a “superação” dessa negação da censura (negação da negação) é espelhamento paradoxal do morto e o morto é retroagido no presente, mas como um espectro. Esse corte espectral, o “morto ressurgue dentro do trabalho que postulava seu desaparecimento e a possibilidade de analisá-lo como um objeto.” Ou seja, isso é epistemologia e metodologia, a história jamais irá se livrar do conceito. Para mais ver CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 42.

75

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUEFJ, 1999. p. 14.

formais é interessante como, por exemplo, o diálogo entre o cristianismo e melodrama e o tom hiperbólico religioso dos personagens ao recitar palavras em um sofrimento “inominável” de redenção. É desses conflitos religiosos, do exagero à “coisa” que surge o irreconciliável, que poderiam ser trágicos, mas que devem ser tomados com cautela porque sempre exigem “uma adaptação de enfoque, uma atualização da grade teórica aos termos da modernidade, ou seja, a um contexto teatral.”⁷⁶ Esse cuidado que Xavier tanto nos persuade é que Nelson não é um autor de gênero puro, os valores nobres, tão reivindicados pelo trágico, são suspensos, ou corroídos (como um pai, ou marido que não resguarda seus queridos, mas destrói sua idealização), o que resulta “um teatro que não nos ilude com cenários de redenção.”⁷⁷

Isso nos leva a questionar: porque existe essa suspensão do trágico moderno em posicionamentos, ou em teorias modernistas e pós-modernas? Essa consciência pós-trágica não é um certo tipo de receio de colocar os nossos valores e sofrimentos na balança do trágico, e, no final, resultar em falta peso para a redenção? É como se esvaísse a substância do valor, e no final só restasse a irônica forma da “coisa ideal”. Mesmo que fosse isso, ora, isto não é trágico? Talvez não seja isso que Nelson fez em seu paradoxo ao trágico moderno? Pode ser que em sentido rodriguiano, o verdadeiro trágico seja o fato de termos perdido a nossa capacidade de identificar nossa condição como tal, e sua obra seja um chocalhar hiperbólico (em sua forma melodramática) de dizer que ainda resta valor, e, em plenos pulmões, exclamar: “Como isso é trágico!” Ora, talvez não devêssemos redirecionar os dizeres de Xavier? Não é porque é impuro, logo, é “não trágico”, mas, ao contrário, por ser impura que a tragédia modernista pode ser *trágica e tão moderna*. Esse não é paradoxo da modernidade? O trágico só é possível por meio da falha?

É claro que Xavier não nega o trágico, mas relativiza ao dizer que não é puro, não consistente, ou irônico, entre outros. No entanto, nada é puro na modernidade, precisamente porque há um “curto-circuito” entre *forma* e *conteúdo*. Não tratamos sujeito-objeto como substâncias puras após a ruptura da consciência pré-moderna para moderna. A consciência se torna crítica, não há designativos estáticos de *forma* e *conteúdo* – eles se contradizem a si mesmos. Destarte, não temos também um valor puro (como os deuses, ou Deus), mas valores paradoxais que lutam por uma inscrição no Outro. Deveríamos atentar que sempre quando uma ideia for redimensionada a outro lugar, ela perda a sua pureza. Aliás, até mesmo quando uma ideia se apresenta como extremamente pura no modernismo, não passa em nossas

76

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo, CosacNaify, 2003. p. 166.

77

Idem, p.210.

cabeças que isso é uma “ironia” (“ages na verdade como um homem honesto para nos convencer de que o fazes por ironia, consequentemente nos escondendo o fato de que *és* realmente um hom)? Há sempre uma lacuna na “Coisa ideal” moderna, manifestações de parcialidades a mais do objeto (ele tem sempre algo *a mais* quando se apresenta ao sujeito), a cisão do signo. Em poucas palavras, o que Nelson fez em sua obra foi uma “tragédia cindida” que clama pelo trágico, com todas as suas contradições e falhas. Nesse contexto o trágico moderno é uma ideia particular (uma ética) em negação, em luta contra o ethos dominante, com toda as suas contradições de gêneros, sentidos e finalidades, que luta com todas as suas forças para que do choque entre forças opostas, o *mythos* seja reconhecido, resplandeça à realidade.

Talvez devêssemos atentar a essa contradição inerente à tragédia e o trágico. A poética, quanto à ideia do trágico, vem sendo transmutada, em uma luta conceitual, desde os pré-socráticos⁷⁸. E, desse modo, o que Nelson dispõe, em sua época, é o conceito moderno de tragédia desfigurado, entulhado em escombros, em sua falha, pelo corte angelical simbólico. O posicionamento das personagens, as formas das inscrições dos valores, tudo isso mudou de acordo com os antagonismos epistêmicos das culturas no tempo. É lógico que isso não tira o mérito criativo e o talento de Nelson Rodrigues; ao contrário, o que podemos observar, em sua perspectiva trágica, é que toda sua perícia estética está em negação ao movimento do conceito de tragédia na modernidade. Não podemos excluir que talvez mesmo Nelson não tendo uma ligação direta, mediata com a teoria moderna, como ressalta Magaldi, ele tem a forma imediata do conceito – o automatismo conceitual da estética moderna. Aliás, apenas na modernidade ele pode significar o trágico como uma visão de mundo, visto que para os que antecederam a modernidade era a poética que os interessava porque a visão de vida, e a realidade de mundo, não tinham sentido para os críticos teóricos.

Se os antecedentes da modernidade vislumbraram-se na composição da *poíesis*, não havendo ligação direta com o entendimento e a transformação da realidade, já à modernidade (a dupla face da tragédia: poética e ideia), há “suprassunção” da poética e da beleza, constroem-se sistemas filosóficos do trágico, delineando epistemologias e ontologias para o *ser*. Esse novo saber, essa mudança de conceito redimensionou a relação de sujeito-objeto,

78

Se repensarmos os pré-socráticos, lá, também (em nossa visão retroativa), não existia uma pureza de tragédia. Como na troca de farpas entre Eurípedes e Ésquilo, no ato II de *As rãs*, de Aristófanes, as malsinações giravam em torno da poética do cotidiano vs a linguagem olímpica. As personagens euripidianas mulheres, escravos dispunham de um compilado de poder das palavras, assim como às elites, facultando uma mística democrática, dissemelhante a Ésquilo, em que os fluxos das palavras sem a censura hierárquica espargiam a subversão, ou seja, o seu valor poético está depositado nos grandes homens.

dos fluxos do conceito e transmutou-se para várias formas de transladar a vida. Esse poderio epistemológico propiciou uma arte para a criação e para a crítica da realidade.

Os movimentos românticos do século XVIII, *grosso modo*, não se limitavam apenas à libertação, ou o sonho de salvação pela arte, mas um *fazer experimental da ação*: a realização do ato através da sensibilidade criadora. Pressupunham os românticos que o *ser* é uma *poíesis* – uma constituição criadora. Safranski declarou que o romantismo, em nenhum momento, pretendeu separar-se do mundo da ação, “mas entendia a si mesmo como projeto de vanguarda de autorrealização baseada na atividade criativa.”⁷⁹ Deste modo, o trágico poderia ser metafísico, ou corte, o irresoluto do real, ou para projetos de cultura e nação, cujas finalidades são distintas, a metamorfose do trágico se enquadraria como o sacrifício para algo maior, como calmante da vida, ora ao tônico da vida, ou a simples renúncia da vida.

É nesta mudança que, similarmente, deveríamos focar. Quando uma teoria muda, quando há uma transformação estética, ela não faz, apenas, como ressalta algumas das críticas ao teatro rodriguiano, as delimitações dos novos caminhos na dramaturgia moderna brasileira, mas, também, um julgamento da realidade sendo que o *mythos* atravessa a realidade, um “novo ponto de vista”, uma maneira de entendimento sobre o *lugar*. O trágico moderno surge como uma negação da realidade universal do *lugar*, uma nova forma de ler, entender, encarar, e/ou mudar a vida.

Medeiros em *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*, também defende que Nelson Rodrigues possui suas formas de fazer tragédia e o trágico. Segundo a autora, devemos estar atentos às mudanças históricas da tragédia porque ela não morreu, mas tomou para si novas características do *lugar* de onde ela fala:

Não descarto a possibilidade da existência do gênero [tragédia] – aliado às noções filosóficas – no mundo moderno, por uma reunião de características que, desmembradas, podem ser interpretadas por diversos olhares. A tragédia moderna é possível a partir da união de características que podem ser, eventualmente, paradoxais; e cada uma delas é repleta de sentidos mutáveis a partir da conjunção com outras diferentes. Seguindo essa linha – da possibilidade desse gênero mediante conceitos diferenciados –, afirmo que diversos autores do século XX compuseram tragédias não à luz do que se acredita que os gregos fizeram, mas sobretudo adaptadas às concepções de mundo atuais (e é por este viés que a filosofia do trágico cria forças).⁸⁰

79 SAFRANSKI, Rudiger. *Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia*. São Paulo: Geração Editorial, 2011, p. 401 a 402.

80 MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p.71.

Assim, a tragédia moderna abriu uma gama de variáveis *formais* que não está puramente ligada à estética “mas que está fortemente vinculada a um pressuposto ideológico ou filosófico, principalmente em se tratando da evolução do gênero trágico na modernidade, em que as concepções de mundo são muito mais amplas do que na era clássica.”⁸¹ A autora também não retira o diálogo com a realidade: “Com o surgimento de novos formatos, mesmo que com o desencorajamento das tentativas de classificação, há uma proposta em comum: propor desvios para apontar o mundo em que vivemos.”⁸² Pela tragédia ser diversa na modernidade, Nelson Rodrigues compôs tragédia e suscitou o trágico através de paradoxos entre a tragédia e o cômico:

Para fundamentar sua tragédia moderna, Nelson Rodrigues a trabalha por meio de paradoxos expostos e confrontados. O fulcro da peça, portanto, é a estrutura trágica, mas uma estrutura que se tornou lugar-comum ao longo de inúmeras releituras e retomadas históricas. Baseado nesse pilar sustentador, o autor desenvolve os elementos à sua maneira, trágica e comicamente, sem que um e outro se anulem mutuamente. Assim, criam-se componentes que se confrontam ao longo da peça, desenvolvendo estruturalmente a coexistência simultânea de sentidos: entre o trágico e o cômico, forma-se a tragédia rodriguiana.⁸³

A autora afirma que pelas diversidades de formas e teorias, não é possível delimitar características específicas, “principalmente pela contraposição de opiniões tão diversas a seu respeito.”⁸⁴ Acredito que Medeiros esteja correta em alguns pontos na sua formulação da tragédia rodriguiana. No entanto, a tragédia não é somente um amontoado de particularidades dispersas que não têm “nome próprio”; ao contrário, a própria “dispersão” dela faz parte da estrutura do signo da modernidade. A “contraposição entre opiniões diversas” só se dá porque existe uma lacuna e os discursos circulam em volta dela, enfatizando e criando significações a ela. Ou seja, a tragédia na modernidade é “não-toda”, em seus excessos e faltas. O signo e suas significações são cindidos e é por isso que existem muitas particularidades, o que fomenta novas realizações e interpretações.

Esta é a generalidade que estou a defender durante todo o meu trabalho, o “fracasso”. Só fazemos tragédia na era moderna pelo “fracasso”. Na formação do drama e nos paradoxos dos vários gêneros, visões de mundo fracassam em contemplar o Todo da tragédia, mas na *ação de fazer*, desejar a tragédia, floresce o trágico. O *conteúdo* de negação é transmutado

81

Idem, p. 76.

82

Idem, p.184.

83

Idem, p. 111 a 112.

84

Idem, p. 95.

para uma positividade, uma mudança de posicionamento subjetivo, um “ponto de vista” de *valor*. Do fracasso notamos que o trágico tem valor e que precisamos dele em nossas vidas. Ou seja, a tragédia e o trágico continuarão a viver em nossa realidade enquanto darmos *valor* a eles. Penso que Nelson sempre valorizou a tragédia e o trágico e, por isso, tentou de várias maneiras trazê-los para nossa realidade.

1.2.3 – O trágico, entre vida e realidade

De forma dissemelhante Ângela Lopes especula em *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*, assemelha o trágico a uma ação artística, um movimento que é por si só uma ideia realizada no interior da peça, e não fora dela. A dramaturgia rodriguiana, diante disso, é uma partícula que põe em jogo uma certa ideia de tragédia e do trágico. Em seu texto, a ideia de tragédia é um discurso duplo, como o grosso do discurso da crítica estética moderna canônica: tragédia é a poética e o trágico é a ideia⁸⁵. Todavia, a partir do momento em que a arte passou para o plano da mediação (a assertiva de Hegel⁸⁶), ela, como representação da ideia, perde cada vez mais o seu espaço e, assim, o estrondoso conflito trágico chega à solução. E, por consequência, é decretada a morte da tragédia. O mito trágico falhou e ele não tem uma pureza universal que transcenda além dos limites do conceito; ele pode ser solucionado, e pior, ele já sofreu a mediação, perdendo a negatividade da arte à razão.

Talvez seja por isso que Lopes tenta, a todo custo, manter o tom enigmático da arte rodriguiana, sempre se esquivando de afirmações gerais do trágico, não se prendendo a tentativas classificatórias. Pode-se dizer que “o trágico não é um gênero estético num sentido acadêmico. Ele se inscreve como uma ideia. Uma ideia que é discutida no seio da obra, pela obra.”⁸⁷ Essa ideia é a realização dentro dela, e não fora dela, em sua própria particularidade. Mas, jamais limitada pela obra, a obra também não corta o trágico e este está para além dela, até mesmo na sua escrita. Pode-se observar, na sua escrita, que a autora sempre ressalta que

85 Como já fora ressaltado neste trabalho, a definição de tragédia aristotélica em *Poética*: a crítica estética (em seu sentido clássico) para a criação da mais bela tragédia, é redimensionada, nos tempos modernos, à epistemologia e a ontologia do ser.

86 A autora diz que Hegel, em sua lucidez, diz: “A arte é para nós coisa do passado”. No entanto, para ela, é verdade que a arte tem uma relação com a filosofia, mas se mantém como campo específico. Para mais ver LOPES, Ângela Leite. *Op. cit* – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 156.

87 Idem, 218 a 219.

não está ali para fechar o tema, já que, *seu texto tem um fim*, e, possivelmente, jamais consiga capturar essa coisa que está para além do seu texto.

Isso, logicamente, também é visto em suas interpretações das peças, e a autora posiciona nossos olhos à pura lacuna, à abertura enigmática. Ela ressalta que Nelson estiliza o sentido do palco, mas também suas personagens, até que elas se tornem coisas (como em *Doroteia*⁸⁸), abstrações que só têm sentido dentro da peça, no desenrolar da trama⁸⁹. Os questionamentos, as inquietações, os valores, *mythos* de Nelson Rodrigues estão contidos nas peças por elas mesmas, abertos em uma lacuna que separa o entendimento da coisa; essa “coisa em si” rodriguiana está distante da interpretação externa, distante da representação da vida, é a “pura” ação estética em seu movimento interno. Em outras palavras, as ações são apenas adornos a serem apreciados, e não interpretados:

(...) é inútil abordar as obras de Nelson Rodrigues como “representações da vida”. O que pode querer dizer que é inútil interpretá-las, propor uma solução para elas. Qual é a verdadeira versão do episódio de *Boca de Ouro* relatado por D.Guigui? O que acontece, exatamente, à Alaíde, em *Vestido de Noiva* – suicídio, assassinato ou acidente? Responder a essas perguntas não tem, no fundo, nenhuma importância. Devemos, antes, nos entregar à experiência das dimensões criadas pela peça. Captar os sentidos – “os sentidos que se tornaram coisas” – de seus elementos.⁹⁰

Seu discurso provavelmente revela haver sempre algo misterioso no véu da fantasia do teatro, uma coisa que escapa ao conceito, um rastro enigmático da coisa inacessível, e só as experiências da criação estética valem. Logo, o trágico é uma ideia conectada ao campo da arte, e não como uma fenomenologia, ou uma ideia externa ao ato da peça que se possa alcançar. O trágico rodriguiano não é simplesmente uma forma, estilo, ou gênero, mas uma ideia que inclui forma estilo e gênero, mas não se generaliza a isso. Esta ideia enfatiza inúmeras vezes em seu texto e é uma *certa ideia*:

o trágico enquanto ideia (e não como acesso à ideia), participando do processo de questionamento da arte, de seu desenrolar próprio. Um certo olhar que não faz apenas abraçar em seu horizonte um certo lugar do homem no *cosmo*, mas que se inscreve nele como tomada de posição.⁹¹

88 Ver o capítulo 2 desta dissertação.

89 Idem, p.208.

90 Idem, p. 199.

91 LOPES, Ângela leite. *Op. cit* – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 164.

Indo de encontro à semântica da arte dramaturgica, o teatro, defende a autora, é como um certo olhar, um discurso particular, o discurso que não se esgota pela obra e o trágico não é puro; no entanto, o trágico só é possível na obra, e na experiência que ela propõe nos dar. O trágico é uma ideia, mas uma *certa ideia* que está no campo da linguagem, faculdade de nomeação, ou na tentativa de dar nomes às coisas. Ela argumenta que no processo dialético do nome-palavra (Walter Benjamin), nessa dialética da obra e da ideia, há uma cisão, em seu devir contínuo, operando cisões que nunca podem chegar a uma síntese globalizante.⁹² O resultado dessa argumentação é dizer que, na verdade, Nelson Rodrigues não representa a vida (já que representar, é representar a ideia externa, Universal) e, também não é uma visão trágica de mundo (por não ser uma representação), mas é o próprio desdobrar do mundo na obra. Novamente escapando do corte simbólico, do escape da mediação, a autora diz que a dramaturgia rodriguiana está mais para uma *certa ideia* de teatro do que uma *certa ideia* de tragédia

(...) que não se inscreve com uma tragédia moderna. Realizar uma tragédia moderna seria a pretensão de escrever, de estabelecer uma visão de mundo – atual – no quadro do que se chama comumente tragédia. Seria afirmar, portanto, a possibilidade da tragédia no mundo moderno – seja enquanto gênero dramático, seja enquanto sentimento ou interpretação.⁹³

Logo, de forma radical, esse movimento não é apenas da *certa ideia* do trágico, mas, também, do teatro, algo que escapa da representação, da mediação no sentido que na tentativa de interpretar, significar, cortar o objeto, ele resiste à mediação, ou, pela sua derrota na significação, deixa sempre seus restos, não fechando para outras possibilidades. O teatro escancara apenas a abertura do vácuo da coisa – a arte, em sua função, é sempre de escapar, de pular dos dispositivos da compreensão. Talvez o que fique claro no posicionamento de Ângela Lopes é o seu destaque e a sua defesa na ruptura da arte à filosofia pela partícula de uma *certa ideia* que ainda resiste no teatro moderno; como a tragédia e a arte morreram na modernidade (viraram ciência), o que temos em nossa época é apenas uma *certa ideia* dessas abstrações e não uma ideia Universal. Assim, essa *certa ideia* se mantém apenas dentro de seu movimento interno, certa mística da arte – sua potência questionadora, que questiona até a si mesma, lacuna perpetuamente à Coisa para que o incompressível, inacessível, resplandeça diante de nossos olhos, a “pura” experiência enigmática. Mas será que existe essa coisa

92

Idem, p. 170.

93

Idem, p.229.

inalcançável, para além do conhecimento? Ou isso é apenas uma tentativa de manter *um certo* tipo gozo nessa coisa abstrata inacessível (o posicionamento ingênuo da forma artística)?

Primeiramente, se atentarmos à história da separação da tragédia da filosofia, é algo bem longínquo. Dos trabalhos filológicos de Nietzsche surge o *Nascimento da tragédia* e de lá temos a assertiva que Sócrates foi o primeiro filósofo a matar a tragédia. Essa foi a primeira divisão da arte do trágico e a teoria do trágico: a filosofia socrática mata o *mythos* (da *coisa* a sua conceituação racional à palavra, mata-se vida⁹⁴) e, ao matar o mito, mata-se a tragédia. Todavia a cultura trágica são os brados dos grandes heróis, os *espíritos livres* (o forte) que louvam o mito como a potência produtora de vida. Da ilegibilidade do mundo, representada pela arte, acarreta ao “homem teórico” (o fraco) o *insight* que a vida não tem significado; dessa agonia inadmissível, o eunuco acadêmico afugenta-se na teoria renunciando à vida. A postura trágica assim seria uma hostil conduta à filosofia/ciência, postulando que a primeira significa um mistério que jamais será resolvido pelo conhecimento, uma opacidade irreduzível às incoerências, e mais, a impenetrabilidade na substância do objeto – *a coisa em si*. É notório que nestes termos nietzschianos, a tragédia é um grito de sua época, um rugido contra o iluminismo (a modernidade matou a tragédia): apenas com sua morte será possível construir uma nova tragédia.

O posicionamento da incompreensibilidade da tragédia, o turbilhão caótico que dilacera o ordenamento apolíneo (ordem simbólica), e que pelo horror do princípio dionisíaco (imaginário/Real, fortuna, a contingência, o não mediato) que desestrutura a ordem, irrompe o desamparo suscitando o prazer de um ordenamento cosmológico superado. Podemos entender esta postura como uma relação de oposição à toda tradição moral da tragédia (principalmente, o classicismo teórico), neutralização de qualquer antagonismo, qualquer tendência de dissolução social, apostando que a suscitação catártica é a resignação das paixões, didatismo às virtudes, mas, também a qualquer tentativa de racionalizar a arte porque o princípio dionisíaco é o irreconciliável, é a expressão do enigmático.

94

Para Nietzsche a ciência é imbuída de valores morais, o que resulta em uma força inibidora contra os instintos, contra a vida. Por essa razão, é ofertada a arte como uma alternativa à racionalidade. Como exemplo, a arte trágica que é uma combatente das pretensões socráticas de erro e verdade. Essa antinomia é fundamental, como relata Machado, o espírito da ciência, que nasce na Grécia com Sócrates e Platão, dá razão para um novo modelo simbólico que se entende ao mundo moderno. A “civilização socrática” reprimiu os poetas – em vista que a valorização das artes trágicas era algo fundamental no campo imagético da Grécia arcaica. Nietzsche trova o retorno dos valores arcaicos, ressaltando a positividade da tragédia à vida. Na civilização trágica a experiência artística é superior ao conhecimento racional, ou seja, a arte tem mais valor que a verdade. Se estamos em momentos de degradações da vida, isto se deve, no entender de Nietzsche, ao intento iniciado por Sócrates e Platão que desclassificaram os instintos estéticos pela razão. Para mais: MACHADO, Roberto, *Nietzsche e a verdade*, Paz & Terra; 3ª Edição, 2017.

Mas, além disso, há algo mais radical nesta postura estética da tragédia. O que Nietzsche tanto exalta contra a mediação é exatamente pela força obscena e castradora do ordenamento simbólico. Quando adentramos a realidade humana, nós não simplesmente entramos pelo corpo físico, mas somos “transsubstanciados” para um corpo da linguagem que está dentro de um quadro, uma realidade simbólica. Nesta transmutação, a vitalidade se perde em meio às letras mediadas pelo *lugar*, castra o homem e agora ele é regido por leis que, por vezes, negam a vida (a experiência sensível), e não pela sua vontade, sua força e vitalidade – a grandeza da experiência de sentir vida. Daí a importância da tragédia como a força e potência, a luta ética, o grito emancipatório do herói. Da inocência do herói em sua luta contra o regimento da lei, ele ressuscita a vitalidade, a paixão, o risco do engajamento na vitória ou na derrota. Essa força negativa do herói (particular vs universal) é a desestruturação do valor dominante (a vida mediada pela razão), e este último diz não ao corte simbólico. Esse é o grito do herói ao cair nas ruínas, o *não* afirmativo: “o *não* do jubiloso e heroico confronto com o adversário, o *não* da luta que visa a autoafirmação, não a autossupressão.”⁹⁵

É evidente que Lopes não pretende defender, ou criar uma metafísica do trágico. Sua posição é de *recusa* às determinações – recusa ao signo. Na “crise” da representação moderna (arte mediada), seu trabalho não se pretendeu a oferecer respostas, mas somente questionamentos, apenas com uma abertura de pura negação que escape de qualquer dominação teórica da arte, somente arte pela arte, a arte como *recusa*, como questionadora, lacunar e enigmática. Ora, de forma semelhante, isto não seria, o “*não* performativo” de Lopes? Rodrigues não representa uma ideia, um signo, ele não representa a vida, o trágico, mas *uma certa* ideia disso tudo, mas fechada em si mesma. Neste sentido, sua arte é uma instância de uma pura fantasia que vaga “livremente” fora da mediação, movimentando por si mesma e nada tem a dizer do seu sentido, ou de sua realidade, mas de *um certo* sentido de realidade, somente dentro de sua arte. Esse processo é constitutivo para deixar o enigmático, a *coisa enigmática* é sempre encoberta pelo processo contínuo dessa *certa ideia*, que segue seu devir. Ironicamente, sempre quando a autora está aproximando de nos dar uma resposta, de “chegar” à coisa, ela diz: “Bem, não é esta ideia, mas *uma certa* partícula dessa ideia,” ou seja, tanto o seu Nelson, como a sua *certa teoria*, estão sempre nesse movimento de colocar camadas e mais camadas *de certas ideias*, o dizer *não* para si mesmo, recusa de qualquer nomeação – o seu *não afirmativo* para qualquer supressão, o processo explícito de uma

pura lacuna, a contingência das camadas das ideias que nos distanciam do “nome próprio” – apenas o enigma – jamais chegaremos na *coisa em si* da arte.

Todavia, penso que deveríamos olhar de forma mais radical esse enigma da arte como uma pura fantasia, não existindo essa coisa inacessível, isolada, que apenas a arte pode criar. Primeiramente, atentemos, grosseiramente, à passagem da arte reflexiva para o não sentido da arte, a vertente mais radical da estética – a pós-modernidade. A “morte da arte” na modernidade (tese referida a Hegel), afirma Robert Pippin que essa ruptura se baseia apenas na “arte representacional” e não à arte como o todo. À arte (arte concebida na pré-modernidade) se baseia em uma noção pré-subjetiva da realidade, em outras palavras, a arte apenas representa e reflete por meios de nossa percepção sensorial. Ao contrário disso, na era moderna, não é apenas nosso aparato sensível que expressa a nossa subjetividade, logo, o “fim” da arte representacional é por sua debilidade de não “expressar adequadamente a plena subjetividade da experiência, o status dessas normas de legislar e autorizar a si próprias que constitui essa subjetividade, ou não pode expressar adequadamente quem (agora) somos.”⁹⁶

O grande marco da arte moderna é que ela também passa pelo filtro da história, e não apenas da percepção sensorial. No caso Hegel, o Saber Absoluto, a infinidade da plena mediação conceitual de toda a realidade, tudo passa pelo crivo da concepção conceitual e, logo, arte não escapa dessa captura. Por essa ruptura, os românticos, os movimentos pós-hegeliano reagem contra essa totalidade conceitual colocando arte como superior à filosofia (Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, entre outros): a arte para além da razão. A arte não parará por aí, seu movimento e sua finalidade serão cada vez mais radicalizados contra o conhecimento – até o ponto que ela, como aponta certas vertentes (pós-modernas), é vista como não significável.

No século XX, os ecos dos “rugidos do leão” foram captados pelos pós-estruturalistas franceses de matrizes foucaultianas. Timothy Reiss submete a tragédia à ordem do discurso, a arte trágica delinea os limites dos regimes do conhecimento e a tragicidade é a revelação da estrutura linguística da legalidade de certo ordenamento social: dos silêncios que o ordenamento legal abafa, mas, também, do não significado; e o trágico seria uma forma subversiva de reduzir também o silêncio enganoso ao conhecimento regulado, para que a tragédia se torne a “arte de superar o não significados”⁹⁷. Para Michelle Gellrich, que também

96 Robert Pippin, *The Persistence of Subjectivity*, cit., p. 300. Apud ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013(a), p.97.

97 REISS, *Tragedy and truth*, p.6. apud EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.47.

aposta nesta tradição herdeira de Nietzsche, os dramas trágicos, “em vez de confirmar os importantes princípios da teoria dramática tradicional, resistem a eles e desafiam as formas de compreensão ele tornam possíveis”.⁹⁸ Procede dessa tradição de Nietzsche aos pós-estruturalistas, uma suscetibilidade não apenas ao ordenamento normatização, mas ao conhecimento. O conhecimento normatiza a vida – radicalizando-a mais e Nietzsche, ele também é uma forma de opressão.

Todavia, essa radicalidade ao conhecimento não avalia a possibilidade que o conhecimento também tem sua postura emancipatória. Dos princípios *apolíneo* e *dionisíaco*, como aludiu Eagleton⁹⁹, os pós-estruturalistas inclinam-se mais ao segundo e essa radicalidade do real que fere o simbólico é que desestrutura a normatividade – a generalidade. No entanto, o espanto dos gregos ao *dionisíaco* era de temor e os olhares abominados suscitam o gozo da veneração e Nietzsche sabia muito bem disso. Não é por menos que a tragédia seria a intersecção do *apolíneo* e *dionisíaco* e que sem os dois não há tragédia. As vertentes pós-modernas estão mais preocupadas com a desarticulação da arte ao conhecimento com menos, mais, ou excesso do elemento dionisíaco.

Aliás, retornando a Pippin, a sua reflexão indaga qual seria a nova possibilidade da arte depois da revolução hegeliana. Distantemente de Lopes, ele não fundamenta uma limitação da razão (na mediação reflexiva), ou um enigma, qual seja, a coisa distante e inacessível. Até mesmo a ruptura modernista não significa que a “Coisa” está em um horizonte intransponível para nós. O grande marco do pensamento hegeliano é na sua afirmação de que não existe uma verdade transcendente, da qual nós, seres finitos, continuamos isolados, seja pela finalidade da arte em seu representar, quanto ao modo “correto” de representar uma divindade grandiosa e sublime. Tudo isso está aqui entre nós e isso faz parte da pura “ficção” da linguagem porque somos nós que movimentamos o espírito.

A ideia externa e universal da qual Ângela Lopes quer tanto se distanciar é, em um movimento pós-trágico, a manutenção da particularidade rodriguiana por ela mesma, não caindo na generalização absoluta, mantendo a arte como a coisa que suspende o conhecimento, o “X” intransponível – o grande enigma, a parte de nós. No entanto, e se formos nós que inventamos e suspendemos esse “X” enigmático? As metáforas rodriguianas não estão se movimentando por elas mesmas e sua arte não tem nada com algo que vai além

98 GEKKRICH, Tragedy and theory: The Problem of Conflict sinse Aristóteles, p.7 apud EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.46.

99 EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.48.

de nossa realidade, ou que só pode ser vivenciada na forma de intuição artística. O teatro não é outra tela distante do espectador; ao contrário, *o herói e o espectador estão compartilhando a mesma tela*. Essa é grande realização da arte moderna e, *a posteriori*, no modernismo. É uma arte totalmente reflexiva, distintamente da forma “a-histórica” (pré-moderna) que é a aceitação de algum meio substancial *a priori* da realidade; *ela é reflexiva no sentido que questionar o seu lugar*. E o *lugar* não é algo enigmático que está fora da realidade. Inversamente, o teatro é uma forma de dar sentido, e questionar a própria realidade. Além disso, a “realidade não está apenas ‘lá fora’, refletida ou imitada pela arte; ela é algo construído, contingente, historicamente condicionado – e nisso reside a diversidade do legado do idealismo alemão, que destruiu a imagem clássica da relação sensível-inteligível.”¹⁰⁰

Não é por menos que o trágico se insere no século XX como uma resposta à negação do “Todo”. No modernismo surgem, ou se reconstróem, novas formas de representações da realidade, e disso surgem novos *mythos*, novos “pontos de vistas” ao trágico: a luta de classes, conflitos da vida psíquica, existencialismo, entre outros; todos em sua particularidade ao representar sua *forma* e *conteúdo* ao trágico. Os artistas, tanto pelas influências epistêmicas quanto pelos acontecimentos da época, compunham sua arte para algo mítico e original. O grosso dessas epistemes, ressalta Eagleton (2013), eram Marx, Freud e Sartre, figuras de grande influência no modernismo, na criação do trágico modernista, todas elas criando e compartilhando de uma substância mítica, qual seja, a herança clássica; mas, em transubstanciação, cada qual, ao seu modo, buscava a redenção da realidade – a coisa negada ao pensamento pós-trágico:

Para o realismo clássico, conflitos podem ser resolvidos; **para o modernismo, ainda há redenção, mas agora ela é quase impossível**; para o pós-modernismo, não há mais nada a ser redimido; ou pelo menos – **assim funciona o raciocínio pós-trágico** – desastre é hoje lugar-comum e ocasional demais para que o retratemos de maneira que possa sugerir uma alternativa.¹⁰¹

Nesse contexto, é importante pensarmos pela episteme cultural de Williams ao *mythos* moderno, que o conflito está entre a peça e o *ethos*. Há tensões entre o velho e o novo, entre crenças negadas e incorporadas às instituições e contradições vivenciadas à forma de realidade do *lugar*. É bom refletirmos haver um “curto-circuito” entre a presença e ausência

100

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013(a), p.97.

101

Grifo meu, ver EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.105.

dos objetos, valores e as formas, os restos desmoronados do passado, mas que, em um relâmpago, em surto retroativo, reaparecem paradoxalmente na forma presente. Desse paradoxo, existe a tentativa de resolver essa desordem na forma dramática, ressalta Williams: “o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.”¹⁰² A tragédia moderna e modernista, *grosso modo*, é a tentativa de organizar uma ética para a retroação de um *mythos*, da desordem, da contradição, um novo “ponto de vista” que faz um julgamento de valor e dizer que há sim, há algo a ser redimido.

Quando especulamos sobre o teatro e a cosmovisão de Nelson Rodrigues, o dramaturgo está em diálogo com esse paradoxo da tragédia ao trágico. Assim, ela não é, apenas, uma forma estética à parte da realidade, ou, meramente, uma mudança do posicionamento do teatro (a revolução do conceito teatro), mas, também, uma forma de juízo e cria, a partir da desordem estética, um saber, um ordenamento mítico que julga a realidade. Por isso, Nelson pode ser pessimista, na visão magaldiana (ou como a ótica do pessimismo moderno/modernista: “ainda há redenção, mas agora ela é quase impossível”) mas, jamais, como diz o *senso comum*, um niilista, porque a prioridade do seu teatro é, como repetiu várias vezes, a salvação, a redenção do seu público. Essa salvação tem um pilar mítico, uma ética que julga a moral dominante.

Esse saber que julga a realidade (o saber do seu teatro), é exaltado por Nelson Rodrigues como *mais criadora de vida do que a vida vivida fora dos palcos e*, para mais, o herói rodriguiano *sabe mais da realidade* do que os espectadores e, por isso, a peça é *mais verdadeira que a própria vida do espectador*. Dizia ele: “O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida, e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é que se representa no palco e não o que vivemos cá fora.”¹⁰³

Para esta frase, deveríamos tomar uma interpretação distinta do posicionamento de Ângela Lopes porque não é que Nelson estaria se deslocando da representação (frustrar qualquer vínculo direto à realidade), mas, para além da ficção da realidade, existe a realidade da ficção. A nossa realidade e as suas fiações ficcionais estão repletas de mitos, de figuras de linguagem, figuras da fantasia, de folclores e isso não quer dizer que essas figuras são apenas explícitas e sentidas, vividas nas artes; pelo contrário, estão dialogando e residem na realidade de nosso imaginário social criando, e representando, passados, presentes e futuros pelos novos

102
2002, p. 79.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify,

103
2007, p. 194.

LOPES, Ângela leite. *Op. cit* – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

mitos da “ficção”, organizando, ou simplesmente, destruindo-o ¹⁰⁴. A realidade da “ficção” de Nelson Rodrigues não representa a pura realidade da *vida como ela é*, como afirmava Magaldi; mas, por suas particularidades corta, nega a realidade com o seu “método”, seu saber, criando, assim, um *lugar* de contradições que não está fora da realidade vivida fora dos palcos, mas dentro da mesma realidade, da mesma tela. Portanto, quando ele disse que é mais real, e que o herói sabe mais, é porque existem muitas questões que na vida fora do teatro estão sendo empurradas para um outro espaço que esconde certas verdades inconvenientes que não podem ser explícitas na vida pública (para manter as aparências da normatividade), mas que, no entanto, podem ser expostas no teatro (e isto, para ele, é a função primordial do teatro) – o não dizível, dito em forma de arte,

[...] a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. [...]. Para **salvar a plateia**, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais nos libertamos eventualmente, para depois recriá-los.¹⁰⁵

O teatro faz parte da tela da realidade e é essa é assertiva do modernismo, não havendo algo para além dessa tela porque a “coisa em si” é apenas uma ficção da fantasia da narrativa e o enigma faz parte de nossa virtualidade imaginária, não como algo que não possa ser conhecido, ou que esteja para além dela (quantos enigmas as artes na história já criaram? Elas não estavam criando mitologias que não dizem qual é o seu *lugar* no universo?). O que será que há para além desta nossa tela? Dirá Žižek que: “[...] “realmente” está além do limite, do

104

Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, relata o poder e o terror que uma literatura ficcional tem sobre a realidade, ou melhor no diálogo contraditório como a realidade. A história vem das ruínas dos templários, derrotados no século XIV, por Felipe, o Belo. Dos destroços, no século XVII surgiu a história que existiam sobreviventes e eles criaram um grupo, isso fora descrito nos manifestos da Rosa Cruz (*Fama fraternitatis*, 1614; *Conjessio roseae crucis*, 1615), de autor, ou autores desconhecidos. Rosa cruz, na verdade era um “grupo” que se mantinha com uma entidade fantasmática no imaginário, na verdade a regra, para os participantes, era manter sempre segredo da associação ao grupo. Ninguém sabia quem era de fato do grupo, apenas falastrões diziam que fazia parte, mas ao dizer descumpriam a regra primordial. Não há nenhum indício histórico sobre a organização, apenas boatos e lendas. Essas narrativas passaram para grupos esotéricos que afirmavam que tinham provas, documentos secretos, mas como eram “secretos” não podiam ser revelados. A fábula fora de encontro a maçonaria (no século XVIII), caindo depois na Rússia, e, por fim, na Alemanha. Essa ficção se germinou-se junto com preconceito para com os judeus, criando, a partir da fantasia, uma literatura ficcional, *O protocolo dos Sábios de Sião*, uma conspiração judaica de destruição do mundo. O livro foi forjado pelo regime czarista como arma “antibolchevique” nas décadas 1920 e 1930. O livro caiu nas mãos dos nacionalistas alemães que o transformaram em uma prova irrefutável que os judeus são os grandes vilões do mundo. A obra até vive no imaginário antissemita, como prova que existe complô internacional judaico. Ou seja, a literatura artística tem imenso poder e efeito sobre a realidade, e mais, está em diálogo com a realidade, o que torna plausível, como dizia Lacan, que a realidade tem uma estrutura de ficção.

105

outro lado da tela, não é o nada, mas *a mesma realidade que encontramos na frente da tela*.¹⁰⁶ Toda a estrutura narrativa, gêneros textuais, escolhas de *forma* e *conteúdo*, vestuários, escolhas de atores, a maquinaria por trás do palco, todos esses elementos são recortados para delimitar o “espaço mágico” do palco e a realidade “ordinária” fora do palco, ou seja, se formos movidos pela curiosidade e atravessarmos esse “espaço enigmático”, descobriremos que estamos na mesma realidade ordinária¹⁰⁷. Mas como funciona a magia do teatro?

O que o teatro faz é um corte que separa a realidade ordinária do “espaço mágico” da ilusão. Temos aí a única e mesma realidade, separada de si, ou uma realidade redobrada por uma tela e essa inversão teatral, da realidade para dentro de si, na qual esta se encontra em um palco fantasmático onde ser e realidade (ou do que experimentamos como) não são unívocos, palco sempre atravessado por um corte que inscreve a aparência dentro da própria aparência. Isso não quer dizer que existe um *a priori* à fantasmagoria da realidade, mas que o quadro da realidade teatral deve se inscrever como uma diferença entre a realidade ordinária e realidade etérea dentro de nossa experiência da realidade aparecendo como “fantasmática” – uma “realidade não real”.¹⁰⁸

Atentemos, novamente, à peça *Vestido de Noiva* quando Alaíde adentra o bordel e passa por um homem, empregado da casa (carregando uma vassoura de borracha e um pano de chão), com camisa de “malandro”; aliás, ele tem a cara de Pedro, seu marido e essa figura enigmática aparece em toda a peça com roupas e personalidades diferentes: limpador, homem da capa, namorado e assassino de Clessi. Aqui deveríamos observar a aparência dentro da aparência. Pedro, seu marido, é cortado da realidade vulgar para uma aparição etérea e ideativa do sonho. Esse processo é a movimentação dupla da realidade, o corte da univocidade do ser (signo e sua falta primordial, o ser como não-todo), a figura material e toma forma apenas pela predicação ideativa da linguagem. Alaíde pela sua necessidade de suplementar o Pedro da realidade ordinária (homem, marido, adúltero, etc.), predica o Pedro para algo que coincide com seu desejo. Assim, o “plano mágico” do sonho assevera que falta algo em Pedro, que ele não é apenas marido, homem, etc., mas *tem algo a mais* – uma

106

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013(a), p.223.

107

Interessante que até mesmo os palcos que deixam visíveis seus bastidores e maquinários, ainda geram em nós esse espaço da fantasia. Ou até no cinema, como a bela obra *Dogville*, Lar Von Trier. Os espaços do filme são apenas demarcados com linhas, não há nada mais, *grosso modo*, que linhas e nomes. No entanto, “enigmaticamente”, causam em nós a sensação que o objeto está lá. O objeto está lá exatamente por causa da linguagem, é ela que nos guia nas coordenadas da tecitura da realidade “mágica” cinematográfica.

108

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013(a), p.224.

abstração etérea, como se houvesse algo oculto, enigmático atrás dele. Mas o que falta, ou que está atrás de Pedro, não é o verdadeiro “Pedro” (“coisa em si”), mas apenas uma outra fantasia – um outro predicado de *ser*. O charme da peça está no jogo dessa dupla realidade. Paradoxalmente, o plano da alucinação não dá apenas os sentidos, mas, também, o desenrolar da peça, a realidade ordinária só toma sentido ao se movimentar por essa “realidade não real”.

Neste sentido, retornando ao enigma que Lopes quer resguardar é, provavelmente, uma inversão, uma crítica à postura magaldiana, e o canônico da teoria dramatúrgica rodriguiana da década 1980.¹⁰⁹ Magaldi não disserta que existe uma ideia do trágico que Nelson representa no palco, mas que isso faz parte intrínseca de sua visão de mundo; para o crítico, Nelson Rodrigues atinge a verdade de forma direta e objetiva, representando a vida ordinária no teatro – no sentido do gênero do realismo, embora, para ele, Nelson não seja apenas um autor realista, mas um autor que dialoga com outros gêneros teatrais, não se fixando em apenas um. Lopes, entretanto, redimensiona Nelson não como um autor que represente a ideia de realidade, a vida de forma objetiva, ou que o trágico seja uma visão de mundo; longe disso, seu teatro é uma partícula enigmática que movimenta *apenas para si e sobre si*.

Bom, se o primeiro está para o destaque de um quadro rodriguiano da realidade que cria não uma aparência, mas a representação da vida e das ruas (“colhida ao vivo da realidade”¹¹⁰), o segundo está para pequena aparência de uma *certa ideia* que escapa de qualquer entendimento e sentido próprio, não sendo uma representação da realidade, mas, um puro enigma. Ora, talvez devêssemos ir além destes dois posicionamentos, fazendo uma “negação da negação”. Primeiro, para Magaldi (1): Nelson representa a realidade; segundo, para Lopes (2): “Nelson não representa a realidade”. Fazendo uma reversão destas duas afirmações, o teatro rodriguiano não capta, de forma direta, pura e unívoca, a vida e, igualmente, não se limita a uma *certa ideia* por si mesma, mas a não-representação da “ideia”, a aparência *enquanto* aparência, resultando: “Nelson não-representa a realidade”¹¹¹. Logo,

109 O texto de Ângela Lopes é de 1985 (sua tese de doutorado), época da consagração de Nelson Rodrigues como autor trágico.

110 Meu argumento se baseia na afirmação de Magaldi, a qual Nelson capturou/representou a verdade espontânea das ruas: “(...) colhida ao vivo da realidade. (...) A verdade espontânea das ruas foi imediatamente apreendida pelos ouvidos dos espectadores de Nelson.” Para mais, ver MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva 2010, p.44.

111 Não-realidade, insere um predicativo negativo, da qual a realidade não se alinha em uma harmonia em sua descrição com o sujeito. Essa é a contradição entre sujeito e objeto. Da mesma forma, como dirá Certeau (1984), o historiador não se alinha em harmonia com seu objeto de desejo (o passado), e desse fracasso recorre a um passado “fictício”. Aparência dentro da própria aparência, passado dentro do próprio presente, ou seja, lacanianamente, o historiador faz uma “não-história”. O autor e objeto (passado) não

Nelson constrói uma “não-realidade”, “não-toda”, uma representação da realidade falhada, com faltas e excessos, que está em diálogo e em negação com a realidade ordinária e que, no entanto, é *laçada* por um “ponto de vista” do *mythos*. Nelson Rodrigues criou uma realidade dentro da realidade.

Toda forma contraditória de criar e representar a vida e o trágico em Nelson Rodrigues, está sempre pautada por uma lacuna entre o sujeito-objeto. Quando criamos, copiamos um objeto da realidade material, o que copiamos não é propriamente o objeto, mas a sua “Ideia”. Foquemos *Doroteia* e suas máscaras. Nela a relação de sujeito e objeto não é uma relação dual, simplesmente entre a heroína e a máscara; pelo contrário, essa relação gera um terceiro, havendo outro aqui: a máscara que gera “uma terceira realidade, um fantasma na máscara que não é o rosto escondido por trás dela.”¹¹² Na fantasia da máscara, em sua metáfora, o sujeito do entendimento se empenha não apenas em entender a máscara em si (aparência), mas, também, o que está escondido detrás dela; entretanto o que está escondido não é uma “coisa em si”, ou um enigma (para além do entendimento), mas uma outra aparência (a ficção do enigma), uma *aparência dentro da aparência*.

Penso que deveríamos interpretar Nelson Rodrigues não como um autor que representa a *vida como ela é* de forma objetiva, direta e realista, ou como uma pequena ideia, um mistério que não represente, ou não diz nada sobre a nossa realidade, mas como um autor que redobra a realidade, na qual nosso campo de realidade é enquadrada, cortada em uma moldura rodriguiana, na qual a primeira representa a vida, a contradição entre sujeito-objeto e no corte da realidade ordinária, seu resto etéreo, existe uma fantasmagoria, uma realidade que não é vivida como plenamente “real”, mas como ficção.

É evidente que Nelson Rodrigues não fez puramente tragédias, embora haja sempre elementos de “clichês” de tragédias em suas obras como fatalidades, incestos, traições, mortes, entre outras. Todavia, uma coisa que ousou afirmar é que o trágico moderno está em sua obra como um “ponto de vista”, para dar-lhe uma significação. A negação rodriguiana cria uma singularidade única e essa particularidade é reconhecida (digerida e defecada) pelo modernismo, com sua forma ficcional de imitar e representar não apenas na reinvenção do

faz “Um”, há uma lacuna entre eles. Por isso sua análise sempre será cindida, falta algo e sobra algo nela. Isso se deve pelo “curto-circuito” da *forma* e *conteúdo*, que fracassam em harmonizar em um Todo conciso. A instituição Outro assegura o lugar redimensionando a “não-história”, reconhecendo-a como uma escrita da história, uma tentativa de acalmar a tensão do passado na escrita pelo lugar de saber. Mas, a negatividade persiste, por isso o lugar de saber não cessa de inscrever sobre o objeto tempo.

gênero, mas criar formas de vida e de realidade, visto que sua *forma* está em constante movimento na reflexão negativa do seu *conteúdo*.

CAPÍTULO II

TENSÃO ENTRE ETHOS E MYTHOS: A PRESENÇA E A AUSÊNCIA DA TRAGÉDIA NA MODERNIDADE

A piada é o disfarce de uma mágoa incurável.

(Nelson Rodrigues)

2.1 – O trágico e a realidade brasileira

O teatro brasileiro sonhava com uma tragédia que fosse sua. Nos seus olhos resplandecia a cobiça de ter um encontro estável com um conteúdo orgânico, e formas adornais, acompanhado do amparo de técnicas estéticas que proferissem a harmonia de um corpo conciso – e mais, que fosse uma pura *seriedade*. No entanto, a fantasia da idealidade ao objeto, muito decorrente da tragédia, diversamente convertia-se em comédia em terras tupiniquins. Isso pode ser observado como fruto da independência (1822), como desejo de uma nacionalidade que era uma obsessão e aqui o trágico se enquadraria muito bem à proposta ideológica do nacionalismo se esta fosse construída aos moldes do classicismo século XVI no qual o *páthos* poderia retroagir para o *sacrifiqua a si mesmo para o bem da nação*.

No entanto, não havia heróis “sérios”, ou histórias nacionais que pudessem servir de inspiração ao teatro nacional – ou se tivesse, oferecia pouca à proposta¹¹³. Dessa impossibilidade, os autores preferiam inspirar em feitos portugueses, ou feitos históricos da Europa, além de representar peças clássicas europeias.¹¹⁴ As distâncias das experiências eram evidentes, o que não afetou a empatia do público ao teatro europeu. Do fracasso do trágico, a comédia tomava conta do cenário dramatúrgico. Aliás, o Brasil tinha espaço de sobra para o desenvolvimento da comédia de costume que, *grosso modo*, representava o mal-estar da burguesia à modernização (a princípio, a transição do campo para cidade, posteriormente as

113

Gonçalves de Magalhães foi o primeiro a escrever uma tragédia brasileira, *Antônio José ou poeta e a inquisição*, é uma narrativa livre bem romantizada sobre os episódios ligados à independência de 1822.

114

LOPES, Ângela leite. *Op. cit.* – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 17.

desavenças urbanas). Esse gênero teve grande popularidade até a década de 1940 e, como exemplo, o teatro de rir (denominado por Prado) era extremamente popular entre 1930 e 1932 quando havia 103 comédias sendo apresentadas no Rio de Janeiro, contra 69 revistas e dois dramas¹¹⁵.

Ora, talvez possam ecoar perguntas ingênuas: A tragédia e o trágico é um fracasso no Brasil, não apenas pela sua impopularidade dramática, mas por que nossa realidade é não trágica? Da passagem do fazer tragédia para a significação do trágico, ela tornou-se um fracasso exatamente porque nossa cultura não germina essa afetação? Talvez essa popularidade da comédia, dirá Sterzi (um defensor do antitrágico brasileiro), provavelmente provém da cultura brasileira: não somos suficientemente “sérios”. Na nossa cultura, encontramos afetações para o “não trágico”. Talvez encontremos o sentimento do “trágico da vida” nas literaturas de Machado de Assis, sobretudo em *Dom Casmurro*. Porém, defende o autor: “do modernismo em diante, prevaleceria um, em nossas letras um nítido sentimento antitrágico.”¹¹⁶

É comum no nosso imaginário destacar que a realidade brasileira está mais para o cômico do que para qualquer outro gênero. Do riso desenfreado, da chacota ao objeto ideal, perde-se a deificação a “Coisa”. Era comum, assim, o juízo sobre a possibilidade de fazer teatro “sério” no Brasil no início do século XX. Aliás, muito se indaga se era, ou se é possível fazer tragédia e suscitar o trágico no Brasil. É comum ao imaginário social, a percepção de um Brasil “não sério”. Em terras tupiniquins, o ideal é ridicularizado, o gozo está no ridículo, a felicidade está na tristeza, ou a felicidade é a pura tristeza?

Se para o “antitrágico” a “seriedade” não é sinônimo de brasilidade, esse povo festivo está *mais para o prazer do que para o dever*. A lei que não sofre uma rebelião transfigura-se para o “jeitinho brasileiro”. Esse juízo de impossibilidade está, *grosso modo*, alicerçado no apriorístico das características afetivas do brasileiro referente à demanda do Outro da lei, qual seja, existiriam diálogos desengonçados entre a lei e as particularidades das brasilidades e restaria dessa não ligação os afetos desregulados, antagônicos, loucos que deslegitimam um ideal valorativo universal. Sem valor ideal, resulta-se em sinônimo de “antitrágico”. De outro modo, as mistificações de um temperamento eufórico, somadas a uma terra calorosa, úmida, obscena e carnavalesca, desenvolveram um sujeito que é antitrágico.

115

Idem, p.20.

116

UNIMARCO, 2004, p. 103.

STERZI, Eduardo. *Formas e Mediações do Trágico moderno*. São Paulo:

No entanto, isso não se limita apenas ao “senso comum”, ou ao imaginário, mas é possível averiguar o “antitrágico” em literaturas científicas¹¹⁷. Em uma, de muitas literaturas científicas, encontramos uma reversão. A felicidade em excesso transfigura-se em tristeza. Das bacanais das festividades, resta o gozo soturno, angustiado, *páthos da bilis negra*. A melancolia não é um afeto nobre e em termos classistas é “antitrágica”. Isso poderia muito bem nos remeter a outra tese que dissuadiu a dignidade do brasileiro, assim falou Paulo Prado: “Numa terra radiosa vive um povo triste”¹¹⁸. A marca da “psique racial” (miscigenada) desenvolveria uma patologia que restringe os afetos de ordem superior. Nesse estado de impotência, “nasceu, viveu e proliferou o habitante da colônia”¹¹⁹. Para a sua descendência, restaria meramente a compulsão e melancolia generalizadas.

Se em Prado temos a existência da melancolia, em *Casa-grande & Senzala*, transparece o mito da passividade. Asseverou Gilberto Freyre, que até mesmo sendo escravizado, o brasileiro respeitava seu mestre. Daí o “mando”, o “ethos” do *lugar*, aquilo que estrutura autoridade da lei: a “Casa-grande”. A obscenidade é tamanha que os senhores estupravam as escravizadas; as mulheres da “Casa-grande” (as sinhás) mutilavam as escravizadas; e os filhos do senhor faziam de brinquedos os filhos dos escravizados. Esse sadismo transpassava a “Casa-grande” para o seio social. Disserta Freyre:

[...] simples e puro gosto de mando, característico de todo brasileiro nascido ou criado em casa-grande de engenho. Gosto que tanto se encontra refinado em um senso grave de autoridade em um D. Vital, como abrutalhado, em rude autoritarismo em um Floriano Peixoto.¹²⁰

O centro do discurso do ethos demarca um sujeito que está “pronto” a obedecer. O grande Patriarca está organizando ativamente o nosso cotidiano, tanto a vida pública, quanto a privada: a comida, a criação dos filhos, a vida sexual, etc. Um povo que não se rebela com a

117 A referência das literaturas científicas citadas aqui nesta dissertação não estão aqui para serem averiguadas em sua veracidade com a realidade, mas, sim, como registros de *ethos*, expressando a virtualidade mítica no imaginário social. Uso elas, nesta simples análise, para averiguar se há *forma e conteúdo* do trágico, em seu sentido clássico, ou moderno.

118 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: Ensaio Sobre a Tristeza Brasileira*. São Paulo: IBRASA, 1997, p.11.

119 Idem, p. 85.

120 FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal!* Gilberto Freyre ; apresentação de Fernando Henrique Cardoso. - 481 ed. fav. -:- São Paulo: Global, 2003, p.114.

lei não pode ser trágico, ou, no *senso comum*: da desgraça das opressões faz-se festa, e não a revolução.

É evidente que não podemos ressaltar o caráter trágico da escravidão porque ela nunca foi trágica, mas, sim, uma execrável barbaridade. O trágico se baseia em dignidade e escravidão é o avesso da dignidade. Só é uma experiência trágica “quando a vítima mantém um mínimo de dignidade”. É por isso que é antiético chamar a escravidão, assim como Holocausto, de trágica – “o sofrimento deles é simplesmente terrível demais para merecer essa designação”¹²¹. No entanto, não podemos negar que no *senso comum*, no nosso imaginário brasileiro, ou certas literaturas científicas, existe esse *mythos* da passividade cortando o *ethos* brasileiro. Dirão os defensores da felicidade, melancolia e passividade que estamos “mais à conciliação que ao conflito, mais à confraternização que à violência.”¹²²

Aqui destaco esses tons “patológicos”, já que não muito distante dessas premissas está Sterzi, que argumenta que a realidade brasileira é “antitrágica” justamente porque: “Os brasileiros parecem julgar-se, mais por hábito do que por conclusão racional ou crença sincera, livres de desastres naturais de maior impacto, eleitos por Deus como exceção feliz num universo de sofrimento contínuo”¹²³. A tese de Sterzi vai muito além da generalização do ser, pois não é que o brasileiro seja “antitrágico” em si mesmo, mas é a realidade brasileira que é antitrágica. O *ser brasileiro* das literaturas clássicas (como o IHGB) está fundamentado mais para uma estrutura pré-moderna (ser de substância imutável), enquanto para o autor o sujeito está em diálogo com seu *lugar*, qual seja, a realidade brasileira que é “não trágica”. Da estrutura “antitrágica” frutificam heróis cortesões e cínicos, a realidade que prende os seus filhos com o saber que seduz a legislação à benesse própria – em vez do confronto direto, ridiculariza a lei – tonalidade satírica que contrasta mais à forma cômica do que para a trágica. Portanto, são os interesses particulares que matam o trágico?

É canônico que o confronto entre a ética do herói e o *ethos* resulta no trágico. No entanto, a inconstância displicente do herói ao ideal resultaria na morte da tragédia? Bem, isso não está de todo certo pois a *forma* da tragédia clássica não está puramente na subjetividade do herói, ou em sua estrutura patológica, mas na colisão da particularidade (*mythos*) ao *ethos*. Como no exemplo de *Antígona* de Sófocles, o conflito particular (Família) *versus* universal (Estado) é o cerne da questão. Após a luta entre os dois irmãos de Antígona (Etéocles e

121

ŽIŽEK, Slavoj, *A visão em paralaxe*. São Paulo, Boitempo 2008, p. 153.

122

STERZI, Eduardo. *Op. cit.*. São Paulo: UNIMARCO, 2004, p. 103.

123

Idem, p.104.

Polinices) pelo poder de Tebas (Polinices intenta retirar o poder de Tebas das mãos de Etéocles), o que resta da batalha são seus corpos. Para os mortos, a mando do novo rei, Creonte (tio de Antígona), é decretado que o corpo de Etéocles seja enterrado com todas as honrarias, enquanto Polinices não deve ser enterrado, ou receber rituais funerários sagrados e o seu destino é simplesmente ser devorado pelas aves de rapina. Assim se representa a tensão trágica, a perturbação da sacra liturgia fúnebre grega¹²⁴, na qual a “Coisa ideal” é abalada por um “não reconhecimento” – o *ethos* o nega. O paradigma é claro: seguir a lei divina (particular) ou a lei dos homens (Universal)? Pela “Coisa ideal”, Antígona é tomada pela bravura e se levanta contra a universalidade do rei. Evidentemente, o que se espera de uma tragédia é que a luta pela “Coisa ideal” se processa em *hamartia*: Antígona é sentenciada a viver o resto da vida enclausurada em uma caverna, mas suicida antes do cumprimento da pena; o suicídio converte-se em várias desgraças para Creonte, seu filho (noivo de Antígona) que, invadido pelo ódio ao pai, tenta apunhalá-lo, mas acaba tropeçando na espada e morre; por fim, sua esposa, ao saber da morte do filho, também comete suicídio.

Portanto, não seria a luta pelo particular (como no caso de Antígona, o desejo familiar pela conservação do *mythos*) que desencadeia os infortúnios para o “Todo” da realidade? Então, o particular não seria o empecilho para o trágico, certo? Claramente Sterzi sabe muito bem disso. Por isso ele fundamentou¹²⁵ seu discurso (o “antitrágico” brasileiro) na variante cortês ao todo ético, aquilo que Sérgio Buarque de Holanda conceitua de “cordialidade” na sua *Magnum Opus Raízes do Brasil*. Cordialidade é uma incongruência entre as demandas particulares, ordenamento familiar à legislação do Universal (Estado). Em contrapartida,

124 O enterro dos mortos na Grécia antiga era algo sagrado. O corpo sepultado ainda era reputado como “vivo”, daí a sacralidade do mito. Essa “coisa ideal” (a sacralidade do enterro) caso fosse negada, fica sem lugar e a alma sem morada em terra ficava errante. Atormentada, logo se tornava perversa. Sua ira provocava doenças à comunidade, destruía colheitas, assustava com suas aparições a fim de fazer com que dessem sepultura a seu corpo e a si mesma. Destarte, um morto bem cuidado traria boa fortuna para a família. Esse mito era compartilhado muito antes do surgimento dos cultos públicos, como observou Fustel de Coulanges, em *A Cidade Antiga*. Bem antes dos filósofos, os antigos gregos acreditaram em uma segunda existência depois da atual. “Encaravam a morte não como dissolução do ser, mas como simples mudança de vida.”[...] “Os ritos fúnebres mostram claramente que quando colocavam um corpo na sepultura acreditavam enterrar algo vivo. Virgílio, que sempre descreve com tanta precisão e escrúpulo as cerimônias religiosas, termina a narração dos funerais de Polidoro com estas palavras: “Encerramos a alma do túmulo.” — Idêntica expressão encontra-se em Ovídio e em Plínio, o Jovem; não que elas correspondessem à ideia que esses escritores tinham da alma; mas, desde tempos imemoriais, essa crença perpetuara-se na linguagem, atestando antigas crenças populares.”Para mais: COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Versão para eBookeBooks Brasil – Fonte Digital Digitalização do livro em papel Editora das Américas S.A. - EDAMERIS, São Paulo, 2006, p.13.

125 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 26 ed – São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p.150

como enuncia Buarque, somente pela transgressão ao regimento familiar é que nasce o Estado, “e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade.”¹²⁶

Ora, pelo desdobramento antagônico particular ao universal já teríamos o deslumbre ao trágico. Todavia, existem diferenças da particularidade cortês brasileira à partícula sofocliana. A primeira está mais para a corrupção dos afetos na qual a devoção a “Coisa ideal” é corrompida, não apenas por uma espontaneidade do indivíduo, mas por uma demanda do Outro, qual seja, na relação entre o sujeito e o Outro e o Outro enuncia uma diretriz de infidelidade para a “Coisa ideal”. Como no exemplo de Buarque à corrupção do sentimento religioso, ao compartilhamento de um certo tipo de “liberalismo” eclesiástico, frequentemente avesso à disciplina social, sucedia a cumplicidade com a partícula egoica do fiel em relação ao sacro rigor. Nosso culto religioso poderia ser considerado “light”, ou até mesmo “democrático” por ser “um culto que dispensava ao fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo, o que corrompeu, pela base, o nosso sentimento religioso.”¹²⁷ Vale aqui salientar que a religiosidade de Antígona é de sacrifício à “Coisa ideal” – uma postura excessiva de enaltecimento ao *mythos*, na qual a heroína se posiciona ao objeto com tanta “seriedade”, que se mata para manter a eticidade do grande Outro (a lei dos Deuses).

Aqui não existe um Outro religioso que incita a fidelidade na corrupção do ideal, mas um *logos* que ordena a imaculada mediação do *mythos* como superior à lei humana. Quanto a isso, temos algo bem interessante nas palavras de Antígona porque para a heroína a mística da oralidade transcende a escrita materialista, assegurando incomensurável poder dos Deuses, rebaixando a escrita como o conhecimento verdadeiro:

(...) a Justiça, a deusa que habita com as divindades subterrâneas, jamais estabeleceu tal decreto entre os humanos; nem eu creio que teu édito tenha força bastante para conferir a um mortal o poder de infringir as leis divinas, que nunca foram escritas, mas são irrevogáveis; não existem a partir de ontem, ou de hoje; são eternas, sim! E ninguém sabe desde quando vigoram! - Tais decretos, eu, que não temo o poder de homem algum, posso violar sem que por isso me venham a punir os deuses! Que vou morrer, eu bem sei: é inevitável; e morreria mesmo sem a tua proclamação. E, se morrer antes do meu tempo, isso será, para mim, uma vantagem, devo dizê-lo! Quem vive, como eu, no meio de tão lutas desgrças, que perde com a morte? Assim, a sorte que me reservas é um mal que não se deve levar em conta; muito mais grave teria sido admitir que o filho de minha mãe jazesse sem sepultura; tudo o mais me é indiferente! Se te parece que cometi um ato de demência, talvez mais louco seja quem me acusa de loucura.¹²⁸

126

Idem, p. 141.

127

Idem, p.150

A oralidade do mito visto como apriorístico da tragédia sofocliana, assim como encômio da loucura ao *mythos* – elevando-o às últimas consequências – assegurando a irresolução da ação trágica. Não é por menos que, para o “antitrágico”, o fato exasperado da tragédia clássica é incompatível ao mito cortês brasileiro; aqui, em nossas terras, existem flexibilizações nas leis, não há ruptura, mas negociações que conciliam entre as duas partes. Sem idealização do desejo particular, sem o antagonismo e a irreconciliabilidade, não há como brotar o trágico. A postura de Sterzi é decretar que tanto na literatura histórica, assim como literatura romanceada, não existem traços de uma cultura trágica no Brasil porque aqui a realidade bloqueia qualquer traço trágico por ser transitiva e cordial – está mais para o cômico do que para o trágico.

Essa disjunção entre o *mythos* violento (tragédia grega) e o *mythos* apaziguador (cortês), leva a crer que há uma quase ontologia da incompatibilidade mítica entre as duas realidades. Assim, como no fenômeno água (composta por moléculas polares) e o óleo (composta por moléculas apolares) que não se misturam, a tragédia e o cortês são estruturas incompatíveis. É sabido pela ciência natural que o óleo não contém moléculas de cargas positivas e negativas. Por ser apolar, ele não atrai a água (polar); além de não atrair, ele é hidrofóbico, ou seja, o óleo repele a água. Talvez seja essa a conduta dos que defendem a realidade “antitrágica” brasileira porque ela enxota qualquer idealização à “Coisa”. Pelo seu gracejo chistoso a “Coisa ideal”, o gênero que urdir a tecitura do nosso mito é uma oleosa comédia que afasta qualquer tentativa idealizada ao trágico.

O *mythos* apaziguador, que notamos nas obras de Freyre e Buarque, é uma das justificativas para o “antitrágico” brasileiro¹²⁹, justo pela sua distância com a “seriedade” para o trato da “Coisa” – aqui nos restaria uma “coisa ausente”, o ideal do trágico. Além do trato da “Coisa”, como bem disse Sterzi, a luta pela sobrevivência é uma das diretrizes da comédia: “O conhecimento cômico tem feição de uma vida que reluta em extinguir-se, que se compraz

128 SÓFOCLES. *Antígona*. Versão para eBookeBooks Brasil – Fonte Digital
Digitalização do livro em papel Editora das Américas S.A. - EDAMERIS, São Paulo, 2005, p.30 e 31.

129 Embora Buarque apresente uma possibilidade do trágico brasileiro, por sua cultura ainda respeitar certas relíquias, a idealização da Coisa: “O trágico da situação está justamente em que o quadro formado pela monarquia ainda guarda seu prestígio, tendo perdido sua razão de ser, e trata de manter-se como pode, não sem grande artifício. O Estado brasileiro preserva como relíquias respeitáveis algumas das formas exteriores do sistema tradicional, depois de desaparecida a base que as sustentava: uma periferia sem um centro.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, p.176

no esquecimento da própria mortalidade. O conhecimento trágico, por sua vez, é abrupto e tem a feição da morte do herói na qual concentra todo seu percurso.”¹³⁰

A separação entre comédia e tragédia, na literatura crítica, vem desde Aristóteles, quando ele dizia que a comédia quer representar os homens inferiores, enquanto “a tragédia os homens superiores aos da realidade”¹³¹. De lá para os tempos modernos, muito se debateu a respeito dessas estéticas, ao ponto de decretarem a morte da tragédia na modernidade, enquanto a comédia se reproduziu com certa facilidade, já que é um gênero extremamente adaptativo – *que luta para sobreviver em qualquer realidade*, enquanto a tragédia como gênero “superior”, “sucumbiu” na modernidade iluminista. Para o “não trágico”, a democracia, humanismo findou o irresoluto do trágico, pois nada escapa da racionalização do conceito. Até mesmo as inspirações dos heróis românticos ao sacrifício à “Coisa”, infelizmente, suas idealizações eram demasiadamente carregadas de conceitos filosóficos. Como no tom irônico de Roland Galle¹³², ao comentar sobre as fortes especulações de Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer e Nietzsche, o século XIX prosperou tanto a filosofia, a ponto de a própria forma tragédia parecer estar temporariamente exaurida. Em poucas palavras: quem não pode criar tragédia, filosofa sobre ela, ao passo que a comédia, no entanto, poderia ser menos restrita e dogmática à sua substância (pois até o dogma, paradoxalmente vira algo cômico). Não há para a comédia uma dieta que aconselhe cortar as especulações e abstrações conceituais, visto que, ao abusar, já está cumprindo suas diretivas.

E, na transição da tragédia ao trágico, a normatização da tragédia, muito recorrente à tradição conservadora, fica afirmada a impossibilidade do trágico em tempos modernos, justamente pela defesa de um conteúdo normativo à tragédia – o trágico baseia-se em grandes mitos: nobreza e o indigno, cegueira e percepção, livre-arbítrio e destino, sina e acaso, histórico e o universal, o heroico e o covarde, forte e fraco, “sério” e “cômico”, entre outro. Muitas dessas características não fazem muito sentido para a modernidade, como disse Eagleton¹³³, mas a conformidade da morte da tragédia ironicamente reverbera entre pensadores conservadores e pós-estruturalistas. A separação da tragédia dos gêneros

130

STERZI, Eduardo. *Op. cit.* São Paulo: UNIMARCO, 2004, p. 109.

131

ARISTÓTELES, *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008,

p.40.

132

GALLE, The Disjunction of the tragic: Hegel and Nietzsche. In: Georgopoulos (Ed.) *Tragedy and Philosophy*, p.39. *Apud* EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.45.

133

Ver *Uma teoria em ruínas*, in: EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

“menores”, como a comédia, aliada à sua ruína, não é um privilégio apenas da realidade brasileira, mas da cultura Ocidental moderna.

Como observou Williams¹³⁴, parte teoria moderna nega de forma calorosa a possibilidade de fazer uma verdadeira tragédia, ou suscitar o trágico em tempos modernos, o ato melancólico dos conservadores pela perda da idealidade e, *grosso modo*, o tom festivo da pós-modernidade pela superação da tragédia (o fim da idealidade, o fim da estética elitista). O que salta aos olhos como episódio interessante desse evento não é a morte da tragédia, mas que o “não trágico” seja creditado por duas epistemologias tão distintas. Se a primeira pauta na “substantividade”, uma tragédia normativa, a outra aponta para a dificuldade de o signo reconciliar satisfatoriamente todas as particularidades ao *conteúdo* da tragédia. De forma similar, argumenta Sterzi, ela “é sempre *o que foi e o que será*, nunca *o que é*.”¹³⁵ Ela é uma forma artística circunscrita historicamente porque a “história do trágico moderno é a história da decadência e da morte da tragédia.”¹³⁶ A perspicaz de Sterzi, além de evidenciar as distinções das realidades (grega e brasileira), é de radicalizar a impossibilidade do signo trágico ao evidenciar o paradoxo do trágico ao objeto vazio moderno – a lacuna que fere o signo inviabilizando seu poder reconciliação conceitual, qual seja, não há como “determinar” o que é tragédia “em si”. Além da impossibilidade conceitual, ainda temos a sentença que a realidade moderna e brasileira é “antitrágica” e só nos resta uma “coisa ausente”, que se foi: a tragédia morreu.

Mas, a tragédia seria um gênero tão “frágil” em relação a comédia? Visto que seu florescimento exige uma *realidade restrita*, em contrapartida a comédia luta para sobreviver em *qualquer lugar*? Aliás, é necessária a mudança de realidade para nascer o trágico moderno? De outra maneira, não seria trágico florescer uma partícula do trágico em uma realidade “não trágica”? E não seria isso que Nelson Rodrigues fez?

2.1.2 – O efeito do *mythos*

A tragédia grega está na obra de Nelson Rodrigues, mas na forma retroativa. Sabemos que qualquer tentativa de aliar a tragédia rodriguiana, de forma direta e grosseira, à tragédia clássica é um equívoco e que com essa postura, perde-se o processo de “suprassunção”

134

WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.

135

STERZI, Eduardo. *Op. cit.* São Paulo: UNIMARCO, 2004, p.108.

136

Idem, p.107.

(*aufhebung*) na história, caindo na morte da tragédia, ou na impossibilidade de se fazer tragédia em terras tupiniquins, crença ingênua de alguns críticos.

É claro que muito dos críticos do tempo de Nelson estavam no “burburinho” do processo, e é bem-sabido que “a ave de minerva alça voo ao entardecer”. O modernismo era uma coisa nova no mundo, e, ainda, mais jovem no Brasil, apenas na metade dos anos 1960 que a teoria estética começava a despontar na crítica especializada (a exemplo, a teoria da tragédia moderna de Raymond Williams, fora publicada em 1966), enquanto, os grandes trabalhos sobre Nelson Rodrigues despontaram no final dos anos de 1980 e 1990.

Mas se pensarmos que esse “curto-circuito” que Rodrigues provocou, nas décadas de 1940 e 1950, é a retroação de se fazer tragédia? E mais que, apenas com o “curto-circuito” *formal*, é possível fazer tragédia no Brasil? Sim, Nelson fez uma interpretação trágica de seu *lugar* (espaço-tempo, cristão institucional, católico, modernista, conservado etc.), mas que a *forma* está em negação ao *conteúdo* universal da tragédia, no seu sentido clássico, explicitando lacuna entre *forma* e *conteúdo*, lógica do “não-todo”. Ora, novos modelos de tragédia se apresentam na história, e cada época tem sua *forma/conteúdo* histórico de fazer que estará intrinsecamente ligada à *abstração da ordem*: o *ethos*, em negação ao valor que se apresenta como universal.

Grosseiramente aos “pré-socráticos”, o valor do *mythos*, na literatura poética grega é o *belo*; aos poetas romanos, as virtudes (Horácio interpretou a poética, destacou sentido final da tragédia a virtude¹³⁷); na Idade Média, resignação da vida material (em poucas palavras, “uma queixa lamento ou uma canção de lamento”¹³⁸), classicismo, educação, ordem e a moral (Cornelle dizia que a finalidade da tragédia é dedicação aos valores nobres; Racine era a cura das paixões pela moralidade); e, por fim, a virada da crítica estética, modernidade e modernismo, o sentido da vida e a subjetividade.

Em *Antígona*, o seu sentido “pré-socrático” está na força do *mythos* “natural” (pré-filosófico, o mito acrítico) e todo o confronto está na luta pela universalidade da ética, leis dos

137

Para que isso fique mais bem esclarecido, disserta, Peter Szondi, tanto na antiguidade como no medievo ignoravam a *Poética* de Aristóteles. É claro que há exceções à regra, como diz Machado, havia o comentário de Averroes na metade do século XII, e, bem como, uma tradução latina feita a partir do grego por Moerbeke, que foi escrita em 1278. Nos primeiros anos da era cristã, o famoso poeta romano Horácio, que escreveu sua conhecida *Epistola ad pisonem* (*Arte poética*), se dedicou a tragédia, mas as influências aristotélicas, pelo que se sabe, foram indiretas; aliás, as diferenças entre Horácio e Aristóteles são bem claras, como nos afirma Machado que: “embora algumas das ideias de Horácio, como a interpretação moral da arte, que não se encontra enunciada no texto de Aristóteles, tenham sido projetadas sobre o filósofo grego”. MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico*: De Schiller a Nietzsche. p. 30.

138

EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p 39.

Deuses vs homens. Já os “socráticos” fazem críticas ao mito, como dissertou Heidegger, e seu gesto revolucionário é o fundador do “Ocidente” na “superação” do universo mítico “asiático” pré-filosófico: o oposto do Ocidente é “o mítico em geral e o asiático em particular”¹³⁹ Todavia, essa “superação” não é simplesmente deixar o *mythos* para trás, mas lutar constantemente contra ele (e dentro dele) porque o mito sempre atravessa a base de qualquer sociedade e, também, quaisquer ciências humanas deve recorrer a ele, não apenas para a explicação conceitual, mas, principalmente, para sua estruturação. Toda epistemologia, como lembra Žižek, necessita de “suturar” “seu próprio edifício conceitual quando não consegue atingir seu núcleo mais íntimo, desde o mito da caverna em Platão, até o mito do pai primordial em Freud e o mito da *lamela* em Lacan.”¹⁴⁰

Em nossa visão, podemos dizer que a escrita da história certauniana (epistemologia e metodologia) é também atravessada pelo *mythos*, os objetos fantasmáticos das lendas, objetos parciais do passado. O historiador, além do mais, é cortado pelo seu suporte fantasmático, seu desejo de entender o passado (*o objeto a*). Esse *a mais do passado* o seduz, faz com que ele corra atrás desse objeto virtual desfragmentado (como ao paradoxo de Aquiles, em *Iliada*, tentando em vão pegar a tartaruga [ou Heitor]), na tentativa de unir a escrita a ele. No entanto, como um ente de um *lugar*, pela escrita científica tenta-se laçar esse “objeto parcial”, mas a verossimilhança na escrita da história (simbólico) continua sendo atravessada pelas lendas e mitos (imaginário), além das formas literárias e romanceadas da escrita (estética). Daí, o *lugar* da instituição (lugar de saber), o *ethos*, cuja função é reconhecer a escrita em seus excessos e faltas, dando a ela um *lugar* no Outro, uma tumba não cristalizada, mas volúvel.

Logo, o *mythos* é esse intruso ao *logos*, é o Real do qual é impossível de se livrar, aquilo que corta a palavra, que dá a ela uma costura ficcional difícil de se livrar. A reversão desse paradoxo é aceitar que não é somente a escrita que dispõe de “ficção”, mas que a realidade é tecida pela “ficção”. Por conseguinte, podemos entender a recorrente necessidade de Gilberto Freyre (“a Casa-grande”), Paulo Prado (“o homem melancólico”) e Sérgio Buarque (“o homem cordial”), e tantos outros que ficaram fora desta dissertação, de apelarem ao *mythos*. O discurso científico (metafísico, teológico, biológico, histórico etc.) é, como salienta Certeau, a reviravolta abstrata que instaura coerência e ordenamento de uma “coisa”,

139

HEIDEGGER, Martin, *Schelling's Treatise on Human Freedom* (Athens, University of Ohio Press, 1985), p. 146 *Apud* ŽIŽEK, Slavoj, *Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. São Paulo, Boitempo 2013(b), p.20.

140

Slavoj, *Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. São Paulo, Boitempo 2013(b), p.20.

dando a ela um progresso e uma história. O artefato científico julgado pela “ficção”, não é pelo seu “real que, supostamente, lhe falta, mas pelo que permite fazer transformar.” Portanto, é “ficção” “não o que bate a fotografia do desembarque lunar, mas o que prevê e o organiza.”¹⁴¹ O *ethos* científico (como *lugar de saber*) sempre empreende na tentativa de acalmar os excessos do *mythos*.

Pelos olhos do presente, retroagindo até a Grécia antiga, a tentativa de “reconciliar” a negatividade excessiva, não é apenas uma sina moderna, mas, também, da tragédia grega – desde seus primórdios. Assegura Vernet e Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, que para o *ethos* grego havia uma desmedida distância entre o pensamento jurídico e social e, do outro lado, as tradições míticas. Da tensão desses dois valores, os gregos se perguntavam qual é responsabilidade humana em relação aos progressos latentes do direito grego. Qual é a responsabilidade da ação humana sobre a vida no universo da qual ela faz parte?

Devemos ter em mente que a tragédia floresceu no auge da Grécia democrática, na latente *polis* grega. Como se sabe, a democracia é um lugar de disputas, de questionamento de valores, de deveres e direitos universais, uma estrutura da qual o *ethos* está constantemente tensionado. Mas sempre onde tem tensão, obviamente dispõe de seus efeitos negativos radicais. A democracia é uma estrutura política que sempre sofreu pelas artimanhas da retórica, das ambiguidades e dos sentidos de verdade. Um bom exemplo é a lógica dos retores e dos sofistas que disseminavam na democracia ateniense, apenas a sofisticação e o bom uso da métrica das palavras (formalismo), sem o apreço pela verdade. O importante era o encantamento das sensibilidades do público, afetação sensível ao *belo*. Não importava a dialética, ou ceticismo assolador, mas o bom uso do verbo. O valor de seu uso está em apenas coreografar uma bela luta sem vencedores. Não é necessária explicitação da destruição mutuamente das duas premissas, ou a veracidade da vitória de uma delas.

Para aqueles que buscavam a verdade, era de se esperar que acabariam tendo que apelar para o *mythos*, como maneira de reconciliar a excessiva negatividade do Real. Até mesmo os ritos jurídicos, a formação do direito grego, de alguma maneira eram sempre cortados pela mística da religião grega. Os sistemas de formação política também se viam envolvidos pelos contrastes dos mitos antigos, mesmo com a necessidade de manter à distância os deuses da vida pública e, ainda sim, o mítico se apoderava dos signos da legislação grega.

É de se esperar que com questionamento de todas as normas, valores, mitos, surge a inquietante pergunta: onde estará a certeza no mundo? Nas leis dos homens, ou no mundo dos deuses? Onde estará o chão do homem, no universo social, natural ou divino? Na democracia as contradições se manifestam em meio às retóricas, nos enunciados dos homens da *polis*, o direito contra direito, nas ambiguidades dos sofistas, no fracasso da veracidade do Todo, para aqueles que buscam a verdade. Todos estão circulando diante de uma lacuna – não é possível definir inteiramente a universalidade. Tanto na contingência da vida política, quanto na religião, os homens digladiavam-se e os Deuses, também, estavam a lutar.

É dessa lacuna, que angustiava tanto, que na realidade grega floresceu a função da tragédia, uma resposta aos impasses do próprio *ethos* grego:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e desempenha a si própria diante do público.¹⁴²

O drama trágico retroage aos mitos de grandes heróis que não estão diretamente presentes na realidade grega, mas que estão distantes da realidade do *ethos* da cidade. Os gregos, em seu presente, tentam repostas aos seus impasses, recorrendo a um passado bem longínquo, para que em meio de novas formas de pensamento jurídico e político, o passado “retorne” como resposta ao sofrimento do presente. É o *mythos* que é invocado para acalmar a negatividade da realidade. No entanto, a tragédia se faz exatamente porque a resposta do *mythos* é extremamente dolorosa e a contradição da tragédia não cessa de fazer-se.

Contrariamente à proposta de Sterzi, não é que houvesse uma realidade intrinsecamente trágica nos tempos altos da Grécia antiga. Os historiadores argumentam: “Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, mas questiona-a.”¹⁴³ Logo, a tragédia se faz por uma negação ao *ethos* dominante, não por algo substantivo da realidade, mas uma resposta a contradições da realidade, em *forma* de contradição, ou seja,

142
São
Paulo, Perspectiva, 2002, p. 10.
143

VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*.
Idem, p. 10.

uma “não-realidade”. Ao representar a tragédia à cidade, o *mythos* perde sua consistência. O *ethos* da cidade era submetido a questionamentos e através dos debates eram interpelados os valores fundamentais da comunidade. Das lacunas incessantes no Real, a tragédia vem como uma resposta à angústia do *ethos*, mas sua resposta é, obviamente, trágica: a angústia jamais deixará de estar presente, mesmo nas alegrias de seu efeito catártico. Das questões que são debatidas na peça, não existe uma resposta que possa satisfazer plenamente seus cidadãos. Sem o Todo, “encerram-se” os questionamentos e a resposta da tragédia é sempre “não-toda”.

Ora, isso não é explícito na obra rodriguiana? Nelson Rodrigues, através do seu teatro, cria respostas contraditórias para as contradições de sua própria realidade. Ele viveu no processo de modernização do Brasil, processo que aos poucos foi alterando a dinâmica mítica, cultural e econômica da sociedade brasileira. Com todos os avanços da modernidade, trouxe consigo novas contradições, novas crenças, novos valores, novas formas de amar¹⁴⁴. O teatro rodriguiano apresenta esse *ethos* a fim de questioná-lo, bem como propor respostas.

Com a contingência da história, novas perguntas e respostas vão surgindo. É de se esperar que a herança grega tomou novas *formas* na modernidade e no modernismo. As respostas para essas contradições fazem parte do próprio *ethos* que circula a realidade da peça e a maneira de narrar – e como narrar essas contradições – vai depender das demandas do *lugar* e dos autores envolvidos. Se analisarmos a retroação helenista do século XIX foi de negação ao classicismo e o retorno aos gregos foram inspiração para representação de grandes narrativas míticas que exaltavam a subjetividade, vida e a liberdade. Os românticos gostavam de narrar histórias de grandes confrontos globais, de heróis descomunais, enquanto o modernismo, ressalta Žižek, “o modernismo afirmava o potencial metafísico dos fragmentos mais comuns e vulgares da experiência cotidiana.”¹⁴⁵

Isso é exatamente o que Nelson Rodrigues fez, essa sua razão de fazer tragédia; ele criou o seu próprio *mythos* em sua forma de fazer tragédia. E daí podemos especular seu “curto-circuito” à cultura hegemônica de sua época, positivo (cultura dominante) e negativo (tragédia rodriguiana). Os mal-estares de suas tragédias são pelo sentido inato da obscenidade da tragédia – o seu conflito negativo ao *ethos*. Ou seja, a tragédia no modernismo “resgata”, ou melhor, transmuta valores, justamente por transformar algo sem valor, vulgar, ou imundo na “Coisa ideal”. Disso podemos pensar que todos *ad hominem* (tarado, moralista,

144

145

Isso será melhor debatido no capítulo IV e V.

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013(b), p.17.

reacionário, sensacionalista, sublimerário, etc.), a sua pessoa e sua obra, são provocados por esse “curto-circuito” à lacuna ética, à luta pela “Coisa ideal”.

Se a tragédia clássica representa a luta pelo valor universal, a ressignificação da negatividade, a mudança do posicionamento intersubjetivo da comunidade – da loucura ao “normal”, a tragédia no modernismo, diversamente, é a transformação de algo ordinário, comum e ridículo (particular) em um fenômeno cósmico (“valor universal”). Aliás, quando pensamos na nomenclatura “tragédia carioca”, seu sentido não é o mesmo? Ela não relata fenômenos sociais urbanos ordinários (o *ethos* em tensão ao *mythos* rodriguiano) que, pelo “curto-circuito” do trágico, é realocada para um fenômeno universal?¹⁴⁶.

2.2 – *Doroteia*: entre “coisa ausente” e “coisa presente”

O *insight* de Žižek é pertinente para entendermos o discurso pós-moderno porque se enquanto para o moderno e modernismo falta a “Coisa” (a tragédia, por exemplo), mas ainda ela funciona muito bem, no entanto, para o pós-modernismo sua injunção é destacar a “coisa ausente”(tragédia em sua falta)¹⁴⁷. Na peça *Doroteia* é possível observar essa “coisa ausente”, mas, aqui, não é destacada puramente como objeto faltante, mas, ao contrário, a narrativa é alicerçada em uma aporia de presença e ausência – a “coisa ausente” age de maneira aterradora e obscena. A gama da variante surrealista da peça retrata personagens *metáforizando objetos que metonimicamente representa objetos de objetos faltantes*. A metáfora do paradoxo da “coisa ausente” e “coisa presente” já aparece nos primeiros versos da peça:

[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. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras.]¹⁴⁸

146 O sentido de *tragédia carioca* será melhor debatido e relatado em: A passagem da tragédia privada para tragédia carioca, ver capítulo IV.

147 Para mais ver ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem – O sublime objeto da ideologia*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1992.

148 RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.505.

Se na estrutura clássica dramática apresentava, *grosso modo*, o particular (família) *versus* o Universal (Estado, Igreja, Comunidade etc.), já para a estrutura moderna e modernista particulariza-se ainda mais, é uma partícula do particular, é a subjetividade *vs* seu papel social. No que diz à tensão entre o *ethos* e a subjetividade, nas quatro “peças míticas” (Magaldi) de Nelson, é possível notar uma grande influência de Eugene O’Neill. Williams (2002) argumentou que as tragédias do norte-americano são a expressão do desamparo. O desamparo está no fracasso da particularidade de incumbir-se à lei pois a subjetividade não consegue se alinhar à demanda do *ethos* e, por conseguinte, quando nos desejos particulares, não há o reconhecimento do Outro e o herói se torna um ser isolado. Essa forma de fazer tragédia é denominada “tragédia privada”. É claro que em uma “tragédia privada” não são mais os deuses, ou a luta pela cosmologia Universal que importam, mas, sim, a sobrevivência da identidade e o reconhecimento do desejo subjetivo do herói. A luta pela sobrevivência está mais para a comédia do que para tragédia, mas em uma “tragédia privada” estamos diante de heróis demasiadamente ordinários, comuns, baixos e não há como não dialogar com a comédia.

Retornando ao trecho retratado acima, é apresentado aos espectadores um regimento que edifica o *ethos* daquele lugar, a lei que arquiteta a moral: o manejo do torso, a sentinela ríspida à conduta e os figurinos que suprem as diretrizes da idealidade do Outro. Nesse lugar, a “coisa ausente” opera de maneira indecorosa, obscena, vigiando e privando até mesmo o sonho das quatro mulheres. A vigilância, não apenas mantém os significantes calados em estado de vigília, mas, também, previne que esses não sejam (des)censurados em estado onírico.

É claro que o temor do sacrilégio no sonho é exatamente pelo seu teor inconsciente; no sonho a livre associação das palavras pode resultar em quebra de decoro, a lei simbólica fica “suspensa”, o sujeito pode “espontaneamente” gozar de suas fantasias – o Outro não está a vigiar suas obscenidades. Mas, quem é esse Outro aterrador? Tal e qual como na tradição shakespeariana, a figura espectral (pai morto de *Hamlet*, mesmo estando morto [“coisa ausente”] ainda incita o dever) é uma das entidades mais abissais da realidade da “ficção” – não é por menos que Nelson eleva ainda mais o seu poder fantasmático em *Doroteia*. A magnitude dessa força abissal é tão corpulenta, que se apodera também da “Grande-casa”, e não somente dos seus entes. Porventura, a princípio, esse adstrito lugar, pode nos lembrar uma

espécie de protótipo do panóptico foucaultiano, ou seja, nessa trama a ordem não é o cumprimento de uma vingança como em *Hamlet*, por exemplo, mas de uma eterna vigília de si mesmo. Além da vigília de si e das outras, ainda resta obscena fantasmagoria da sala, como exalta D. Flávia: “Não há quartos, mas apenas salas! ”. Pela exaltação de salas, o temor se rege como censura da privacidade e há um olho que tudo vê. Esse ser materialmente ausente apodera-se da sala, incita ordem e o terror fantasmático que, misticamente aparece e desaparece, mas que envolve toda a realidade da trama.

Ora, não estamos diante dos resultados da lacuna da ruptura moderna? A sagacidade moderna é representar que a “coisa ausente” pode ser muito mais terrificante do que a postura da clássica, “coisa presente”. Se na estética clássica a morte finda o trauma, como em *Antígona*, cada morte representa o débito pago à “Coisa ideal”, já na era moderna o trauma se torna muito mais forte com a morte da “Coisa ideal”, já que toda morte se acumula em culpa.

Em *Doroteia* a espectralidade vai se tornando cada vez mais obscena, a partir do processo metonímico da “coisa presente” para a “coisa ausente”. Com a chegada de Doroteia à Casa das primas, ela é “confundida” com um espírito: “D. FLÁVIA – Quem é?” (...) “DOROTEIA – Doroteia!” (...) “CARMELITA – Doroteia não é uma que morreu?”¹⁴⁹ Já na primeira cena, Doroteia é cindida entre a “coisa presente” (uma mulher viva, sexualmente atraente, vestida de vermelho e com um rosto belamente nu) e “coisa ausente” (a espectralidade de uma Doroteia morta, uma parente da família também chamada Doroteia que morreu afogada por não suportar que debaixo do seu vestido havia um corpo nu). Esse paradoxo reverbera não apenas nas personagens, mas nos objetos da realidade da “Grande-casa” (máscaras, leques, botas, jarros, o filho morto de Doroteia, o novo invisível, etc.) que são cortados por um espectro de um passado irresoluto, mas que pede sua redenção. Mas qual é a mensagem desse espectro?

A “hamartia” familiar de gerações atrás reverbera como destino (quão similarmente ao destino trágico de Édipo) na geração presente: a bisavó amou um homem e casou-se com outro, e, no coito com o outro, teve náuseas. Ao negar o amor, ela pecou contra o mito e, ao pecar, não apenas desventurou apenas a si, mas todas as futuras gerações – do erro, todas as mulheres terão náuseas do sexo sem amor. Fica evidente que é possível encontrar o núcleo metafísico rodriguiano, a “coisa ideal”, a coisa à qual o herói dá tudo de si para o Outro, à qual eu me sacrifico tragicamente. O trágico rodriguiano é a proclamação daquilo que Nelson

mitifica como *graça*: o “amor verdadeiro”. Ele dizia em plenos pulmões: “Nós precisamos de amor”. O *isso* desestrutura toda a peça: é a maldição errante do sexo sem amor: “O sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor.”¹⁵⁰

Essa estrutura de crime contra o ideal, desvencilha Nelson Rodrigues de um certo clichê “niilista”, que até Magaldi aderiu ao chamar a estrutura dramatúrgica rodriguiana de “O beco sem saída pintado exprime o grande niilista.”¹⁵¹ É incontestável que o trágico é resultado de uma irresolução; contudo, o irresoluto transcorre de um grande erro, de uma *hamartia* que fratura a essência valorativa da “coisa” e, daí o sacrifício do herói como tentativa de reconciliar-se à idealidade universal. Aliás, o termo niilista é, como exprime Abbagnano, controverso na história da filosofia, mas, *grosso modo*, designa “doutrinas que se recusam a reconhecer realidades ou valores cuja admissão é considerada importante.”¹⁵² O niilismo é uma aniquilação de valor no qual não se coloca nada ao conteúdo que foi destruído. Nelson faz exatamente o contrário porque o ar pessimista de sua peça, ou aniquilamento do sujeito, o *ser* elevado ao pó, é, na verdade, uma ética que atesta as mazelas, o sacrilégio contra o amor – a única coisa que salva e salvaguarda o homem. Ao contrário de negar-lhe o valor, Nelson consagra o amor (sua *graça*) à “seriedade” (“coisa Ideal”) e renunciar a ele é o mesmo que estar em um estado de miséria, como no caso das primas e da “Grande-casa” que só existem como entidades superegoicas (vigília, moral acusadora e de gozo) da “hamartia” da bisavó.

Todavia, Nelson é bastante perspicaz na construção valorativa da trama. A “seriedade”, aqui, é de “ser e não-ser” – já que o ethos moderno é cortado pela ironia e pulsa de forma inconstante e contraditória. Ou seja, a mensagem desse espectro é estritamente modernista. Em seus tons surrealistas (como os objetos que “se animam” espontaneamente em cena, que pulsam surgindo e desaparecendo) reverberam que algo sempre escapa ao “Todo” da rede simbólica. Existe um desequilíbrio radical dentro dela, além da lacuna que fere o signo, como bem lembrou Sterzi, mas ainda persiste uma sobra (que em lacanês): *existe “sempre um resto que persiste lado a lado com o simbólico.”*¹⁵³ Esse resto é o que faz de a

150
2012, p.18.

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo. Rio de Janeiro: Autoria C,

151
Paulo: Perspectiva 2010, p.47.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São

152
2012, p.712.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Martins Fontes; Edição: 6 ,

153
Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 44.

FINK, Bruce, *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Rio de

“coisa ausente” ser tão presente, atuando como “objetos parciais” na cena; fica claro que as personagens e objetos não são reconciliadas ao todo do signo, e por essa razão, existe sempre um sentido de *a mais* para cada um deles. O jarro, por exemplo, não é somente um significante de higiene pessoal, mas do sexo, da prostituição e, principalmente, do pecado e da culpa; as máscaras não são objetos, ocultamentos das personagens, mas é a forma de apresentar a “identidade” das personagens ao ethos; as botinas da cena representam um homem que está despido, portanto, a ameaça para a tentação do desejo sexual. Ou seja, estamos presenciando um jogo metonímico em sua forma pura.

As mensagens mais marcantes do teatro rodriguiano são enunciadas por um certo “curto-circuito” entre o “irônico” e o “sério” (santo). Usualmente nas peças existem coisas banais, sem a nobreza do “em si”, pobres e comuns de significados, mas que se tornam sagradas aos heróis, ou, também, a desmedida idealização, a idealidade perdendo a “seriedade” para se tornar ainda mais “séria”, representado um verdadeiro paradoxo com a “seriedade”. Doroteia, por exemplo, anteriormente idealizou a vida, a beleza, o amor, prazeres da carne e maternidade, mas ao regressar à “Grande-casa”, abdica da beleza e da sexualidade, aceita marcas no corpo, para transmutar a um novo ideal de “seriedade”.

Isso seria a explícita evidência modernista: o grande destaque ao valor das subjetividades das personagens, as suas vistas, além de serem capazes de transmutar à idealidade da “Coisa” (referente à demanda da “seriedade” do Outro), elas evidenciam que a salvação (sua relação com o mito) é sempre particular¹⁵⁴, e não comunitária.

DOROTEIA (eufórica) — ... me matarei...

D. Flávia— Não, mulher miserável! Em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes da náusea... É preciso, primeiro, sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... (lenta). Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca...¹⁵⁵

154

Essa contradição interessante é, decerto, o alicerce de toda trama de *Doroteia*. A casa, assim como os objetos que aparecem e desaparecem, ou metonímias de objetos ausentes, ou dos mortos, representa o processo de purgação do pecado, como um purgatório (criada no século XII e XIII) – daí a necessidade da salvação individual das personagens, elas naturalmente pecam (pela sua ontologia do seu ser), mas devem reconhecer esse pecado. Essa fantasia é datada, como disse Le Goff, entre os anos 1150 a 1250: “O livre arbítrio do homem, culpado por natureza por causa do pecado original, mas julgado segundo os pecados cometidos sob a sua responsabilidade.” LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. L edição: Editorial Estampa, 1993
Composição: Interouro, Lda, Lisboa, p.19.

155

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.516.

O *mythos* retroage para a modernidade, mas, com suas formas particulares à peça. O mito moderno é a perda da salvação comunitária; no entanto, ainda com a falta da “Coisa” grega, ou seja, mesmo em sua ausência, ainda persiste um *mythos* (mensagem valorativo da peça) em conflito ao *ethos* (a episteme cultural) que, pelas contradições, suscita o trágico. Assim, o que temos em nosso tempo moderno são os escombros da tragédia presentes, pulsando em sua peça, expressando sua vitalidade de forma retroativa. Aqui necessitaríamos de abandonar “categorias puras”, as afetações harmonicamente ideais, que conservadores e pós-modernos tanto resguardam. O ideal ao mito não morreu, mas transmutou com o processo do significante no tempo. O *mythos* na modernidade é particular à peça, é o que tensiona o *ethos* – é a expressão crítica da obra em forma de contradição.

Nesse ponto (retroativamente), é possível notar semelhanças com a peça Antígona. O trágico se processa de um erro em relação à idealidade – do sacrilégio à seriedade da “coisa”: as desgraças apossam da lei não cumprida, seja nos rituais fúnebres, ou numa “simples” náusea. Logicamente, há diferenças evidentes entre as duas realidades: tempo, cultura, moral, subjetividade e o trato com a “seriedade” à “Coisa”. No entanto, talvez, devêssemos nos atentar a esse aspecto de suma importância: “teor comunitário” *versus* “teor individual”. Na tragédia clássica temos o elemento cósmico (o signo que estrutura a realidade universal); em Antígona, por exemplo, temos a colisão entre família e Estado, e esse desacordo adversidade acarretou na destruição da estrutura do todo da tecitura do lugar universal, enquanto na modernidade, e no modernismo, *grosso modo*, o infortúnio é para com a subjetividade e seu reconhecimento. Em *Doroteia* é a subjetividade das personagens que está corrompida pela “hamartia” da bisavó, ou seja, a salvação depende do seu desejo ser reconhecido pelo *mythos*. A “náusea” é o paradigma de um sintoma que perverte a subjetividade à idealidade da “Coisa” e essa impureza almeja ser transcendida à *graça*, ao amor. Mas para isso, as personagens devem trair a sua identidade, trair seu ser alienado ao *ethos*. Desse lugar purgante, *desagradável*, que incita e compartilha patologias, no fundo, é o processo de uma subjetividade que se acende, ou simplesmente fracassa. Por isso não é estranho haver momentos ambíguos de amor e ódio à “Coisa ideal”. Na modernidade os afetos não são categorias puras, são contraditórias. O herói grego é um ideal puro, nobre e distante da realidade ordinária grega, é uma *ação* quase divina sendo representada, enquanto o herói moderno e modernista é um herói neurótico, uma representação de um ser que reside de forma contraditória na realidade ordinária.

Se para a grega a reconciliação é relacionada à lei universal, para que o reino não caia em desgraça, já para a moderna e o modernismo, a reconciliação é apenas o posicionamento subjetivo do herói em relação ao *mythos* – os erros do herói não assinalam o fim de uma época. Essa mudança é histórica, como atesta Benjamin, e mais, ainda temos uma transformação radical da visão cosmológica da tragédia para uma perspectiva de ordem histórica. De Shakespeare ao romantismo, não temos, propriamente, o abalo cósmico, ou final dos tempos, justo porque a *hamartia* do herói não diligencia o fim da corrente do tempo, ela continua a fluir. Portanto, a morte ou sacrifício, enquanto figura do trágico moderno, é individual – são raras as vezes que a morte do herói (após o renascimento), surge como destino final à comunidade, bem distinta da grega na qual a morte do herói é “a mais exclusiva de todas as vidas.”¹⁵⁶

Talvez aqui fique claro a postura de Sterzi (e sua leitura de *Raízes do Brasil*), pois seu julgamento está estruturado em um certo funcionamento clássico de tragédia, uma cosmologia que desestrutura o todo social – daí o exemplo de Antígona *versus* “cordialidade”. A peça grega é um trato com o *signo* da “seriedade” à “Coisa”; enquanto para o modernismo é o processo metonímico à “seriedade”: “seriedade” e “não seriedade”.

Ora, essa não seria a diferença de perspectiva entre o “não trágico” e o “trágico moderno”? O “não trágico” vê apenas o cadáver da tragédia e a morte do mito (perspectiva conservadora); em outro ângulo, o radical historicismo (processo contingente do devir que corrói o signo no tempo), ou, simplesmente, a lacuna do signo e o seu nada substancial (pós-modernos). Contudo, a postura moderna, *grosso modo*, é aparência dentro de aparência: a tragédia é como um espectro que se acende e se apaga – como a metáfora benjaminiana de um objeto que atua de maneira “autônoma e parcial” na história: “uma imagem célebre e furtiva, visível apenas no tempo de um relâmpago”(Tese V)¹⁵⁷. A passagem da *tese II* de Benjamin, sintetiza muito bem o moderno tom retroativo do espírito da história: “Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam?”¹⁵⁸ Existe sempre algo que escapa da história e da escrita da história, o processo de significação deixa um *resto* na

156 STRANITZKY, Die Gestürzte Tyrannay..., III, 12, o.p.cit., p.322 apud Benjamin, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*, p.140.

157 BENJAMIN, Walter. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* / Michael Liiwy; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. - São Paulo: Boitempo, 2005, 64.

158 Idem, 48.

realidade, uma voz que ainda não adentrou o corpo da linguagem, daí a sequência: “Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?”¹⁵⁹

Em outras palavras, mesmo que não façamos tragédia grega, isso não quer dizer que não haja partes retroativas dela em nossa realidade moderna. Nisso podemos pensar como Certeau (1984) que ressalta que os mortos nunca estão contentes com os significantes que os expressam, da lacuna de tempos distintos, o *resto não simbolizado* dos processos contingentes da história “relampejam” em um piscar de olhos no presente. Todavia, no presente há novas *formas* que anseiam por novos *conteúdos*, dado que a única maneira delas existirem em nossa realidade é pela linguagem do presente, retroativos ao novo posicionamento inter/subjetivo ao Outro. Talvez seja por isso que há tantos espectros nas peças modernas e modernistas porque a tragédia moderna é um diálogo cindido entre presente e o fantasma do passado. Não há um contato direto com o passado, apenas seus vultos e suas lembranças. Assim, a modernidade e o modernismo fracassam no seu contato direto com a tragédia, mas transformam o fracasso em positividade pois a modernidade é ação de se fazer. Não possuímos categorias criadas pelo outro mundo. A modernidade é grosseira, ela não trabalha com categorias de pureza, mas com a contradição inerente entre a *forma* e *conteúdo*. Assim, a tragédia e trágico estão, e, ao mesmo tempo, não estão entre nós.

2.3 – “Curto-circuito” entre “não seriedade” e “seriedade”

Talvez devêssemos sempre lembrar que o grande marco da modernidade é, além da “não-pureza” da Coisa, a ação humana como o motor da história. A arte como reflexão tem um papel de criticar o seu *lugar*, em outras palavras, a arte está em negação à realidade dominante. A ação humana não está ligada diretamente aos Deuses, mas é uma ação contingente ao seu próprio mundo. Por isso os gêneros artísticos dialogam de forma bagunçada. Não encontramos no modernismo tragédias em sua consistência pura, ou até comédias, ou qualquer outro gênero, mas esses circulam nas formas mais estranhas possíveis, não linear, em formatos simplesmente desconstruídos.

O modernismo é, em sua forma mais radical, a quebra da pureza de gêneros. São vários gêneros lutando por uma finalidade, seja uma virada cômica, melodramática ou trágica.

No caso do modernismo de Nelson Rodrigues, ele sempre utilizou o cômico em suas peças, mas nunca se considerou um autor cômico ou que, simplesmente fazia comédia. Podemos pressupor, a princípio, que seja uma demanda de época, já que a comédia era considerada teatro rir, inferior aos outros gêneros. No entanto, segundo Magaldi, sempre foi um desejo de Nelson mover-se no território da tragédia. Aliás, isso é visto em suas defesas às críticas de sua época: a falta de linguajar nobre, a imoralidade, a morbidez e o sensacionalismo, entre outros. Nelson sempre se justificou em sua defesa ao trágico. Quem sabe seja esse o sentido da afirmação de Magaldi, a “conciliação” com os outros gêneros, ou, especificamente neste exemplo, a comédia. Não era o intuito de Nelson abdicar do gênero trágico em favor do cômico. Entretanto, ele “encontrou a fórmula conciliatória de acrescentar-lhes costumes no teatro brasileiro.”¹⁶⁰

Não acho muito preciso o termo “conciliatório” e prefiro utilizar “curto-circuito”. Tragédia e comédia dialogam de forma contraditória, não criando uma unidade entre a soma das duas partes. O trágico de Nelson Rodrigues, obviamente, não tem apenas o diálogo entre esses dois gêneros, mas entre outros gêneros e outras especificidades literárias. Aliás, essas particularidades literárias eram constantemente criticadas e rebatizadas.

Mas não era pela via modernista que a crítica analisava as peças rodriguianas. Suas peças, “Tragédias em três atos” (depois batizadas de “Peças míticas”), usualmente, nas décadas 1950 e 1960, eram criticadas pela falta de diálogos nobres, o que germinava para um gênero “não-sério”, como a tradição clássica. Somado ao tom exagerado e melodramático das personagens, suas patologias, seus traumas expostos não suscitam o terror, mas o riso. Henrique Oscar explicita essa contradição acerca de *Álbum de família*,

Como chocar-se, escandalizar-se, horrorizar-se ou levar simplesmente a sério essa história impagável? Ninguém, hoje, acreditamos, embarcaria na canoa de discutir se a peça é ou não uma tragédia realmente; nem sequer, talvez, haverá mais quem, serenamente, a considere “terrível”. Aparece, apenas, como uma engraçadíssima comédia, que faz rir à custa de uma caricatura de horríveis problemas de sexo e “possessos da carne”, que são vistos humoristicamente. Se o autor pretendia mesmo escrever uma obra “maldita”, como ingenuamente a censura a considerou há vinte anos, precisava imaginar figuras e episódios que tivessem um mínimo de plausibilidade, de verossimilhança, com um desenvolvimento e uma estrutura que os fantoches rodriguianos aqui estão longe de ter.¹⁶¹

160

MAGALDI, Sábato. *Op. cit.* São Paulo: Perspectiva 2010, p. 63.

161

Diário de Notícias de 9 de agosto de 1967, apud MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.*

Campinas, SP, 2010, p. 37.

Porventura o excesso patológico seria a propriedade que distancia a experiência do trágico? O excesso de *páthos* até mesmo acarretou, à época, a censura da peça *Álbum de Família*. Seu diagnóstico patológico é: “havia incesto demais” e, claro, cometeu o crime de não ser nobre o suficiente – a falta de diálogos nobres subtrai o seu sentido trágico. Dessa aritmética patológica de resultado inteiro, cuja somatória resulta no “antitrágico”, Nelson Rodrigues tem uma resposta modernista aos que contabilizam a subjetividade.

Os detratores da peça se colocavam em pontos de vista curiosos.

Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Outros assinalavam minha “insistência na torpeza”; terceiros, arrasavam a “incapacidade literária”; ficou patenteada também a inexistência de um “diálogo nobre”. Este último defeito, por si só, parecia excluir “Álbum de Família” do gênero trágico. Onde já se viu uma tragédia sem “diálogo nobre”? E não foi tudo. Houve, ainda, acusações de morbidez, imoralidade, obscenidade, sacrilégio, etc., etc.¹⁶²

Esse trecho é significativo como exemplo das negações ao pensamento trágico rodriguiano. A chave instigante desse discurso está na reversão “não séria” de Nelson Rodrigues, uma ironia que não exclui a crítica, mas que a incluem. A princípio, temos o desejo rodriguiano de compor uma tecitura trágica com suas particularidades (*Álbum de Família*); contudo, temos uma negação da crítica: os afetos exacerbados (não nobres, patológicos, risos, as impurezas, etc.) destituem o gênero tragédia, além, evidentemente, das defesas estéticos normativos de cunho vulgar à tragédia. Contudo, Nelson é bem perspicaz em sua resposta pois ao invés de excluir a patologia de sua tessitura; ele a inclui ao discurso e a eleva à potência desagradável:

Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. No gênero destas, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia.¹⁶³

Nelson transparece o processo dialético na mais fina forma: o excesso da contingência patológica não é o empecilho para o trágico, mas é a necessidade para efetivar o trágico

162

Publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, editada pelo então Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949. In: Folhetim N°7. Teatro do Pequeno Gesto, p. 9.

163

Idem, p. 8.

rodriguiano. Esse excesso não acrescenta nenhum conteúdo novo, ou seja, Nelson não refez ou ajustou a sua peça, apenas acrescentou um discurso performativo de algo que já estava lá, mas que não foi dito. Em lacanês, esse excesso é do significante sem significado, o discurso Mestre, o puro objeto vazio, o índice da cadeia que estrutura os sentidos das palavras. No entanto, só tomam sentido pelas particularidades da estrutura sintomática, a sua ação adulterou o conteúdo do enunciado resultando na elevação da crítica. A “negação da negação” conservou, modificou e elevou a patologia a um novo patamar: o trágico rodriguiano é a expressão da “seriedade” da “patologia” pela via “irônica”.

Essa brincadeira de elevar o baixo ao elevado, o limpo ao sujo, o imundo à santidade é uma das características centrais da subversão do modernismo. O modernismo de Nelson é movimento que está a todo momento “ironizando” a “seriedade” do seu *lugar*, representando personagens no limite da seriedade: “Será que aquele juiz é tão justo assim? ”; “Será que aquela mulher, que posa de freira, guarda seus princípios?”; “Não será que aquela prostituta é, na verdade, uma santa?” “Aquela pederastia não foi mirando o puro amor? ”

Ao redimensionar a grandeza à “ironia”, e a baixeza à “seriedade” está explícita em sua farsa em três atos de *Doroteia*. Nelson foi extremamente perspicaz na construção de sua rede retroativa ao escolher o nome Doroteia, nome de origem grega: as palavras Doro/théos¹⁶⁴, remetem a “presente/dom divino”; em uma livre associação, pode ser interpretado como “presente ou contemplação”. Ou seja, podemos interpretar essa associativa como um drama/trágico reimaginado para o presente do dramaturgo, e mais, afirmando que o trágico rodriguiano redimensiona a “seriedade” para o baixo. A seriedade para ser “séria”, mítica, primeiro, deve se rebaixar para depois passar pela forma cômico e/ou hedionda e possa, assim, se elevar à “seriedade”.

No trato com a “seriedade”, muito das críticas ao trágico brasileiro, ou à tragédia rodriguiana, não se atentam para a mudança retroativa moral dos mortos e seus suportes fantasmáticos (presença e ausência). Em *Antígona*, a luta pela idealidade é exercida na realidade sensível, ou seja, não vemos o espectro de Polínicos pedindo vingança, mas é Antígona que se sacrifica pela lei divina e quer um encontro direto com a idealidade da “Coisa”, além de apresentar e alertar para os futuros males de uma alma errante no mundo material. Em contraponto, em *Doroteia*, os males já estão postos e a ordem de um morto é

164

O significado do nome devo à análise de PASSOS Cleusa Rios P. *Doroteia* de Nelson Rodrigues, REVISTA USP, São Paulo, n.42, p. 131-141, junho/agosto 1999.

posta como ideal, é a fantasmagoria que deve tratar de assegurar a passagem das personagens à idealidade da “Coisa”. Essa idealidade não demanda uma vida melhor, uma luta ética que desponta um trágico glorioso, qual seja, a “seriedade”, um desejo de lutar pela justiça e morrer pela glória e com glórias, mas, “ironicamente” é pelo baixo, a luta santa de Nelson, é pela miserabilidade que é, *a posteriori*, reconhecida pela *graça*.

Mas, tragicamente a mensagem da Avó também sofre “curto-circuito” e ela é injuriada pelo *ethos* da “Grande-casa”. Não é por menos que a Doroteia viva segue os mesmos passos da Doroteia morta, ao *renunciar ao próprio corpo*, a única forma de se salvar – de ser reconhecido como ser ao *ethos*, ou seja, até a mensagem do *mythos* se faz pela “presença” e “ausência”, que resulta em confusão e há tensões constantes nas coordenadas simbólicas. Assim, as heroínas da “Grande-casa”, ficam presas, alienadas na materialidade do *lugar*; a necessidade das máscaras é o reconhecimento da identidade e é o seu aprisionamento ao *ethos*.

Para uma demanda tão descomedida que ordena a negação do próprio corpo, assim, não é estranho que a chefe, D. Flávia, exalte e idealize tanto o corpo seco e fraco da Doroteia morta – ela foi a santa que lutou até o fim contra a própria carne. Por essa razão, não são os heróis belos que são “sérios” (como no clássico trágico) mas, “ironicamente” o feio e fraco é que é bom. O melhor exemplo é o ideal das mulheres da “Grande-casa”, que se deslumbram com a palavra “apodrecer” – putrefazer essa materialidade incontrolável, insaciável do corpo que goza. Aqui somos apresentados à tensão radical entre o *ethos* e *mythos*, na qual as mensagens do *ethos* sofrem turbulências; o *mythos* reage incitando a mensagem da verdade, mas o que cai em seus ouvidos é uma mensagem de maneira invertida. Em vez de elevar o amor (*mythos*), as mulheres elevam a demanda à “pulsão de morte”, ao apodrecimento (*ethos*). As personagens ficam seduzidas pelo núcleo radical do *mythos*, mas em sua radicalidade pecaminosa, e não de *graça*. As heroínas estão presas ao seu efeito colateral: a náusea. Esse processo de transmutação do corpo físico a um corpo mítico acaba se transformando em uma trama diabólica. No entanto, aqui é possível notar o núcleo de ingenuidade das heroínas (“clichê” de tragédia) e parte do apodrecer demanda do *ethos*, e não do *mythos*.

Distinta da forma grega, o próprio corpo é que é o empecilho para o sublime transcendente, a coisa que impede alcançar o meu ideal. O corpo é tratado como ridículo, baixo e imundo (não sério), não como beleza, poder, força e seriedade. Para assegurar e

transpassar o *ethos* ao *mythos*, elas devem passar por esse processo de ridicularização porque somente pela humilhação elas reconheceram a verdadeira mensagem do *mythos*.

Nesses exemplos devemos notar esses distintos posicionamentos inter/subjetivos à “seriedade”, que, talvez, não tenham sido notados por Sterzi (referente ao paradoxo da estética modernista), ou por alguns críticos do teatro rodriguiano (por negarem a comédia ao trágico moderno e modernista). Aqui temos uma inversão valorativa, a primeira, a clássica, mais preocupada com a vida material (uma luta ética que deseja salvaguardar o *mythos* para sustentar um novo *ethos* ao lugar, que garanta uma nova forma de vida à comunidade¹⁶⁵), enquanto, a segunda está fixada em algo que separa o corpo da alma, a negação da vida do corpo, como a garantia da salvação individual do herói. Em outras palavras, estamos diante de um valor moderno: o conflito está nas maneiras, ou tentativas de salvaguardar o caráter individual do herói, e não no sacrifício para salvaguardar a comunidade. A sobrevivência da coisa está mais para comédia do que para tragédia.

O trágico em *Antígona* vai se desenrolando nas ações das personagens na medida em que elas se distanciam da “Coisa ideal”, qual seja, *hamartia é a posteriori*. O *mythos* tensiona a realidade dominante até o limite para que a comunidade não acabe em total ruína e o herói se sacrifica na tentativa de se reconciliar ao cosmo. Longe de representar uma individualidade cristã, ou aburguesada, o herói grego sempre representa um valor comunal, enquanto Doroteia, *grosso modo*, é uma “tragédia privada” que dispõe de heranças do “cristianismo” (em sua forma retroativa institucional¹⁶⁶). O trágico é, portanto, *a priori*, a “hamartia”

165 O trato com os mortos, ou “culto aos mortos” no mundo antigo grego é completamente distinto da cultura cristã (católica). Como dito anteriormente, o morto é considerado “vivo”, portanto, a ligação dos vivos e dos mortos é, também, uma ligação com o trato da vida material. A terra, o elemento que cobre o corpo do morto, é a ligação entre as duas “vidas” – os dois precisam estar bem cuidados para o seguimento da vida. Destarte, notamos o impacto trágico que Sófocles teceu para Antígona, essa negação ao morto é um abalo ao todo do *ethos* grego. O ritual dos mortos, em suma, tem como objetivo dá seguimento à vida e seu existir no mundo, a “criatura que vivia debaixo da terra não estava tão livre de sua condição humana para não ter necessidade de alimentos. Assim, em determinados dias do ano, levava-se uma refeição a cada túmulo.” Aliás, muito antes do Tártaro ou dos Campos Elísios, “a criatura humana vivia na sepultura, a alma não se separava do corpo, e permanecia unida à parte do solo onde os ossos estavam enterrados. Por sua vez, o homem não tinha que prestar nenhuma conta de sua vida anterior. Uma vez sepultado, não esperava nem recompensas, nem suplícios. Opinião certamente primitiva, mas que é a infância da noção sobre a vida futura.” COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Versão para eBookeBooks Brasil – Fonte Digital Digitalização do livro em papel Editora das Américas S.A. - EDAMERIS, São Paulo, 2006, p.13.

166 A institucionalização do cristianismo acarretou em uma mudança estética interessante. Segundo Žižek, São Paulo foi aquele que supostamente “institucionalizou” o cristianismo e, portanto, traiu seu núcleo anti-institucional subversivo, “que, na releitura radical do significado da morte de Cristo, formulou seu aspecto cômico. Ou seja, para os ‘cristãos originais’ (pré-paulinos), a morte de Cristo foi um choque traumático que os desorientou totalmente, o fato mais trágico que já lhes acontecera; só com Paulo que essa tragédia é reinterpretada como comédia; e é esse aspecto cômico que se perde mais uma vez com a transformação posterior do cristianismo em religião estatal [cristianismo institucionalizado], quando a

antecede a trama, sendo que a base que estrutura a peça é o mito do “pecado original” (cunho de culpa e dever ao saber que antecede a trama). O terror da “hamartia”, é ação espectral da bisavó que engendra a culpa, pulsando no seu aparecer e desaparecer nas personagens, ou nos objetos. Todos aqueles que se apartam da *graça* de Deus são “ridiculamente” atormentados pelo pecado e é esse corte que divide o vivo para uma áurea espectral e é a obscena fantasmagoria automatizada da herança ancestral de Adão e Eva que cobra, que lembra, que julga o seu débito primordial: o amor de Deus.

Por essa razão, *Doroteia* e a grande maioria das peças rodriguianas não dispõem do “clichê” final glorioso, porque são, materialmente, um ciclo fechado – não há salvação para os homens e o seu mundo é via revolução do *ethos*. Em *Antígona* a *katharsis* é um processo *teleológico* numa crescente escala com seu final glorioso, a sensação de estar vivo, o *sublime estético*, a ideia de salvaguardar a vida da comunidade – mesmo com sua contradição inerente. Entretanto, o teatro rodriguiano, a “catarse”, em seu modelo educativo, vai se constituindo já nas primeiras cenas, mas sem, *grosso modo*, uma resolução material para as personagens. O processo é sempre repetitivo, obsessivo, e não se chega a algum lugar definitivo – o pecado é uma ontologia cíclica. Não devemos estranhar as ridículas contradições dos heróis, visto que a tragédia, de tradição “cristã”, é um fracasso contínuo. Como consequências, suas personagens são “irônicas” e “cômicas” à “seriedade”, exatamente por estarem em um ciclo fechado de miserabilidade. Em outras palavras, a “ironia” e o “cômico” estão sempre em ação, não importando a posição da personagem à “coisa ideal”.

2.4 – O “pecado original”, a herança “cristã”

Essa “ironia” é vista na compulsão de realizar a demanda do Outro e a postura de “seriedade”, a “coisa ideal”, é sempre ironicamente quebrada, como no exemplo do fetiche das botinas (representação do homem se despindo). A palavra sexo é recalcada; no entanto, quanto mais se recalca, quanto mais “seriedade” ao cumprimento da ordem, mais a ironia aparece, mais desponta para a comédia:

(Maura cai de joelhos.)

encarnação e a morte de Cristo são interpretadas como parte da barganha/troca divina com a humanidade, deixando a humanidade com o fardo supergoico de uma dívida inefável” (“Cristo nos amou tanto que nos deu livremente sua vida, então temos com ele uma dívida eterna...”) ŽIŽEK, Slavoj, *A visão em paralaxe*. São Paulo, Boitempo 2008, p. 147.

MAURA (num sopro) — Não!...
 D. FLÁVIA — Pensas...
 MAURA (completando) — ...em botinas!
 D. FLÁVIA (num sopro) — Em quê?
 MAURA — ...em botinas e muitas... vejo, em toda parte (baixa a voz e conclui)
 botinas...
 CARMELITA (fascinada) — DESABOTOADAS?
 MAURA (no seu pavor) — Desabotoadas, sim...
 D. FLÁVIA (num grito feroz) — Não!¹⁶⁷

Quanto mais elas tentam levar a “sério” a norma, mais ridícula e cômica se tornam suas ações. Além do ridículo, a mensagem desse trecho é evidentemente explicitar o pecado, o não cumprimento da demanda à “seriedade”. Todavia, deveríamos prestar bastante atenção à relação paradoxal dessa cena: nas tentativas ridículas das personagens tentarem, tentarem e tentarem ser “sérias” (vorazes ao cumprimento da lei “ideal”), mas que, reversamente, acabam se tornando grotescas, e “não sérias”. E, para piorar, o grotesco é tão melodramático, que, em vez de pavor, suscita gargalhadas. Inversamente, a suscitação do riso como suscitação primária, não é código da mensagem pois Nelson queria ir além das aparências do riso.

Não era o riso que Nelson gostaria de suscitar e ele mesmo dizia que “um dia, descobri, de súbito, uma verdade, tão velha como o próprio teatro: a peça feita para provocar risos é rigorosamente absurda e rigorosamente imoral.”¹⁶⁸ A mensagem é, na verdade, o terror do “loop” infinito de tentar, tentar e tentar e fracassar. O terror está em saber que a vontade de acertar, no andar e seus tropeços, nunca se chegará à “Coisa”. “Ironicamente”, os segmentos excessivos ao cumprimento do “objeto ideal”, são, na verdade, de uma “seriedade” monumental, mas, contraditoriamente, quanto mais exageradamente “sério” à “Coisa”, a ação se torna cada vez mais cômica. Isso é a expressão da *forma* e *conteúdo* em sua tensão imanente.

Esse é o detalhe fundamental que deveríamos perceber: grotesco que causa riso, o apelo de alguns críticos (como Henrique Oscar), está diretamente ligado ao *ethos*, ou seja, sob o “ponto de vista” do *ethos* a cena é engraçada e cômica, mas Nelson gostaria que focássemos no “ponto de vista” do *mythos*, na ótica da mítica na qual a coisa é “seríssima”. Em poucas palavras, parte de alguns críticos apenas ficam presos à estrutura da realidade, o *ethos*, sua aparência; mas, atrás dessa aparência, há outro semblante, o valor mítico, que engrandece e

167

[3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.536.

168

2012, p 48.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. –RODRIGUES, Sonia. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C,

eleva a ação à “seriedade”. A tragédia, desde os seus primórdios, sempre preocupou com sua carga religiosa em tensão à realidade. A mensagem do *mythos* importa mais que a do *ethos*. Por isso o teatro, para o autor, é mais real que do que a vida vivida lá fora.

Aliás, deveríamos observar a falha própria da “seriedade”, no campo da dupla face da lei, no seu ideal de cumprimento. O duplo “fantasmático da lei”, em princípios cristãos, é a dupla face do pecado que é a ontologia da lei cristã: o *ser* cristão é *ser* pecador. Eu peço, ao agir com “seriedade” à “coisa ideal”, mas, apesar disso, eu devo ser “sério” à coisa (a responsabilidade do pecado). Essa incoerência faz parte do viver cristão e ele peca, até mesmo agindo corretamente. Contudo, talvez seja melhor aprendermos esse processo por uma visão materialista de mundo (ao contrário, de analisarmos como uma substância concreta, a-histórica do “pecado original”), por uma estrutura de fantasia, e como o pecado atua pela cisão do sujeito e da lei (a demanda e o “duplo fantasmático”).

Pela ótica lacaniana, a lei e poder atuam e se reproduzem pela nossa cisão de ser sujeito (imaginário e simbólico). A violenta mensagem do Outro atua sempre de forma inconsistente e há uma lacuna entre discurso proferido e seu suporte fantasmático. No exemplo da trama de Nelson, ele, como leitor de Freud, representa muito bem nessa cena o suporte fantasmático:

D. FLÁVIA (num crescendo) – Só falas em quarto! Em sala nunca! (Aproxima-se de Doroteia, que recua). Aqui não temos quartos!
(A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor.)
D. FLÁVIA (dogmática) (sinistra e ameaçadora) – Porque é no quarto que a carne e alma se perdem! ... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...¹⁶⁹

O leque atua como mecanismo de salvaguarda a lei do *lugar*, mas é transpassado pelo “duplo fantasmático” da lei. A ação de cobrir as suas faces não é apenas uma tentativa angustiada de se defenderem das imagens parciais que se aproximam rapidamente aos seus olhos. Essa maneira afanada de agir, é, também, em defesa de suas identidades (em defesa do “ideal do eu”), que, temendo e horrorizadas por desejos não reconhecidos, acatam a lei do Outro para não serem isoladas dele. Entretanto, se perfaz “o duplo fantasmático”, exatamente na hora que elas se defendem das imagens do quarto; pelo medo dos pensamentos obscenos e o que a

privacidade pode oferecer, elas falham para com a “seriedade” da lei. É assim que a fantasia ideal rodriguiana é estruturada porque aqui as mulheres pecam duas vezes, uma vez que, nas aparências (no seu discurso público) elas defendem a idealidade com “seriedade”, mas, pelo viés duplo da lei na ação das personagens, suporte fantasmático em defesa da “coisa ideal”, elas pecam com a “seriedade”.

Bem sabemos que ontologicamente isso é resultado do “pecado original”: viver é pecar, mas reconhecê-lo é a possibilidade de salvação. No entanto, por que isso acontece? Como se estrutura esse *mythos*? Neste ponto, é como se a tecitura teatral rodriguiana, em um surto retroativo medieval, retoma-se o *Vanitas*¹⁷⁰, um gênero de pintura moral, firmado a partir do livro de *Eclesiastes*: “Vaidade de vaidades, diz o pregador, vaidade de vaidades! Tudo é vaidade.”¹⁷¹ O duplo fantasma da lei é que, ao cumpri-la, você peca, exatamente, pelo gozo que você recebe ao cumpri-la, ou seja, o prestígio, a certeza de estar certo, a segurança de agir “sério” para com a lei. Isso fica explícito nessa cena, na qual D. Flávia e suas irmãs sinalizam um certo regozijo ao cumprir as demandas da espectralidade: obtiveram um corpo ideal, a moral está seriamente mantida, mas, contraditoriamente, a carne está a gozar de sua detração e, seu maior deslumbre, é julgar aquele que está fora da lei. De outra maneira, a “seriedade” é paradoxalmente tecida comicamente e elas estão gozando e “ridicularizando” ao mesmo tempo que estão empenhando-se com a “seriedade” da “coisa”:

DOROTEIA (em desespero) – Deixai-me ficar ou me perco! ... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (vacila) que vossa filha, Das Dores, (com admiração) é linda!
D. FLÁVIA (vociferante) – Não blasfemes, mulher vadia! ... (acusadora). Linda és tu!
AS DUAS (como se cuspissem) – Linda!
D. FLÁVIA (ampliando a ofensa) – E és doce...Amorosa... e triste! Tens tudo que não presta. (ofegante). Minha filha, nunca! (lenta e sinistra) Nós somos feias...¹⁷²

A contradição é clara: o poder da lei e o seu duplo simbólico. Ao renunciarem ao gozo da vida carnal em adesão à demanda espectral, nesse movimento de abdicação, paradoxalmente, deixa um resto de gozo ou um excesso dele. Tragicamente essa é a macabra

170 Significado: “*Vanitas*”(Vanus) -1. Aparência vã; aparência não real, mentira, falsidade; 2. Futilidade, frivolidade, vaidade 3. Inutilidade; 4. Vazio, oco, fútil, vaidoso. “*Vanum*” - 1. nada.

171 Bíblia Sagrada - Almeida Revista e Corrigida 1969. Sociedade Bíblica do Brasil; Edição: 1, (2016).
Eclesiastes 1:2

172 RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.514.

situação dessas mulheres à idealidade da “Coisa”, pois mesmo cumprindo suas diretrizes (ethos), ainda falham miseravelmente ao *mythos*. Tragicamente elas são sérias, mas não são “sérias” o suficiente ao recalcque do mais-gozar e isso seria o *Vanitas* das viúvas, pois gozam ao cumprir a lei da “Grande-casa”. Nisto reside a sofisticação trágica rodriguiana, ou seja, não é que as mulheres não querem realizar a demanda da “Coisa ideal”, mas é porque elas são ontologicamente incapazes – o *isso é ser*.

Para o irresoluto do trágico é necessário ter uma tectura que tensiona para o cômico. O cumprimento do *ethos* é materialmente impossível de realizar pois elas relutam contra a carne, censuram a palavra sexo, mas a mítica retorna com mais força ridicularizando aqueles que estão sendo “sérios”, e mais, acusa-os por falta de seriedade. O trágico é a própria impossibilidade de ser “sério” para com essa “coisa ideal”.

A “seriedade” “cristã” é impossível para o homem, o que fica claro na teologia cristã, mas, obviamente, na obra rodriguiana, há sempre um objeto parcial de gozo que assombra a sua lei. Basta lembrarmos da desmedida satisfação que o sujeito sente quando responde ao pedido totalitário: “Renuncie! Sacrifique-se! Chega de prazeres!”. Nelson exprime muito bem essa satisfação no leque que esconde os olhos, nas injúrias proferidas a Doroteia e, principalmente, na vaidade de dizer “Nós somos feias”.

Na tensão estética dos vários gêneros, nas explosões de raiva, na postura de “santidade”, nos relatos de desgraça, ou no cuspe simbólico à pecadora, Doroteia sempre provoca nelas, e em nós, uma profunda satisfação libidinal. Provavelmente era isso que Nelson queria enfatizar em sua obra e nesse “curto-circuito” imanente em relação à “seriedade”; há sempre algo que falta, ou excede no seu cumprimento. Uma vez que as personagens são espelhos de nossa própria imagem de aparente “seriedade” à norma (a pedra que fere outro é a pedra que na verdade deveria ser desferida em nós mesmos – é essa a função do teatro, como dizia exaustivamente Rodrigues, redimensionar a pedra para nossas aparências), a imagem que reflete nossos fracassos.

Nelson dizia: “o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e do que poderíamos ter pecado.” A calúnia, julgamento que nós fazemos do outro, é o indício não apenas do desejo de destruição da ilegalidade do outro, mas também do seu gozo. Esse gozo incômodo, insuportável, é pela sua forma a-normativa, infiel à norma e as suas diretrizes de aparências. Ou seja, pensamos que aquele que está à margem da “seriedade” goza de um jeito místico, estranho e grotesco, tudo

que há naquela pessoa nos irrita (o mesmo sentimento D. Flávia a Doroteia)¹⁷³. O grotesco pode causar náuseas, como dizia Freud, que no relato das histéricas, a náusea é antítese do gozo ou, até mesmo, a cobiça e a inveja.

E nos casos de exaustão das aparências, pensamos: “Sofro tanto para manter as aparências de pessoa séria”. Estou sempre de olhares atentos, tenho-me garantido, tenho-me comprometido a cumprir de forma verdadeira à minha função. Aliás, tomo o cuidado de ilustrar, de espanar minha insígnia para os preceitos da lei. Todavia, para minha infelicidade, existe um sujeitinho que é indiferente aos princípios da “seriedade” e não cumpro com o mesmo rigor e o mesmo entusiasmo que minha pessoa cumpre, e sempre cumpro. Esse sujeitinho é um infiel. E, pior, é de uma imoralidade absoluta, goza com tanto despreendimento e desrespeito às normas, e nada acontece a ele.... Onde está a lei dos homens? A lei de Deus? Nenhuma punição chegará a ele? Ah, mas tenho certeza de que sua hora chegará! Quem planta vento, colhe tempestades”. Das frustrações cruzamos para a linha do ressentimento pelo gozo do outro, e, assim, rancor se transforma em vingança, para esse, *a mais* insuportável. O melhor exemplo disso talvez seja a paráfrase de Nietzsche a São Tomás de Aquino, pois não basta gozarmos da lei, e das promessas de paraíso porque também temos que ter a satisfação de ver o infrator da norma queimar:

Pois o que é a beatitude desse paraíso? ... Talvez já pudéssemos adivinhar; mas é melhor o testemunho de alguém cuja autoridade na matéria não se pode subestimar: Tomás de Aquino, o grande mestre e santo. “Beati in regno coelesti”, diz ele, suave como um cordeiro, “videbunt poenas damnatorum, ut beatitudo illis magis placeat” [Os abençoados no reino dos céus verão as penas dos danados, para que sua beatitude lhes dê maior satisfação].¹⁷⁴

2.4.1 – “Farsa”, “fracasso” e trágico

Esse ridículo é inseparável da fórmula “cristã” de fazer tragédia, na qual cômico faz parte da estrutura “mitológica cristã” e sempre deve haver um ridículo em cena. A princípio, o aparente é “sério”, mas, logo em seguida, deve haver um tropeço, um escorregão na casca de

173

Um exemplo bem interessante desse objeto parcial estranho envolta do outro, esse objeto pequeno no outro (*objeto a*), é o relato de Žižek sobre sua mãe e sua amiga judia (no melhor estilo de “clichês” sobre judeus). Ele relata que “Um dia depois de fazer uma transação financeira com essa senhora judia, minha mãe disse: “Que senhora adorável, mas você viu o jeito estranho como ela conta o dinheiro?” Žižek, Slavoj. *Revisando a crítica social “lacaniana” a lei e seu d6*. In: ŽIŽEK, Slavoj, *Interrogando o Real*. – 1ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.283.

174

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 36 a 37.

banana, a quebra aparência “séria” para a apresentação do miserável, a exposição de sua vergonha. Como nas primeiras cenas da peça, é explícito um resto de gozo, já que, Doroteia, a mulher que “Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor”, lembra metaforicamente a *Períclope da Adúltera* (João 7:53 a João 8:1-11) – a mulher que cujos pecados serão quitados pelo ritual de apedrejamento. Das palavras de Cristo, “Aquele que de entre vós está sem pecado, seja o primeiro que atira pedra contra ela.”¹⁷⁵ O elemento do cômico é que os que desejam apedrejar, não notaram que eles, na verdade, estão fazendo o papel do ridículo, visto que sua “seriedade” é apenas nas aparências (o seu discurso público), ou seja, eles não deixam de pecar às escondidas, mantendo nas aparências os seus erros, e quanto à prostituta, é explícita a sua natureza pecaminosa que, no entanto, peca de forma transparente.

Na herança “cristã”, a insígnia da prostituta é a exposição da necessidade declarada do pecado do *lugar* no Outro. O pecado é o seu ganha pão (necessidade fisiológica) e, para seu *ser* existir, é necessário ter um *lugar* específico mediado pela demanda do Outro. O seu lugar, ao todo social, é o resto do recalque da palavra censurada (sexo) e seu jogo de funcionamento é mantido nas aparências como trabalho desnecessário (o trabalho imoral), visto haver o casamento (como vínculo do casal à demanda da comunidade, onde o sexo é permitido como procriação), mas que, “ironicamente”, é necessário ter o *lugar do prazer da carne*, uma necessidade intrínseca aos homens “sérios” da comunidade¹⁷⁶.

175 Bíblia Sagrada - Almeida Revista e Corrigida 1969. Sociedade Bíblica do Brasil; Edição: 1, (2016), João 8:7.

176 O trato com o pecado, em Rodrigues, com certeza tem suas heranças no cristianismo medieval. Já que mediação da prostituta, no mundo burguês, é uma retroação do casamento medieval. Homem como chefe, deve apreender o sexo fora de uma relação conjugal, para que, futuramente quando casar, ensine sua mulher, a virgem adentrar o matrimônio. Rossiaud, em *A prostituição na Idade Média*, relata que, nos restos da era medieval francesa (século XV), frequentar os prostíbulos públicos era teoricamente proibido a homens casados e padres. Os padres e homens casados, caso fossem descobertos pela lei, teriam que pagar uma multa. Mas para jovens, homens solteiros, era um costume comum, a maioria deles frequentavam. Até padres que fornicavam não eram considerados como um ato escandaloso, na era medieval o homem não é uma gloriosa (como na Grécia), mas um miserável pecador. Mas, logicamente, deveriam manter as aparências ao clero. É no puritanismo burguês que o sexo se cala, como disserta Foucault, em *História da sexualidade I*. No mundo pré-burguês, “a construção do bordel não respondia apenas a uma necessidade de segurança coletiva, mas também assegurava satisfação parcial aos impulsos mais recônditos dos homens.” (ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p.49.) Logo, temos um “curto-circuito” interessante aqui, pois apenas aqueles não conseguem manter a “seriedade” (casados e padres), aqueles que são pegos no ridículo do ato, no pecado, devem pagar. Mas, ao manter as aparências, ainda são “sérios” ao Outro, enquanto os prostíbulos eram escancarados às portas de sua “não seriedade” para com Deus. Talvez seja esse processo de redenção que Nelson explicita com a prostituta, ele quer nos redimir. Na era medieval, *grosso modo*, a prostituição pública “representava uma etapa na redenção de uma conduta desonesta.” Por seus pecados serem explícitos à comunidade, ao mesmo tempo que busca a remissão desses, muitos homens sentiam compaixão e simpatia por elas. Assim, “finalmente, a caridade impulsionava as autoridades municipais a favorecer as ‘arrepentidas’ e facilitar seu casamento através do dote.” (idem, p.43). Enfim, Nelson desejou que seu público sentisse simpatia e compaixão pelos pecados hediondos do herói.

A peça rodriguiana insere quase a mesma situação (e na peça o “apedrejamento” já começa nas primeiras cenas, no “tribunal” de D. Flávia a ré Doroteia), o ressentimento por aqueles que não seguem a lei (no seu discurso público), e mais, o sentimento de inveja pelo gozo do outro, visto que ele não se sacrifica pelas diretrizes, mas satisfaz-se pelo seu não cumprimento. Nossos olhos para essa situação traumática, esse incômodo com esse outro, que goza de forma nefasta e mística, é de terror e de ódio. Esse “objeto parcial”, que emana do outro estranho (o ser que difere da normatividade e que goza pela sua indiferença ou não cumprimento) que queremos destruir, é o que Lacan chama de *objeto a* (o objeto-causa do desejo), essa “coisa” paradoxal que escapa da experiência sensível do objeto. A violência da ação do cuspe ou da pedrada, ou de até esganar, é a tentativa de destruir esse mais-gozar insuportável contido no outro.

É claro que, ironicamente, deve haver a quebra da seriedade do “acusador”. Nelson faz isso “humoristicamente”:

D. FLÁVIA (baixo) – És bonita...
 DOROTEIA (numa mímica de choro) – Me desculpe...
 D. FLÁVIA (num crescendo) – Renegarias tua beleza?
 Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?
 DOROTEIA (ardente) – Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...
 D. FLÁVIA – Mais do que eu, duvido... Tanto, talvez...¹⁷⁷

O julgamento persiste até que:

DOROTEIA – Era a Providência me chamando para o caminho da virtude... Talvez essa morte tenha sido um bem... (com mímica de choro). Quando acaba, vocês, em vez de me destratarem, ainda me recebem... E me tratam com essa distinção...
 D. FLÁVIA – Não te faremos mal, Doroteia... Houve um momento em que pensamos em te...
 DOROTEIA (completando, rápido) – ...em me esganar.
 D. FLÁVIA – Mas não foi por mal...

 DOROTEIA – Sei, sei, foi sem intenção...
 D. FLÁVIA – Seria para livrar você mesma de sua beleza... Mas você ainda não teve a náusea... Além disso, há quem fique mais bonita, depois de morta... Não convinha para você...¹⁷⁸

Nelson revira a situação porque no bom velho modo “cristão”, o acusador se torna cômico e enquanto acusado vai ingenuamente para o caminho da “seriedade”. Nas últimas

177 RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.520.
 178 Idem, p.521.

cenas, “hamartia” cíclica eclode para seu desfecho final e irresoluto, mas, aqui, “coisa ideal” (cristã), é deturpada pela aparência da “coisa ideal” (discurso público). Existe uma dualidade divina *vs* lei dos homens (como em Antígona), em vez do “vai-te, e não peques mais.”(João 8:11)¹⁷⁹, ela se transforma em uma nova detratora e vai de encontro às “aparências” da “seriedade”,

D. FLÁVIA (gritando) – Amaldiçoo tuas feições... E cada um dos teus ombros... maldito esse hálito bom... cada seio teu... malditas tuas costas sem espinhas...
DOROTEIA – Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...
(Na sua exaltação narcisista, Doroteia faz um movimento rápido: vira as costas para a plateia e ao voltar-se, está com uma máscara hedionda.)¹⁸⁰

Na última cena, Doroteia não é mais bela e ela mesmo diz que “agora o jarro não quer me acompanhar... deve estar interessado em alguma mulher de pele boa.”¹⁸¹ Dizimada pela patologia da “Grande-casa”, agora o seu rosto não é mais belo, está oculto pela máscara: “DOROTEIA (num apelo maior) – Qual será o nosso fim? D. FLÁVIA (lenta) – Vamos apodrecer juntas.”¹⁸²

Decerto a mensagem rodriguiana, sua “catarse”, não é apenas a simples pura resignação do corpo e é claro que ele denega a vida, a fantasia como apodrecimento do corpo, mas, apenas o corpo não é o suficiente. Essa é a demanda do *ethos* e é necessário ir além dele; caso contrário, iremos apenas usar uma máscara hedionda. É possível que isso seja a grande esperança de Rodrigues ao teatro, o seu núcleo metafísico, o *mythos* da *graça*, o amor.

O desgosto com a materialidade, visto na ação compulsiva das primas e a ação doutrinária à Dorotéia, se fixaram demasiadamente entre o caráter aparente da mensagem da bisavó: a náusea, fundamento do *ethos* que, no entanto, é uma “patologia”, na verdade é resultado da variante do pecado. Ora, elas circularam e perseguiram o tempo todo a aparência do pecado e a fixação é pelo erro, e não pelo *mythos*, a “coisa ideal”, o amor. O trágico, no seu sentido irresoluto, é pela denegação do amor pela bisavó, que renunciou o amor por um casamento sem amor – pecou por fazer sexo apenas pelo seu caráter material, e não metafísico.

179 Bíblia Sagrada - Almeida Revista e Corrigida 1969. Sociedade Bíblica do Brasil; Edição: 1, (2016), João 8:11.

180 RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p. 561.

181 Idem, p. 563.

182 Idem, p. 563.

A “ironia” da peça é que as mulheres estão buscando sua salvação, a solução da “hamartia”, circulando e, se sujeitando à “Coisa” da qual elas querem mais tomar distância. Elas estão presas às aparências da verdade. A peça representa a realização da ideologia (no sentido clássico) em sua forma ao ideal. Por isso é que a reconciliação na peça é um fracasso. Nelson foi sagaz em nominar a peça de “farsa irresponsável em três atos”¹⁸³. Na verdade, ao contrário das tragédias clássicas, nessa peça a reconciliação é puramente uma farsa. Doroteia reconcilia com o *ethos* (a máscara hedionda da “Grande-casa”) e não com o *mythos*. A heroína fracassou por completo, não redimiu seu pecado, mas apenas o maquiou, caiu na tentação ideológica do *lugar*.¹⁸⁴ Doroteia miseravelmente se reconciliou com o objeto errado, o que torna paradoxalmente sua situação trágica. Ela acredita que segue um ideal puro, mas, no final, seu ideal é um semblante de farsa. A situação dela é tão trágica, tão insolúvel para o mito “cristão”, que nos resta ter compaixão de suas misérias.

2.5 – A forma é modernista, mas o conteúdo é conservador

Fica claro que a arte rodriguiana é construída para horrorizar o público, com explícitas traições, mortes, incestos e putrefações, mas seu objetivo é nobre: salvar a plateia. O movimento circular de tropeços e tropeços, como a peça *Doroteia*, é a expressão da alienação ao pecado, as heroínas sempre estão se aferrando a um falso *ethos*, um falso Deus, um “bezerro de ouro”. A retificação da “coisa ideal” fracassou porque Doroteia resignou-se à máscara a fim de se purificar, da miséria para a redenção. É claro que, como diz Pereira¹⁸⁵, a

183 Aqui uso mais pela ambiguidade da palavra farsa. Já que à farsa “geralmente se associa um cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e, muitas vezes de maneira abusiva, que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível de comédia. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Apud MEDEIROS, Elen. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. UNICAMP Instituto de Estudos da Linguagem, 2005, p.75.

184 O termo está no sentido clássico. O sentido de ideologia não se deve à significação “positiva” de suas proposições (interpretação vulgar da ideologia clássica), ou seja, não é pela veracidade do conteúdo da “coisa”, “mas, antes, o resultado que consiste em assujeitar o sujeito a um traumático significante-sem-significado, ao ‘significante-mestre’.” Penso que deveríamos levar a sério os dizeres de Nelson, quando ele costumava dizer que o teatro deve salvar o público – esse é o seu suposto *ir além* do que está posto, e cristalizado. É notório que o sentido de purgação varia de época para época, mas o objetivo da tragédia/trágico é sempre de ir além do aparente “significante-mestre”. ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem – O sublime objeto da ideologia*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1992, p. 28.

185 PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUEFJ, 1999. p. 95.

máscara (no seu sentido “clichê”) expõe convenções sociais, um tipo de verdade soterrada que a sociedade exclui para manter as aparências da normatização social – o recalçamento do anormal e a exclusão de determinados afetos.

Todavia, em *Dorotéia*, acontece o processo inverso: as personagens em vez de tirar a máscara, como revelação do seu “verdadeiro” eu, elas, “ironicamente”, as vestem. Portanto, deveríamos ficar atentos às sutilezas “irônicas” da peça. O interessante do objeto máscara é que o seu sentido e seu objetivo na peça são, na verdade, o de explicitar que existe mais verdade na atuação com a máscara do que na atuação sem a máscara. Essa acuidade só poderia ser vista em uma peça moderna/modernista, já que o teatro pré-moderno faz a distinção de verdade e aparência e aqui aparência é também ação e elas existem. Estamos no movimento da aparência dentro da aparência e a máscara é, logicamente, um semblante na peça que, no entanto, movimenta a realidade da peça. As ações marcantes da peça foram construídas a partir das diretrizes das máscaras. Elas similarmente sendo ficções, abstrações expressionistas, ou disfarces, atuam diretamente na realidade e elas são o ente que liga as personagens ao *ethos*.

Na primeira, pré-moderna, seria referência de Hegel ao aforismo de Lichtenberg: “Se alguém dissesse: “Ages na verdade como um homem honesto, mas vejo por teu aspecto que te forças, e que és um canalha no teu coração”¹⁸⁶. Já na postura moderna/modernista há ambiguidade total entre “seriedade” e “ironia” e isso quer dizer que, em nossos gestos e significados, atos e fala, mesmo desejando a “seriedade”, são sempre perseguidos por uma parcialidade irônica e há uma necessidade de jogos e ambiguidades de significados na teatralidade do comportamento público¹⁸⁷. Essa ambiguidade é insolúvel pois, até o engano é o que Lacan designa como exclusivamente humano, ou seja, a possibilidade de existir

186

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. 9.ed.rev.

Rio de Janeiro: Vozes, 2014, § 318, p. 227.

187

Um exemplo histórico dessa ruptura (pré-moderno vs moderno), é aquilo que Heller disse sobre processo “individualidades não estáticas” (o gracejo dos corpos e seu *vir a ser* no Renascimento, sofisticando-se ainda mais na era moderna), o sujeito seria formalmente modelado de acordo com a necessidade do conteúdo do ambiente, ele deveria estar atento às transmutações constantes, sobressair nas “cristas das ondas”, e, principalmente, não apenas seguir os movimentos dos acontecimentos, mas fazê-los mover. Aliás, é de suma importância, não apenas transformar-se no tempo e espaço, mas antevê-lo. Desse ponto, a importância de ter uma personalidade camaleônica para a vida pública. (Ver, HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Ed. Presença, 1984, p.164.) A demanda de uma maior perícia e gracejo nos palcos das relações cotidianas processou em uma necessidade de não apenas ser ou sentir de forma verdadeira, mas atuar por essa verdade, ou seja, quando sou sério, não apenas posso apenas expressar minha seriedade, mas devo atuar como uma pessoa séria, teatralizar a seriedade. Daí a parcialidade irônica, há sempre espírito ambíguo em volta da “seriedade”, quando eu digo que sou sério, é sempre possível que o diga para esconder o fato de que interiormente não sou sério, mesmo que minha aparência de seriedade aja verdadeiramente com seriedade.

disfarçado de verdade. É por isso que ele vai além, e moderniza a citação de Lichtenberg: “Ages na verdade como um homem honesto para nos convencer de que o fazes por ironia, consequentemente nos escondendo o fato de que *és* realmente um homem honesto! ”.¹⁸⁸

E não é isso que se nota na peça *Doroteia*? As personagens, por vezes, não estão com a máscara no rosto e, às vezes, elas estão no seu peito, colo, etc., e, no final, Doroteia a coloca na face. Essa seria a lacuna entre os seus rostos (verdade interior) e suas máscaras (aparências), ou aquilo que dizia Hegel: “para a individualidade, [é] tanto seu rosto quanto sua máscara que pode retirar”¹⁸⁹, o que, em outras palavras quer dizer que a verdade pode ser minha atitude interior ou minha máscara. No sentido material (“curto-circuito” entre a peça vs cultura burguesa dominante), Nelson exprime, na primeira camada “irônica”, que por meio da falsa persona (máscara), eu realizo coisas autênticas e verdadeiras, mesmo que não sinta que fazem parte do meu eu interior. Logicamente, toda hipocrisia que realizo com “seriedade” na vida cotidiana faz parte de toda a estrutura da demanda *ethos* da sociedade burguesa (Indivíduo que, em sua aparência, é contido, que recalca, por meio de sua “lei interna”, seus impulsos inconscientes). Portanto, todo o efeito colateral é, na verdade, o seu funcionamento normal (assim como os prostíbulo na Idade Média). Nesse sentido, estou agindo com “naturalidade” aos preceitos e demandas do *lugar*. A aparência é o meu *ser* no social, ou recordando um tema marcante em Hegel, a “verdade está no que *dizemos*, não no que *queremos* dizer.”¹⁹⁰

Mas, evidentemente Nelson não fica apenas na “ironia” contida na “seriedade” modernista, porque ele eleva essa contradição a uma resolução trágica de cunho cristão. Em outras palavras, o apelo do dramaturgo é para com o *mythos* e seu trágico é o retorno do homem metafísico, um sintoma tipicamente moderno: a “morte” de Deus. Nelson não suporta essa contradição da realidade moderna, não temos garantia de nada, não temos um ser divino mediando nossas ações, apenas a fazemos. Máscaras são o que nos restam, a realidade é construída por “ficções”, aparências dentro de aparências. Contra esse mundo material sem garantias, Nelson aposta que existe algo divino para além do material, para além do semblante

188

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013, p. 198.

189

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Op. Cit.* 9.ed.rev. Rio de Janeiro: Vozes,

2014, § 318, p. 227.

190

Na sociabilidade cotidiana basta recordarmos da “polidez social”. Como disse Žižek: “quando encontro um conhecido e digo: “Que bom encontrar você! Como você está?”, fica claro para nós dois que, de certa forma, eu “não estava falando sério”(…) “Se meu interlocutor suspeitar que estou realmente interessado, pode até ficar desagradavelmente surpreso, como se eu desejasse algo íntimo demais, que não me dissesse respeito – ou, como diz a velha piada freudiana, “Por que você diz que está feliz em me ver quando *realmente* está feliz em me ver!?”.” ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013, p. 199.

da vida. “Na vida, usamos máscaras sucessivas e contraditórias. Só a morte revela a nossa verdadeira face.”¹⁹¹

Das perspicazes inovações à forma do teatro brasileiro, seu modernismo é uma retroação de um típico herói “cristão”. Um herói ativo que luta para conhecer sua autenticidade, seu valor interno é atípico para o cristianismo e é uma figura resignada e pecadora. Além dos regimentos morais, e seus “curtos-circuitos” (peça *vs* cultura dominante), Nelson almeja ir além disso – além do físico (basta lembrarmos do tom repetitivo de apodrecer), ou seja, ele não é um autor materialista, ele é um autor metafísico¹⁹². Por isso a importância da ontologia do pecado (o mito estruturador da humanidade) e cada uma das suas personagens carrega esse peso. Assim, tanto o interior, como o exterior do “homem cristão”, não é belo, ou autêntico, mas monstruoso. Todavia, essa monstruosidade é apenas reconciliada, apenas matando carne e rendendo-se à *graça* – a redenção, se não retornamos à *farsa de Doroteia*.

Temos, assim, uma interessante *forma e conteúdo* na obra rodriguiana. A verdade rodriguiana atua de forma dual: (1) a *forma* é moderna e modernista, as composições de gêneros textuais, as máscaras (a “ficção”) atuam na realidade a transformando, são reais e a vida é uma contradição e as máscaras são intrínsecas ao *ethos*; (2) essas *formas* estão em negação ao *conteúdo*, que torna o *conteúdo* da obra inconstante, havendo um “curto-circuito”, uma lacuna entre *forma* e *conteúdo*. Para a solução desse impasse material, Nelson coloca a tensão no amor como a grande reconciliação trágica, a *graça* que soluciona a lacuna – a fecha. Logo, o código de sua mensagem é estritamente conservador por ser a retomada ao ascetismo cristão (institucional). Assim como na Grécia antiga que clamava pelos seus heróis e deuses antigos (seu antigo *ethos*), Nelson faz o mesmo para seu *mythos*, e ele retroage o *ethos* pré-moderno como forma de “solucionar” os impasses de seu *lugar* na modernidade, mas, o *ethos* “cristão institucional” retroage como um *mythos* na realidade da qual ele faz parte.

191
2012, p.149.

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo. Rio de Janeiro: Autoria C,

192

Por que metafísico? Justamente pelo seu teatro não ser puramente uma ironia, ou seja, uma contradição inerentemente materialista, a desidealização da “coisa ideal”. Se pensarmos em pecado (no seu sentido cristão institucional), ele uma instância puramente metafísica, ou seja, há uma resolução para além da experiência sensível. Como se sabe todo o grosso da epistemologia da igreja institucional cristã vem das teologias de S. Ambrósio, S. Jerônimo e S. Agostinho. Seus posicionamentos estoicos, ou, radicalizando, acéticos de vida, estruturam um *ethos* que censura a palavra sexo, o desejo mais forte da carne. No século XIII a Igreja regulou o sexo, *vindo a ser* a “coisa ideal” da castidade. Assim a tentação sexual, tão abordada pelas tramas rodriguianas, é uma postura combativa contra as provocações da carne, uma luta trágica contra o seu ser pecaminoso, ele é herói que luta contra si mesmo. Mas a carne sempre vai vencer, por isso seu trágico é um fracasso, ou uma farsa, porque esse homem pecador será apenas reconciliado na morte.

Contraditoriamente isso é uma mensagem explicitamente “antimoderna” e o homem é um animal em ruínas, um miserável que deve resignar-se da vida, retornar ao seu *ethos* anterior. As aparências movem a realidade, mas essas não são “a verdade Verdadeira”, porque a grande revelação está para além da vida. O corpo e a materialidade da vida são apenas uma passagem. Ora, por essa razão, ele deixa de ser modernista? Claro que não. Ele não deixa de ser modernista: só pode ser “antimoderno” na modernidade. Ele se utiliza das ferramentas moderna e modernista para fazer críticas aos valores modernos.

Penso eu que a piada de Schopenhauer, a filosofia de Kant cai muito bem como exemplo geral da construção da obra rodriguiana: “com um homem que, num baile de máscara, corteja toda a noite uma beldade máscara, na ilusão de ter feito uma conquista. Até que, no final, ela tira a máscara e se dá a conhecer como sua mulher”¹⁹³. A anedota schopenhaueriana é a comparação entre a filosofia (beldade mascarada) e a cristandade (esposa), ou seja, mesmo com toda radicalidade (filosofia crítica) de Kant, no final, ele dá suporte (imperativo categórico) à religião cristã. O mesmo não acontece com a obra rodriguiana? Mesmo com sua *forma* modernista, e até a sua radical conclusão, não desfecha na resignação da Igreja (seu *conteúdo*)? Nelson não é, em sua *forma*, modernista, mas, contraditoriamente, conservador no seu *conteúdo*?

Toda *forma* radical de *Doroteia* se faz por um final, por um desfecho trágico de um puro *conteúdo* designativo – contrário à *forma* radical do modernismo (negação da normatividade). Assim, quando as heroínas da peça estão se sujeitando à “Coisa” da qual elas tanto querem tomar distância, a “Coisa”, na verdade, não é irreal, ela faz parte da realidade, mas a sujeição ao *ethos* não é a verdade que liberta, é uma farsa, uma máscara que engana. A verdade que liberta está para além do *ethos*, o valor está para além da carne, na *graça*. Sim, a materialidade é contraditória, mas a única forma de resolver esse impasse é indo além, denegando a vida para algo metafísico (no seu sentido pré-moderno), servindo ao imperativo da resignação da carne e indo para os braços de Deus.

2.5.1 – O *mythos* como alicerce do trágico: teatro rodriguiano como função social

Nessa peça, temos irresoluto do trágico, mas não o sacrifício como o novo restituidor, uma ética material (como ocorre em *Antígona*). A materialidade para Nelson é maligna, assim

193
Martins Fontes, 2001, p. 86.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o fundamento da moral*. São Paulo,

como a serpente que no jardim do Éden persuadiu Adão e Eva à submissão do gozo da materialidade¹⁹⁴. Do erro se fixou uma praga, um sofrimento inexorável que se alastrou para todos os seus filhos. Em *Doroteia*, as personagens têm o mesmo final, sofrem e sacrificam-se por um erro cometido por uma ignorância que tampa os seus olhos à “Coisa ideal”. Todavia, existe um grande “otimismo” cristão (teor metafísico), a possibilidade de redenção pela compaixão do miserável. Talvez seja essa a “katharsis” rodriguiana, a esperança, a resolução do irresoluto. Nesse ponto, deveríamos ficar atentos e esse é o passo, o gesto que perpassa o seu teatro da comédia para a tragédia, a misericórdia “cristã”, o amor pelo pecador.

O teatro de Nelson Rodrigues é idealmente o espírito que desvenda as vistas dos espectadores. Depois dos inúmeros pecados explícitos na peça, a queda pelo escorregão final, em vez do riso, a mensagem final é “séria”: a Redenção. A morte, em Nelson Rodrigues não é um efeito Jim Jones, onde todos os espectadores, após o espetáculo, tomam veneno para conhecer “a verdade verdadeira”. O irresoluto, o trágico, e as mortes, são estéticos, seu objetivo é suscitar a possibilidade da redenção aos espectadores, a escolha de um sim ou de um não à consciência, estando a redenção alicerçada no livre-arbítrio. O hediondo expresso é para fomentar a misericórdia e o amor com os pecadores. O teatro de Nelson, portanto, tem um papel social de ser o confessionário do *lugar*. A purgação do *páthos* é todo o processo estético da peça que representa seu “irresoluto” como forma de redenção aos pecados dos espectadores.

É claro que essa redenção não curará o pecado, mas o revelará, pois, pecar é a contradição com a “seriedade” e depois que espectadores saírem da peça, eles irão pecar novamente e, na sequência, ao saírem do espetáculo – na esquina do recinto. O teatro

194

É importante notarmos que existem contrastes ideais nesse mito, “coisa ideal” falsa (ethos) vs verdadeira (mito). Primeiro, o conhecimento de todas as coisas é apresentado como verdadeiro (materialidade), no entanto, esse conhecimento em vez de libertar, ele assujeita os seus, enquanto a “coisa ideal” verdadeira, Deus (substância transcendente), é negada. Pela adoração ao ethos, todos os homens estão fadados ao pecado ao sofrimento contínuo, e mais, é claro, ao fogo eterno. No entanto, se retornarem a Deus, eles serão redimidos pelo seu amor. Evidentemente que todo o processo de salvação é mutacionada pelas epistemes do pecado de cada época, mas parece-me que um dos maiores pecados é infidelidade a Deus (o amor ao mundo material), como dizia São Jerônimo (C., 347), salvação é apenas para fiéis: “Aquele que de todo o coração pôs a sua fé no Cristo, mesmo que morra como homem culpado de pecados, pela sua fé terá a vida eterna” (LE GOFF, 1993, p.84). Santo Agostinho, de forma parecida, demarcou quatro espécimes de homens: “os ímpios (infieis ou autores de pecados criminais) que, sem recurso nem escapatória possível, vão directamente para o Inferno. No outro extremo, os mártires, os santos e os justos que, mesmo que tenham cometido pecados «ligeiros», irão para o Paraíso directamente ou muito em breve.” Assim, só é salvo quem crê e nega a carne (material), e mais, que se reconhece como pecador (a negação da vida). Para mais: LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. L edição: Editorial Estampa, 1993 Composição: Interouro, Lda, Lisboa, p.92.

rodriguiano é a revelação dos efeitos do pecado que sempre deforma o testemunho da verdade. A revelação dos seus efeitos é revelada na ação da peça, de uma transparência hedionda, acarretando a culpa para os esclarecidos que se ajoelham perante tamanha revelação. Essa é forma explícita da defesa valorativa de Nelson Rodrigues, o pilar do *mythos* de toda sua obra.

Nessa estrutura mítica a revelação só pode ser expressa pelo trágico e as ações humanas sempre serão contraditórias sem uma unidade harmônica entre elas. O paradoxo com a “seriedade” é para evidenciar a cisão latente no *ethos* humano, o seu “suporte fantasmático”. Ser “sério” já é falhar com ideal (verdade externa) e não ser também é falhar (verdade interna). Em outras palavras, isso é esteticamente a descrição das características cômicas da peça. No entanto, a única verdadeira instância que supera esse paradoxo (material, o seu elemento fantasmático cômico), é o reconhecimento do pecado, a “Coisa” para além da vida e essa é a verdadeira “seriedade”, mas só transparece depois que as duas seriedades, interna e externa, caírem, tropeçarem “ironicamente” pela comédia, para que possa, pela reflexão, transmutar-se ao trágico. Quando o herói tropeça na “casca de banana” (desvio da “seriedade”) e o espectador consciente não rir, ao contrário, nele é despertada imensurável misericórdia para com miserável detrator, sabe-se que ele e o herói são seres de mesma substância: “A piada é o disfarce de uma mágoa incurável.”¹⁹⁵

Tudo isso se deve pelo alicerce mítico da peça, “natureza humana cristã” e toda sua estrutura narrativa é construída em humanidade decrépita, o *mythos* que atravessou todo o imaginário e o simbólico dos tempos medievais, retroage às peças rodriguianas. Para seres decrépitos, não há como viver sem se contaminar pelo pecado e essa é a forma ontológica cristã, o cristianismo institucionalizado¹⁹⁶

Talvez seja isso que a perspectiva estética conservadora e que, também Sterzi ignora em sua análise sobre a realidade do *lugar*, o *mythos* da peça. Ressaltou Williams que para

195 RODRIGUES, Sonia. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C, 2012, p.148.

196 Nas literaturas históricas, ou nas críticas filosóficas ou poéticas (comédia, tragédia, epopeia), o pecado: “hhatá” (hebraico) ou “hamartáno” (gregos) mimetizados por grandes pensadores como: Homero, Ésquilo, Sófocles, Aristófanes etc., era descrito como prática do erro, errar o alvo. Assim, para os gregos o “hamartáno” era uma falha à “Coisa ideal”. No entanto, o erro jamais era visto como uma carga que se auto acresça de peso, ou seja, após a falha, o sujeito não apenas carrega a culpa, mas, também, a alimenta. Isso é só visto no período medieval, pelo pecado institucional da Igreja católica. Para o homem medieval o pecado, como afirma Le Goff, não é uma transgressão à regra, mas a interiorização da culpa, algo que cobra, condena internamente para toda a sua vida. Essa cosmovisão, de um “homem, fraco, vicioso, humilhado perante Deus, está presente em toda a Idade Média, mas é mais acentuada durante a alta Idade Média, desde o século IV ao século X, e ainda nos séculos XI e XII”. LE GOFF, Jacques, *O homem medieval*. Editorial Presença, 1ª edição, Lisboa, 1989, p.11.

aqueles que defendem a percepção de uma tragédia como algo essencialmente único e imutável (argumento conservador), não levam em conta todo o processo de transformação histórica, as variações das experiências trágicas são negativas ao *ethos* do *lugar*. O trágico atrai crenças valores de época, escancarando qual e quais são os valores defendidos pela cultura que ele representa. É exatamente por isso que a tragédia e trágico são tão importantes, *e jamais deve ser denegada*, visto que ela é o espelhamento valorativo do lugar, a luta para uma universalidade ética. Destarte, a questão central de Williams sobre a estética trágica é “de qual cultura a episteme provém?”, pois, a tragédia tece de forma particular a sua negação contra ao todo *ethos* do *lugar*, ou, em suas palavras: “A abstração da ordem, em contrapartida, emerge como procedimento crítico que corresponde à ideia de que a ação trágica é um tipo de experiência apresentada à ordem, para confirmação ou coibição.”¹⁹⁷ A ordem abstrata é o espírito do *lugar*, o *ethos* estruturador (o “significante-mestre”). O *ethos* é uma estruturação vazia, é negada dialeticamente pela particularidade mítica da peça; de outra maneira, a sua particularidade epistêmica.

Em consequência disso, nunca podemos esquecer de algo imprescindível na análise trágica: o *mythos*. A tragédia é a luta pelo valor (que pode ser individual ou comunitário), um valor ideal que é processado pela luta particular e sua ruptura contingencial para um novo corte significativo: o ato de um sim, ou de um não, para o “regresso”/conservação (sentido conservador) ou para uma nova ética universal (moderno). Esse valor é tão idealizado, tão suprassensível que sua única forma de expressão, para nós seres da linguagem, é pelo trágico. A tensão entre o *ethos* e o *mythos* é o que importa à tragédia e suas características formais e conteúdo são o que determinam o trágico.

Em consequência disso, é possível notar uma distinção fundamental entre o mito “cristão” e o mito grego, sendo o primeiro paradoxalmente cortado pela comédia pois ser “cristão” é ser “cômico”, mesmo sendo “sério” e/ou trágico. É só nos lembramos da encarnação cristã na qual Deus, o todo poderoso criador do universo, encarna em um ser miserável que nasce em um estábulo rodeado de animais, ou seja, aqui temos sobreposição do ridículo, a *forma* clássica da comédia: O “Mais Alto” para o “Mais Baixo” (por isso os judeus negam o Cristo, pois eles esperavam algo nobre, e não algo tão miserável). Enquanto na grega, agora fica mais claro os dizeres de Aristóteles, cria a tragédia para representar homens superiores aos da realidade, homens que imitam a grandiosidade dos Deuses. No entanto, para

o cristianismo, representar homens superiores à realidade é um delito contra a “coisa ideal cristã”. A grandiosidade é uma mera aparência. Ao contrário do majestoso, o correto a se fazer é apresentar aos espectadores (que são pecadores) um espetáculo que escancare os seus pecados, os seus segredos mais imundos, aquilo que está “detrás” da aparência de “seriedade”.

As peças rodriguianas são as confissões que revelam à vista o mal-estar do caráter “sério”, as suas inconstâncias, as suas falhas em relação aos valores da idealidade da “Coisa”. Seu teatro é o confessionário que explicita e deseja a confissão de todos os nossos pecados, devaneios de um desejo retroativo de um santo medieval. Provavelmente, o ideal sublime da peça rodriguiana possui um movimento dual de purgação, o movimento estético que purga o *páthos* (como as peças do classicismo), mas que também demande sacrifícios e penitências (teor medieval, carregar a culpa). Porventura, hiperbolicamente, se caso tivesse acontecido, em sua época, um evento unânime e uma santa espectadora entrasse no recinto e se jogasse no chão com milho seco, perto do palco, esta se ajoelhariam ao milho, com as mãos em oração e assistiria a toda a peça nessa posição e, quem sabe, este não poderia ter sido o maior gozo que Nelson sentiria em sua vida? Essa fantasia “à la Idade Média”, *grosso modo*, descreve aquilo que Le Goff chama de “homem penitente”, um sujeito atormentado “que procura na penitência o meio de assegurar a sua salvação.”¹⁹⁸ O teatro como confessionário, assim defende Nelson, é o lugar onde podemos expressar o fracasso à “seriedade”, o nosso “fracasso ontológico”. Nelson, e seu cunho exorbitante, suplicou o dever de todos nós apreciarmos o teatro de joelhos:

Mas o teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um pátio 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, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e do que poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crisma-se na cadeira, como um pobre, um miserando condenado.¹⁹⁹

Portanto, nesse ponto, devemos ficar atentos, pois o “cristianismo” inverteu a lógica da tragédia grega e, em razão disso, deveríamos olhar esse “chiste” de reverter “seriedade” à “não seriedade” – tão usada esteticamente no modernismo, como uma herança “cristã”. E, logicamente, Nelson foi um exímio dramaturgo que elevou isso a uma realidade de vida, e,

198
1989, p.13.

LE GOFF, Jacques, *Op. cit.* Editorial Presença, 1ª edição, Lisboa,

199

RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo: Peças Míticas, vol. 2, p.297.

não é por menos, que ele costumava dizer que o teatro trágico é mais real que a realidade vivida fora dele. Precisamos atentar a esse paradoxo, já que se retornamos mais a uma vez aos dizeres de Aristóteles (a tragédia representa “homens superiores aos da realidade”), o representar significa a representação de algo Universal, superação dos limites humanos, ideal “sério”, entre outros. Portanto, há um distanciamento da figura heroica do ator e da plateia, algo distante e nada alcançável para meros homens comuns, enquanto a comédia é ao contrário quando estes estão presentes em uma realização direta e o ator já é “imediatamente” o personagem – não há distanciamento, mas uma demasiada aproximação²⁰⁰.

Esse ideal, puro demasiadamente colado na figura humana comum, é visto na irônica passagem de Pôncio Pilatos quando apresenta Cristo à multidão enraivecida: “Ecce Homo! ”. Ao invés de dizer: “Vejam essa miserável criatura torturada! Não veem nela um simples homem vulnerável? Não têm compaixão por ela? ”, ele diz: “Eis Deus em pessoa! ”²⁰¹ Decerto é isso que Nelson faz em sua dramaturgia quando ele apresenta o imundo, o sujo, o ridículo, para depois dizer: “Eis um santo e uma santa! Agora ajoelhem-se perante eles! ”. Ironicamente, essa lógica cômica é inerente à beatificação de um santo. Um santo não é um ser puramente correto, “certinho”, ou compulsivamente “sério”; ao contrário, é uma pessoa extremamente indigente e pecadora, mas que, pelo sofrimento extensivo do pecado da vida, toma consciência que é ontologicamente um miserável e assume esse fardo a fim de sacrificar para transcender e se purificar a uma nova criatura. Quando se esmaga, humilha o sujeito, existe a possibilidade de nascer algo santo. Essa afirmação é legitimada pela fantasia rodriguiana:

Isso quer dizer que há em cada um dos homens e das mulheres que sofrem no texto uma violenta nostalgia de pureza. É como se eu dissesse: o degradado absoluto não existe e em cada um de nós há um santo enterrado como sapo de macumba. Esse santo pode explodir a qualquer momento. No fim, o espectador sai certo de que Oswaldinho é um falso canalha. O seu momento final é esse instante de São Francisco de Assis que todos nós levamos nas entranhas.²⁰²

200

Interessante que a peça *Perdoa-me por me traíres* (1957) e suas primeiras apresentações, Nelson atuou como tio Raul. Sabemos que, pelos rastros de memória deixados na história, Nelson tinha problemas de articulações, fala, ou nos dizeres de Ruy Castro, *O Anjo Pornográfico*, uma “lentidão bovina” para se expressar. Desses traços tão antinobres, fez com que ele tenha atuado de maneira comovente e impactante. Sua aproximação, ou a caricatura imediata com a personagem resultou no paradoxal encontro do cômico ao trágico.

201

ŽIŽEK, Slavoj, *A visão em paralaxe*. São Paulo, Boitempo 2008, p. 147

202

RODRIGUES, Sonia. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C,

2012, p 52.

Essa é a lógica irônica e “ridícula” do cristianismo institucional: uma pessoa peca, vai ao confessionário e, logo em seguida, peca e retorna ao confessionário – sendo um processo incessante. Esse é o paradoxo com a “seriedade”: a lei é, ontologicamente impossível de ser cumprida. A sua única forma de sair desse impasse é reconhecer o “ridículo” e que esse processo circular faz parte do movimento do ser ideal para o Outro. O “sério” só se torna “sério” pelo processo do “ridículo”, e não pela finalidade de ser “sério”. Segundo Nelson Rodrigues:

O sujeito que não resiste, ou não sobrevive ao ridículo — está liquidado. O exemplo do diabo não me deixa mentir. O Príncipe das Trevas só passou a ser levado a sério quando virou piada. Foi o ridículo que deu a Satã a sua importância atual. Por outro lado, ninguém consegue ser herói, ou santo, ou anjo, sem um mínimo de grotesco.²⁰³

Do grotesco, do sujo, “ridículo” para algo “sério” e santo, é o processo metonímico da “Coisa ideal”. Nelson, como bom modernista, inverte a estrutura ideal clássica: primeiro a “Coisa” é vista como banalidade, sem “seriedade”, para depois ser invertida para “Coisa ideal”. Decerto aquilo que resume esse processo é a “ridícula” frase: “Perdoa-me por me traíres”. Essa inversão é a transformação paradoxal do “ponto de vista” do cômico para o trágico.

2.6 – Do alto para o baixo, do baixo para o alto

Qualquer “hegemonia” cultural, por mais “antitrágica” que seja (sua cultura e sua episteme), não significa dizer que dela não florescerá nenhuma estética trágica; ao contrário, onde existe contradição (o atrito entre particular e universal), este pode ser esteticamente composto artisticamente em *forma* de tragédia. A “coisa que falta”, como nos mostra o modernismo, pode ser realocada pelo processo metonímico da “coisa ausente” e “coisa presente” – a modernidade e modernismo são a forma pura que a “Coisa” possa funcionar sem que ela na verdade exista²⁰⁴. O tom festivo de uma cultura, ou, talvez, sua “hegemonia”

203

Idem, p.46.

204

Porventura, o melhor exemplo disso, seja a interessante metáfora zizekiana de uma cena do filme *Blow up*, de Antonioni. A cena é a do passeio do herói perto de uma quadra de tênis, “onde um grupo de *hippies* finge estar jogando tênis (sem bola, eles simulam os lances, correm, pulam etc.); no contexto desse jogo simulado, a bola imaginária salta sobre acerca da quadra e para bem perto do herói; ele hesita por um instante, e depois aceita a brincadeira: inclina-se e faz o gesto de apanhar a bola e tomar a atirá-la

cômica brasileira, como disse Sterzi, ou os comentários vulgares (década de 1950) sobre obra rodriguiana, não deslegitimam o trágico no Brasil, ou, especificamente, o trágico rodriguiano, exatamente, porque o modernismo transforma a comédia dos costumes em mito, é a transformação paradoxal da “coisa baixa” (cômico) em algo de grandeza, transcendente e mítico, a “coisa alta” (trágico).

Possivelmente a cena rodriguiana, que resume toda essa transformação estética e valorativa, é a cena do beijo entre dois homens em *Beijo no asfalto*. Em um atropelamento, Arandir, um jovem recém-casado, concede o último pedido ao sujeito agonizando, um beijo na boca. Na mesma cena do ato, há um jornalista canalha, Amado Ribeiro, que relata ao delegado Cunha e ao detetive, Aruba, os detalhes do acidente. Ele deturpa os acontecimentos desenrolando o simples acontecimento em algo catastrófico. Enfim, Arandir, além da sua “hamartia”, o ceder ao ato “imoral”, ainda devido à deturpação da cena, acaba sendo acusado de assassinato do seu “possível” amante. E mais, as “pedradas” são de todos os lados, menos da mulher que ele amava. Aprígio, pai, que aparentava ter sentimentos de ciúmes da filha, no fim acaba por matar o genro, revelando que era apaixonado por Arandir. Essa cena é interessante por representar todo o deslocamento da “coisa baixa” à “coisa alta”, isto é, o sem valor, algo “imundo” no cotidiano, transformado em alto transcendente e mitológico. É a graça do amor, é o valor mítico e ele é elemento metafísico do teatro rodriguiano. A mensagem do seu teatro é: aqui não precisa de corpo, a “Coisa funciona sem objeto”. No entanto, deveríamos tomar cuidado com qualquer interpretação “progressista” porque não é que Nelson queira elevar a “homossexualidade” à normalidade; ao contrário, ele pega o ato mais “sujo” (pela ethos dominante) e faz uma transmutação para algo sagrado. Para que o trágico apareça, o ato deve ser “imundo” em sua “aparência”, “ridículo”, grotesco, mas

na quadra...” Essa cena representa como a modernidade constrói suas redes de significantes que dão sentido ao um “significante-mestre” (vazio, não contendo no seu núcleo uma substância imutável, como na era clássica e pré-moderna). Essa é a maneira que o jogo moderno funciona: “sem objeto”, a realidade é tecida ficcionalmente por um corpo abstrato, e sujeitos se relacionam nessa abstrata “coisa ausente e presente”, não necessitando de ter uma relação direta com a “coisa” – já que ela ontologicamente não exista. Os “hippies” não precisam de bola em seu jogo, assim como, em sua própria aventura, tudo funciona sem corpo. ” Já a postura “pós-moderna” “é o oposto diametral desse processo, e consiste, não em mostrar o jogo, que também funciona sem objeto e que é posto em movimento pelo vazio central”, mas o seu objetivo é mostrar diretamente esse vazio constitutivo da “universalidade”, dissecando “*diretamente o objeto* e tom ar visível, *no próprio objeto*, seu caráter indiferente e arbitrário; o mesmo objeto pode funcionar, sucessivamente, como dejetos repulsivos e aparição sublime, carismática; a diferença é puramente estrutural: não se prende às “propriedades efetivas” do objeto, mas unicamente a seu lugar, a seu engate num traço simbólico.” Ou seja, a crítica “pós-moderna” é para essa estrutura ficcional criada pela modernidade, focando especificamente no vácuo da arbitrariedade do “significante-mestre”, o vazio é que eles desejam, o desamparo simbólico como único meio de alcançar a liberdade. Para mais, ŽIŽEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem – O sublime objeto da ideologia*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1992, p.184.

mitologicamente verdadeiro em seu fim. Não é atração sexual, ou a dialética da loucura para uma “normalidade ética” porque o foco é a realização da “Coisa ideal”, não importando se é homem, ou se é mulher, o ato do beijo pois o que importa em sua ação é romper com qualquer lei e diretrizes morais que limitam o gesto de amor. Esse é o ato que transcende a legislação do *ethos*, o além da materialidade e, por isso é que é metafísico. Nelson não vê a carne, mas apenas o gesto sublime e o amor rodriguiano; não vê corpo, pobreza, sujeira, ou lei, mas apenas a compaixão pelo miserável pecador.

O traço metonímico que metaforiza a “coisa baixa” para “coisa alta” acontece na mudança de um homem comum, casado com uma mulher de família tradicional, seguidor da normatividade, mas que, pela contingência da vida, se depara com um sujeito à beira da morte e, em surto de compaixão, nega todo seu status de homem “comum” (anos 1950) e se sacrifica pelo miserável. No sentido mais “clichê” da ética trágica, o ato do herói nega a lei. Por assim dizer, a interpretação mais comum dessa peça é que Arandir transpassa a constituição de uma sociedade que esqueceu de amar, doando tudo de si, dando um beijo em um desconhecido e seu ato desmascara a hipocrisia social. Entretanto, seu ato não é apenas o de passar da linha da regra do Outro, mas de trair o seu próprio ser e ele sacrifica sua identidade (homem heterossexual, casado, etc.) e sua particularidade pela “Coisa ideal”: o amor. Como disse Žižek, a “situação pós-trágica, ou metatrágica propriamente moderna, ocorre quando uma necessidade superior me força a trair a própria substância ética do meu ser.”²⁰⁵ Ademais, seu gesto não muda a cosmologia da comunidade; porém, apenas causa mal-estar à norma. No entanto, deveríamos olhar esse gesto como algo que transcende o conhecimento ordinário, indo além da realidade do *ethos*. O ato não é entendido como gesto de caridade, mas como gesto sexual, um assassinato para ocultar uma traição, e, “ironicamente”, no final da peça, o herói é morto por um homossexual que não se aceita como tal.

Essa não é a característica central da peça, a transcendência? Se analisarmos santos, ou Cristo, são figuras que, normalmente, não são entendidas para o conhecimento ordinário, são mortas por um crime que não cometeram, mas que, pela posteridade, são exaltadas como figuras santas. Essa é uma necessidade intrínseca da santidade: sacrifício pelo amor leva à morte e é evidente que o mártir não quer morrer e até Cristo disse: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”²⁰⁶. Como afirmou Eagleton, o “mártir não quer morrer, mas aceita a

205

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013(b), p.17.

206

Bíblia Sagrada - Almeida Revista e Corrigida 1969. Sociedade Bíblica do Brasil; Edição: 1, (2016), Mateus, 27:46.

sua morte”²⁰⁷ e essa é a sua conservação simbólica na qual ele deve morrer para virar uma pura abstração mitológica, transcendendo o seu tempo e espaço, colocando a sua imagem a algum projeto emancipatório, ou religioso, assim gerando valor.

Arandir é elevado à grandeza quando toma consciência de sua miserabilidade e se sacrifica não simplesmente para um outro, mas para o *mythos*. Ao ter essa consciência ele ascende e, pelo seu sacrifício, transcende a si mesmo para uma *nova pessoa*, um santo – ou no cosmo rodriguiano, não como farsa, como em *Doroteia*, mas como um verdadeiro herói trágico. Somente um santo, nesse universo mitológico, tem a verdadeira “consciência de si”, elevando-se do ordinário ao *mythos*, como conhecedor de sua miséria e ele está mais próximo de Deus. Ao ter a consciência da miserabilidade ontológica de si, ao assumir o fardo do pecado, ao se sacrificar pelo miserável pecador, ele transcende.

Exatamente por isso é que Arandir, “ironicamente”, não peca ao beijar outro homem pois, seu ato é santo, seu sacrifício está purificando o pecado de ambos. É de maneira parecida como aquela frase “clichê”: “Deus vê a intenção do coração”, que é biblicamente fundamentada, como é dito no livro de Jeremias: “Eu, o Senhor, esquadrinho o coração, eu provo os pensamentos e isto para dar a cada um segundo o seu proceder, segundo o fruto das suas ações.”²⁰⁸ Nelson queria brandar uma mitologia do homem ordinário porque o sujeito comum miserável também pode ser representado como herói e existem santos nas esquinas. E mais, do *mythos* que nasce da peça, a sua ética pode ser o impulso para uma nova educação. Uma educação que ensine o verdadeiro amor:

O beijo no asfalto é a história do amor derrotado. Todo amor é a história de uma derrota, porque o homem, há milênios, ama errado. Ainda falta muito tempo para que o homem possa amar certo. Tudo nos induz ao equívoco do amor. A educação, o ambiente social, familiar, a comodidade, nunca nos levam ao amor total. E o amor, até agora, só se tem realizado por acaso. E é muito perseguido por todos porque ninguém admite que alguém seja bem-sucedido no amor. É exatamente isso que procurei mostrar em minha peça. Um homem é sacrificado fisicamente porque teve um ato de amor puro, na hora da morte.²⁰⁹

A força do modernismo é criar mitos das esquinas, um trágico que, necessariamente, não rompe com a universalidade (como a estética/teoria clássica), mas que resplandeça a lacuna do ethos para que dele resplandeça o *mythos*. O “curto-circuito” modernista está na lacuna da cultura para a teoria trágica e sua “ironia” nas reversões da “seriedade” para a “não

207

EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, 156.

208

Bíblia Sagrada - Almeida Revista e Corrigida 1969. Sociedade Bíblica do

Brasil; Edição: 1, (2016), Jeremias, 17:10.

209

RODRIGUES, Sonia. *Op. cit.* Rio de Janeiro: Autoria C, 2012, p 45.

seriedade”, para depois tornar a “não seriedade” em “seriedade”. Assim, a relação entre comédia e tragédia não é uma relação como ocorre no fenômeno natural da água e óleo, mas uma relação paradoxal da linguagem.

Em relação à questão do *lugar em* que se produz tragédia, do cômico para o melancólico, do grande pai (“Casa-grande” senzala), o sujeito “cordial”, ou para os que declaram a impossibilidade da tragédia para o sujeito brasileiro, talvez desconfiem das capacidades tupiniquins, pois, em termos clássicos, sem afetos de ordem superior, ou sentido nobre moderno e modernista (o paradoxo do baixo para o alto), não há tragédia. Ora, não existe valor ideal no Brasil? Não há atrito ético entre o particular e o universal que possa ser representado como trágico?

O posicionamento subjetivo moderno é a possibilidade de questionar o *ethos*. Essa, já relatada nesta dissertação, é a virada reflexiva da estética, a revolução estética do século XVIII e, a partir dali a arte não é apenas o *belo*, mas é o questionamento e o entendimento da realidade. No modernismo existe a radicalidade do baixo se tornar o alto, a contingência da negação do particular para o *mythos*. Quando pensamos Nelson e sua realidade brasileira dos anos 1940 e 1950, sua estética está em luta no movimento de atrito das particularidades de sua época à cultura hegemônica. Suas particularidades desejam, como uma boa estética modernista, revelar um discurso universal, qual seja, a mensagem de suas peças almeja transpassar do discurso da loucura, “anormal”, para o “ponto de vista” do “natural”, ser um tipo de *mythos* dominante, assim como as temáticas nacionalistas, mal-estar da modernidade, luta de classes, etc.

Aos que negam a tragédia na modernidade, talvez isso ocorra pela impossibilidade da transformação conceitual do mito universal, pela sua impraticabilidade estética, conservadores, e, os “pós-modernos”, pela falsidade imanente e opressiva do mito²¹⁰. O primeiro, pela condição irrevogável, a cultura do *lugar* não deve “contaminar” a tradição do mito poético. Assim, qualquer gênero deve ser representado pela pura substancialidade do conceito, enquanto o “pós-modernismo” inverte o modernismo. Os grandes temas retornam, mas são destituídos de sua ressonância cósmica e a “coisa ideal” é tratada como um fragmento

210

A defesa *formal* conservadora, grosso modo, é a descrença dessa possibilidade de mudança conceito pela ação, e a obsessão do *conteúdo* e da tradicionalidade estática, por isso nega o novo mito. Já a “pós-moderna” é cética as repostas incondicionais ao mito, são repostas que sempre fracassam na sua forma signo. O apropriado é perguntar sobre o enigma, pois qualquer tentativa de preenchê-lo, seja pela razão, ou pelo sacrifício do herói, são tentativas fracassadas de preencher a lacuna, aqui o objeto não funciona sem o objeto (como na forma moderna), o os olhos estão voltados diretos ao puro vazio da “coisa”.

banal manipulado pelo discurso universal para ser algo grandioso. Em suma, se na estética conservadora temos uma estética a-histórica, e no modernismo os fragmentos da vida cotidiana expressando uma visão metafísica global, no “pós-modernismo temos figuras descomunais tratadas como fragmentos da vida comum.”²¹¹

A mensagem da *forma* moderna e modernista é uma virada da “inocência”, a arte é crítica, questionadora das suas condições e possibilidades, e mais, tem força para mudar a realidade. Assim, pela crítica da arte moderna, a ação tornou-se mais forte e desejada. A crítica visa a transformação da realidade para um novo ponto de vista, *que deseja ser universal*, e não é por menos que dizem que o romantismo inventou o Brasil (postura pré-moderna) e o modernismo repensou o Brasil (postura moderna).

CAPÍTULO III

O “FRACASSO”, COMO “PONTO DE VISTA” DE REALIZAÇÃO

*Eu sou romântico e o romântico é
homem de uma mulher só.*
(Nelson Rodrigues)

3.1 – Tragédia moderna e o “fracasso”

Quiçá, não possa ressoar estas questões: “Existe sentido do signo tragédia para as particularidades do teatro rodriguiano?” “O que é tragédia para o teatro rodriguiano?” E mais, “Ainda que a tragédia rodriguiana tenha particularidades, por que ela é ainda uma tragédia?”

Falar de tragédia na modernidade, é, para muitos, como entrar em um mar de incertezas porque ela é vista como um grande impasse; é como entrar em um labirinto, cair em uma rede de contingência, acasos e fracassos, é, simplesmente, deparar-se com uma quimera. Em *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*, temos as assertivas que

Para além da inviabilidade de uma teorização unívoca e de uma delimitação epistemologicamente rígida, dentro da monumental tradição crítica sobre este tema, coexistem, como se verá, quase em conflito entre si, várias visões hermenêuticas que até decorrem de bibliografias teóricas heterogêneas. Mas, considerando que o assunto é o trágico, julgamos oportuno, nessa fase incipiente, que era justamente a heterogeneidade, o contraste, que podiam contribuir, mais do que visões unidirecionadas, para uma problematização que fosse representativa da pluralidade conflituosa das abordagens admissíveis.²¹²

Entrando nessa seara, Medeiros afirma que, de todo modo, “é inviável delimitar características específicas da tragédia moderna, principalmente pela contraposição de opiniões tão diversas a seu respeito.”²¹³ É claro que estas posições estão corretas, é explícito aos

212

do trágico moderno: uma leitura do Brasil. São Paulo, Unimarco, 2004, p. 4.

213

FINAZZI-AGRÒ, Ettore e VECCHI, Roberto (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco, 2004, p. 4.
MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 95.

nossos olhos os vários caminhos, que até, por vezes, não se cruzam; ou, “ironicamente” refletem como constatações antinômicas, um caminhar na história de variáveis contingentes, de ruínas, de perdas da “seriedade” que ressoam a nós, pelas palavras mortas, como uma aporia.

Sabemos que a tragédia e o trágico não são coisas intrincadas, mas que, ao mesmo tempo, se assemelham. A tragédia está na composição dramática, na estrutura da peça, na tensão do posicionamento das personagens e dos objetos em contradição ao *ethos*; o trágico já é sentido, sua camada suprassensível, a sensação e a reflexão do posicionamento negativos à realidade, contradição que *desperta uma reflexão de valor*. Na trajetória dramatúrgica de Nelson Rodrigues é possível notar essa construção no seu processo criativo porque suas peças têm construtos narrativos que possuem certa linearidade da tragédia moderna, os “clichês” luta pela identidade, assassinatos, suicídios, fatalidades, paixões mortíferas, destinos, etc. É claro que algumas seguem de forma mais linear essa narratividade, e, obviamente, até podemos dizer haver peças que dispõem mais de tragédia (em sua *forma*) do que outras; entretanto, o trágico faz parte de toda sua obra e é a força metafísica que rasga o *ser* das personagens como designativo *a vida como ela é...*, que ateste a condição de *ser* na cosmologia de Nelson Rodrigues. Em outras palavras, os heróis representam a vida humana como inerentemente trágica.

Fica evidente que essa divisão (tragédia e trágico), como já vimos, se deve muito ao romantismo (XIX) ao qual estão ligados tecitura *forma/conteúdo* do dramaturgo, seu feitio (as peculiaridades, os constructos estéticos e narrativos) e, no movimento negativo ao *ethos*, chega-se ao *conteúdo* do trágico, contemplado o sentido da vida (o mito). Remotamente da pré-modernidade, a arte já não é algo que apenas representa a vida, como uma aparência enganosa que somente ilude os não esclarecidos, mas algo que está, também, para “além do bem e do mal”, dentro e transformando a nossa realidade ordinária. A tragédia e o trágico não são um movimento estético exclusivo do teatro, mas do saber que, de modo contraditório, dialoga e critica a realidade vivida, transformando-a no tempo. Deveríamos pensar que a *forma e conteúdo* da tragédia rodriguiana estão nesse movimento paradoxal no tempo, criando narrativas que expressam o “ponto de vista” trágico em relação e em negação ao *ethos do lugar*.

A peça tem uma relação íntima com *ethos* e esse *lugar* não é puro, mas construído de maneira mediada²¹⁴. Essa é a razão da tragédia estar sempre dialogando com o seu *lugar de saber*. Segundo Williams²¹⁵, essa arte dramática não se apresenta como um fato único, mas como uma série de experiências, culturas, valores, instituições, convenções, constituições, entre outros. Entretanto, como bem lembrou Eagleton (2013), por que ainda nominamos essas experiências diversas no tempo, com o mesmo significante? De outro modo, ela é diversa, muda sua “natureza” no tempo mas, também *é mais do que isso*, por ser a expressão do valor no tempo.

É certo que a tragédia é, como também ressaltou Medeiros (2010), diversa; no entanto, essa diversidade não é algo espalhado no qual não se compartilha um ponto de vista da “coisa”, o seu “significante-mestre”. Se por um lado a tragédia e o trágico que concebemos na modernidade constituem a ação retroativa, paradoxal, na qual fracasso é sucesso (estético e saber), por outro lado nesse “não-todo” do saber, segue na tentativa heroica ao seu Norte: *o valor*. E é por meio deste valor que a tragédia moderna, em sua ação trágica, expressará em seu movimento, empenhando-se de todas as maneiras para expressá-la na sua *forma particular artística* à realidade do seu *lugar*.

Por que, pergunta Eagleton²¹⁶, usamos o mesmo termo para *Medeia* e *Macbeth* (peças tão distintas)? Ou quando o utilizamos na realidade ordinária, quando ocorre assassinato de uma criança, acidente catastrófico em uma mina que mata centena de trabalhadores? Trazendo para nossa pesquisa, por que usamos tragédia e o trágico para nomear a obra de Nelson Rodrigues? Justamente pela razão dela explicitar *um senso de valor* – a nossa possibilidade de redenção.

214

Essa mediação, da qual eu me refiro, é a mediação simbólica: a castração do objeto da qual ele sofre ao entrar em um determinado *lugar*. Em outras palavras, é aquilo que Certeau, em *A escrita da história*, dissertou sobre *o que permite e o que proíbe*. Os lugares de saber (aqui, especificamente a arte trágica) são lugares que naturalizam, ou permitem certos tipos de produção adornais e valorativas que, no entanto, desqualificam, ou proíbem outras. É por isso que há uma relação paradoxal na criação do saber histórico e na história. No movimento do corte simbólico ao objeto de análise, sempre sobra e falta – digamos, os escombros na história. Não é por menos que Certeau ousou em dizer que, “a pesquisa está circunscrita pelo lugar que define uma conexão do possível e do impossível.” No movimento da história há sempre um dizer fantasmático, ou, notadamente, a Certeau e a escrita da história, a reintrodução da lenda na história, “a substituição de um não-lugar [objeto parcial fantasmático, a não “suprassunção”, que ronda a história] ou de um lugar imaginário pela articulação do discurso com um lugar social. Pelo contrário, a história se define inteira por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela sua relação com os limites que o corpo impõe, seja à maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto outro (passado, morto) do qual se fala.” CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 68 a 69.

215

WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.

216

EAGLETON, Terry. *Op. cit.* 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 26.

Não há dúvida que devemos hesitar antes de bradar que vivemos em uma sociedade não trágica, já que ela pode ter descartado o sentido do trágico, juntamente com o senso de valor. Se não há necessidade de redenção, isso simplesmente pode significar que não há nada que valha a pena o bastante para ser redimido. A tragédia precisa de significado e valor, mesmo que seja apenas para violá-los. Com seu excesso e sua injustiça, ela rompe a simetria de nosso universo moral, mas seu poder depende da crença na imparcialidade. Do contrário, palavras como “excesso” e “injustiça” não teriam significado algum.²¹⁷

A tragédia e o trágico explicitam o parâmetro da “coisa boa” e da “coisa má” no tempo. Para termos noção se as coisas vão mal, é necessário ter a idealidade da “coisa boa” e ela é seu Norte, a “coisa ideal” como possibilidade de “conservação”, ou de revolução à uma nova realidade. Podemos até pensar que o trágico é o negativo da utopia, mas esse negativo nos traz “à mente aquilo que amamos no ato de vê-lo destruído.”²¹⁸ É claro que não precisamos de torturas, infanticídios, morte de minorias para que sejamos tocados pela empatia e assim levados à virtude. Ao contrário, enquanto continuarmos “a descrever como trágica uma calamidade humana, em oposição ao murchar de uma margarida ou à perda de um dente, estaremos preservando, em alguma medida, o valor humano.”²¹⁹

Logo, deveríamos olhar a obra rodriguiana como uma forma narrativa paradoxal, em que os vários gêneros, e valores, reverberam-se em uma incitação ao trágico, um “ponto de vista” que reflete sobre seu *lugar*. Mas é sempre importante ter em mente as suas particularidades estéticas. É necessário ter em vista que essa transmutação valorativa é, ao mesmo tempo, exposta como um “clichê” formal de tragédia (a crise e o confronto esteticamente construídos entre herói e o *ethos* de forma “seriamente dramática”), em contradição com o melodrama e a comédia, além de outros gêneros formais. Entre o antagonismo, do polo positivo e polo negativo, sempre há as justaposições do cômico e do melodramático na suscitação do trágico. Ou seja, se do lado do valor há a moral e a ética, o *ethos* e o *mythos*, do lado arte, os gêneros estéticos também estão a lutar e as *formas* estão pulsando em contradição. No entanto, as particularidades não se reconciliam harmonicamente – a contradição persiste. O trágico surge na tentativa de acalmar essas contradições, despertando sensações e reflexões. A luta dos vários gêneros e valores têm como fim despertar o trágico.

217

Idem, p.55.

218

Idem, p.56.

219

Idem, p.56.

3.1 – Senhora dos Afogados, o formato da tragédia familiar

Em *Senhoras dos afogados* podemos observar muito bem esse movimento da ação da tragédia na modernidade, para além do “fracasso”, em sua força de expressão, a lacuna irreduzível do seu fazer-se. O *insight* de Magaldi é pertinente aqui, ao dizer que a peça *Senhora dos afogados* é uma paráfrase de *Mourning becomes Electra*, de Eugene O’Neill, que é, por seu lado, uma leitura da trilogia de Ésquilo, *Oréstia*. A ação de *Senhora dos afogados* é composta em três atos e seis quadros, sendo que a maioria dos quadros ocorrem na “Grande-casa” da família Drummond, exceto em um deles, o *Café no Cais*, o ajuste de contas; enquanto a trilogia de O’Neill acontece em treze atos, o grosso da narrativa é dentro da mansão Mannon, com alguns quadros no exterior da casa, com apenas a exceção de um quadro que se passa na popa de um navio, o ato de vingança.

Quanto à ligação com a dramaturgia norte-americana (século XX) para o diálogo com a clássica peça grega, primeiramente Magaldi assegura haver aproximação sonora do sobrenome da família (Drummond) e o protagonista da primeira parte da trilogia (Agamenon). Podemos citar o “crime” de Misael/Agamenon ao sacrifício do amor porque enquanto o amor de Misael é direcionado a uma prostituta, o de Agamenon à sua filha, o sacrifício aos deuses, que Magaldi romantiza, com suas doses “cristãs” burguesas, como se Magaldi lesse a peça grega com base na mítica rodriguiana. Exemplificando: “O crime de Misael/Agamenon não foi ter morto uma filha, Ifigênia, fruto do amor, mas o próprio amor, a sua natureza sentimental.”²²⁰. Além do crime de amor, numa linguagem rodriguiana, existem as relações de incestos, a ligação afetuosa de Moema/ Electra com o pai Misael, e o ódio à mãe, bem como o sentimento de Paulo/ Orestes pela mãe, toda ternura com ele, e sua recusa ao pai.

Desses diálogos não podemos perder de vista o movimento retroativo de *Senhora dos afogados* na releitura do seu *lugar* e a lacuna que os separam. É sabido que o mito de Orestes tem inúmeras versões, desde Odisseia de Homero, para as três tragédias dos três poetas clássicos da era pré-socrática: Sófocles, Eurípedes e Ésquilo. Em uma simplificação, na peça de Ésquilo, o fato dramático central é a sua própria razão de ser, qual seja, a vingança. Não é como pensava Magaldi, a *hamartia* não é pelo amor, ou questões sentimentais (caráter romântico moderno e modernista), ou fenômeno do matricídio, mas, sim, a forte ligação no

mito da justiça de Deus e é o que assegura Kirkwood (1996): o ato de vingança ocupa lugar panorâmico na trilogia e é dessa sabedoria que transparece a natureza divina e da justiça, sendo a justiça uma ligação mítica dos deuses à comunidade porque os gregos não estavam preocupados com questões puramente sentimentais – é a comunidade que importava.

No que diz respeito às obras de Sófocles e Eurípedes, esses estão mais interessados na relação entre situação e caráter, no comportamento das personagens²²¹, no tipo pessoa que Electra e Orestes poderiam ser, nos seus impasses em suas ambiguidades em relação ao *ethos* e ao *mythos*²²². Já a peça modernista de O'Neill se caracteriza pela ruptura das peculiaridades clássicas, *grosso modo*, por uma releitura norte-americana e Puritana (protestante) para o *mythos* grego, partindo da Guerra da Secessão (1861 e 1865) e sendo enquadrada em uma mansão, apresentando um drama familiar (herói é o particular [negativo], família universal [positivo]), e não um *mythos* comunal. As máscaras retornam, não como o distanciamento do ator à personagem (comum no teatro grego), mas presentes como apetrechos virtuais de uma demanda familiar que ordena aos seus entes que vistam uma identidade simbólica.

Novamente adentramos a seara moderna entre o que é (*ser*) e sua aparência (da qual aparência não é, o “não real”, mas a constituinte da realidade), entre tensão, entre demanda geral familiar (simbólico) e desejo particular (imaginário), acarretando paixões, ódios, repressões e negação do sexo. Nelson assenta-se nesse diálogo mítico (resposta à lacuna) criando sua narrativa e em sua particularidade própria. Obviamente não temos deuses gregos, mas certos traços de Puritanismo (em sua versão jansenista²²³) é possível identificar. Em sua “paráfrase” há mitos tão distintos e ainda assim existe algo em comum entre elas, seu designativo, o significante paradoxal da tragédia (significante-mestre), ou seja, elas almejam chegar em algo, a ter uma relação direta com a “Coisa”.

A lacuna é o que nos resta. Talvez seja esse o ponto de impossibilidade do sentido universal da tragédia, em seu aparato simbólico, à qual Williams chamou a atenção. É a

221
Press, 1996, p. 34 a 35.

KIRKWOOD, G. M. *A study of sophoclean drama*. EUA: Cornell University

222
Se a Electra de Ésquilo pede aos deuses por justiça, é esperançosa, agarrada ao irmão; de Eurípedes, contrariamente, é mais desgarrada ao mito, descrente e desconfia Orestes, seu irmão. Já de Sófocles não descrente, mas mais “realista”, prática, na refutação das provas que a aparece. Aqui estamos no debate que estende-se durante séculos sobre o caráter nobre da tragédia, a representação dos grandes, próximos aos deuses, nobres vs plebeus etc.

223
Magaldi dissertou, em *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*, que Nelson Rodrigues que seu pessimismo não era materialista, mas continha uma substancialidade religiosa. O jansenismo seria a religiosidade de aproximação rodriguiana, visto que sua cosmovisão era do homem destruído pela carne da qual a *graça* era sua única salvação. O jansenismo tem por suas bases exegeticas as leituras de Santo Agostinho, desenvolvendo-se principalmente na França e na Bélgica nos séculos XVII e XVIII.

cultura que reveste com suas tecituras ficcionais essa lacuna, de forma paradoxal, na própria impossibilidade de uma pureza da tragédia ao nosso mundo moderno, mas que, da impossibilidade são criadas novas possibilidades de fazer-se tragédia, exprimindo-lhe o valor, o trágico, no sentido eagletoniano. Na tentativa de registrar o objeto (particularidades da peça) ao Outro, dar “nome próprio” às particularidades, Williams conceituou alguns tipos de tragédias na modernidade: “tragédia liberal”, “tragédia privada”, “tragédia social”, entre outras. O registro, em linguagem cerateuniana, é a postura do entendimento à razão do signo no qual as particularidades, as redes (em tensão) é que dão o sentido ao “significante-mestre” (o significante da falta), registrando um nome a essas particularidades, reconhecendo-as ao Outro.

O corte da “tragédia privada” é interessante para o nosso exemplo, pois O’Neill é autor do qual Williams registra nesse significante. O que caracteriza essa tragédia é o homem insuficiente, desamparado e nu. Toda a sua “energia primária centra-se nesse ser isolado que deseja, se alimenta e luta a sós”²²⁴. Logo, grosso do termo, essa tragédia é a expressão do ser isolado e “a vida não tem sentido fora dele”. No escape do sentido, ou no objeto de amor que nega a sua mediação, do seu domínio, dar-se-á a obsessão `a morte. As personagens destroem-se umas às outras, não apenas porque os seus relacionamentos particulares não se harmonizam, mas porque a vida está constantemente contra elas.²²⁵ Da luta de desejos conflitantes, de formas de vida não registradas, o que resta desse conflito é o desejo de morte. A dramaturgia de O’Neill, identificou, ressalta Williams, a família como uma entidade destrutiva.

Em *Senhora dos afogados* temos similaridades desse mesmo registro da entidade destrutiva. Somos apresentados à família dos Drummond, em uma cena de luto na qual Clarinha, uma das filhas, acabara de morrer. No primeiro quadro é visto Moema, a filha, e D. Eduarda, erráticas, ou melhor, apenas gesticulando as mãos, balançando-as de forma semelhante, enquanto a avó perambula, neuroticamente por um lado e por outro. Nesse arranjo “harmônico” do simbólico, em que cada personagem está ocupando de forma particular seu posicionamento à demanda do *ethos* (até a decoração da Casa, os retratos dos antepassados afirmando que ainda se guarda a herança ancestral); no entanto, há algo que rasga, uma força poderosa que não fora simbolizada, mediada no posicionamento do recinto da “Grande-casa”, os Vizinhos (a entidade mais marcante da peça), a presença obscena, dita

224

WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 143.

225

Idem, p. 156.

por Nelson, como a entidade espectral. São eles, como objetos parciais, que perambulam, entram, rondam a residência e dialogam com as personagens.

É por meio dos Vizinhos que somos “apresentados” – por um ouvir se falar – ao guardião da “Grande-casa”: Misael. Primeiramente o espelho da família é destacado como uma grande figura, personalidade correta e forte: “o maior dos Drummond”, que dispõe de grandes insígnias, é juiz, e mais, especula-se que será futuro ministro. Mas somos expostos a um corte na sequência do próximo verso, a conversa entre as “vozes”, representadas pelos Vizinhos, e a “Voz”, o Orador, tensionam as identidades. Em termos freudianos, o diálogo entre “supereu” (os Vizinhos [a voz, a entidade inquiridora da lei]) e o “ideal do eu” (o Orador [os olhos, posicionamento ideal]), presenciamos uma cena digna da loucura moderna, as vozes não dissertam de forma linear o *lugar* de Misael e, ao mesmo tempo que negam seu posicionamento, logo, na sequência, o positivam. De modo cínico, as entidades confundem tanto os heróis, quanto os espectadores:

VIZINHA – Mas ouvi dizer que Clarinha era a filha predileta do Senhor Juiz?

MOEMA – Ministro.

VIZINHO – Já?

VIZINHO – Claro!

[...]

VIZINHO (ORADOR) - Com licença.

MOEMA – Pois não.

ORADOR – Sei que este banquete é um desagravo do Senhor Juiz...

MOEMA – Ministro.

ORADOR – Ministro. E é justo que assim seja.

VOZES – Muito bem.

ORADOR – Porque o Senhor Ministro precisava ser desagravado dessa calúnia – pois é uma calúnia – que, inclusive, deve ter chegado ao conhecimento de V.S.^a

D. EDUARDA – Não!

ORADOR – ... Calúnia que é assacada impiedosamente contra o marido de V.Ex.^a.

VIZINHO – ... Por inimigos anônimos...

ORADOR – Inimigos anônimos, diz muito bem. Inimigos que não trepidam em apontar o Dr. Misael como o matador – imaginem! – de uma moça de má fama...

VIZINHO – Mulher de péssimos antecedentes!

ORADOR – Portanto, nós, como vizinhos do Dr. Misael...

VIZINHO – Isso!

D. EDUARDA – Parem!

ORADOR – ... Queremos dizer, de viva voz, que não acreditamos seja o Dr. Misael capaz de matar quem quer que seja!

VIZINHO – E muito menos uma moça de reputação duvidosa!²²⁶

As espectralidades julgam, confundem as coordenadas da personagem, o posicionamento à idealidade se torna ambíguo e não sabemos ao certo se os adjetivos ou as qualificações simbólicas do herói mencionadas são verdadeiras, ou falsas; apenas sabemos que há uma suspensão momentânea dos predicados, que, no entanto, após o mal-estar, afirmam a posição ideal de Misael – posiciona-o em seu *lugar*.

E, enfim, o Pai tem sua primeira aparição. Sua aparência e sua compostura são predicadas como uma sensualidade contida, dispõe de longas barbas negras e olhos profundos. Na cena vemos um homem sentado em uma cadeira, como um soberano que repousa no seu trono, rodeado pelos seus súditos que, neste caso, é a sua família: em pé, à direita, D. Eduarda, em uma postura nobre; à esquerda, a fria Moema; ao lado da irmã, Paulo, o doce; e, a mais devota, aos pés do Pai, a avó. Todos estão imóveis, como se estivessem prontos para tirar uma foto. A ação estática é um registro ao Outro (o que *ethos/mythos* quer de mim?), é como se eles “ridiculamente” dissessem: “Olha! Repare que ‘Todos’ nós estamos fielmente enquadrados à idealidade da Coisa – somos uma família ideal”. Assim, de forma “clichê”, a figura simbólica do Pai, o guardião da lei e da ordem; a mãe, com a mediadora da lei (entre os filhos e o Pai); a filha, fria e seca, a histérica; o filho doce, o obsessivo, o castrado que tem medo de tomar o lugar do Pai; e a avó, olhos dos antepassados, que transmite a tradição para a família e sabe do segredo do Pai.

Contudo, retornam as vozes obscenas dos Vizinhos e a ambiguidade se torna cada vez mais forte. Ao fim, não nos restam dúvidas que Misael está à margem da figura do Pai. Ele é o impostor e sua máscara logo cairá:

VIZINHO — Olha o grande pai!
 VIZINHO — O grande bêbedo!
 VIZINHO — Não bebe! O doutor não bebe!
 VIZINHO — Bebe, sim!
 VIZINHO — Não!
 VIZINHO — Tem úlcera no duodeno!
 VIZINHO — Mas foi ele, não foi ele?
 VIZINHO — Quem?
 VIZINHO — Foi ele!
 VIZINHO — Quem matou aquela mulher?

(Vizinhos cochichando entre si)²²⁷

Podemos perceber que os Vizinhos destacam de forma bem interessante os contrastes do movimento das diretrizes da lei moderna e a tensão entre a *forma* e seu *conteúdo* resulta em um “curto-circuito”, o incômodo de uma virtualidade intrusiva. Do antagonismo entre a personagem e espectralidade da lei explicita-se a sádica agência ética, o supereu. Esse intruso, essa voz que adentra nossos lares, que ronda as nossas intimidades, nos enlouquecendo com seus pedidos impossíveis; esse imperativo ético é tão obsceno que, ao cumprirmos suas diretrizes, ou melhor, quanto mais o obedecemos, mais culpados nos sentimos – e pior, seu sadismo é tanto que, depois do fracasso, ele nos observa alegremente. Não é por menos que os Vizinhos são descritos, por Nelson, como fantasmas (o espectro é o fracasso do simbólico, aquilo que não foi mediado) que circulam em volta das personagens (confirmando, confundindo, julgando, etc.) e aparecem à luz (há um farol no cenário), rodam na escuridão, fazem movimentos estranhos, gritam, choram, e dão risadas escandalosas – cujo objetivo é sempre lembrar que algo está em débito.

3.2.1 – Os “clichês”

Em termos de tragédia moderna, no terreno da construção cênica, o supereu atua como coro. Assim, de maneira óbvia, os vizinhos são o coro (em termos gregos) e temos até a divisão hierárquica, ora pelos corais (as vozes, os Vizinhos), por outra pelo corifeu (voz principal, Orador). A composição do coral é construída pelas novas possibilidades técnicas, como a dos palcos móveis, ou múltiplos (por esses novos mecanismos, os vizinhos, a espectralidade formal, pode ser construída e posicionada com mais facilidade, dando ainda mais a peça um ar fantasmagórico). Além das novas técnicas do teatro moderno, temos as influências de outros campos das artes: o rádio, cinema e musicais sendo transposto à teatralização²²⁸. Essas novas possibilidades modificam a *forma* e *conteúdo* do coro e, logicamente, o seu sentido.

227 RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.585.

228 SOUZA, Pompeu de. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. vol. 4. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 332. apud MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas, SP, 2010.

Assim, se retroagirmos à Grécia e ao coro da tragédia, notaremos que este poderia ser utilizado de várias maneiras, desde a dinâmica da peça, ser o narrador da história, ou um certo tipo de público ideal, instituição, etc. É certo que o coro quase não participava da ação da trama, limitando-se apenas a comentá-la, expressar afetos e destacar sentimentos religiosos, embora, por outro lado, pudesse representar uma cidade, ou um exército em diálogo, ou em relação ao herói. Mas há algo importante a ser ressaltado, como nos lembra Piqué: o coro era também usado “para mostrar ao público as flutuações de relações de poder e as interações entre os caracteres.”²²⁹ Não mais que em *Coéforas* (Ésquilo), o coro é cantado por escravas; em *Electra* (Sófocles), o coro é apresentado por mulheres; já em Eurípedes o coro é constituído por camponesas (mulheres livres), ou seja, o cargo da atuação está para as particularidades excluídas da universalidade (enquanto os atores principais fazem parte da *polis*).

É certo que, *grosso modo*, as construções das peças e do coro grego eram compostas e representadas pelos cidadãos da *polis*, mas o que tudo indica é que os coros destas peças (destes três tragediógrafos gregos), são representados pelos excluídos, o que torna ainda mais forte a voz da espectralidade. Se na Grécia, em específico nestas peças, temos, portanto, exclusões de certas particularidades ao Estado, o coro vagueia como um “objeto parcial” não reconhecido pela universalidade (o trauma de uma democracia grega que exclui certas particularidades). Ora, numa pergunta óbvia, a retroação rodriguiana, o coro não é um trauma do processo burguês²³⁰? Certas particularidades subjetivas não são mediadas e reconhecidas pelo *ethos burguês*.

Retornemos à peça *Senhora dos afogados* na qual a figura ideal do Pai serve como espelho para a família, o maior dos Drummond e, aparentemente, ele é descrito como o herói, de força superior àqueles que estão à sua volta. Temos, nesta peça, uma ação de narrativa trágica, o clássico: polo positivo e o polo negativo. No entanto, não na sequenciada de valores “divinos” e “comunitários” à forma grega (comunidade vs deuses). Deveríamos observar que a modernidade transmutou a condição comunitária para a condição privada, ou seja, em poucas palavras, nos dramas modernos a família desloca-se à condição divina. De forma sucinta, relembremos que o herói grego está em contradição com a comunidade e, contrariamente, em uma tragédia burguesa, a personagem está em contradição com seu papel

229 PIQUÉ, Jorge Ferro. *A tragédia grega e seu contexto*. Letras, Curitiba, n. 49, p. 201-219. 1998. Editora da UFPR, p.214.

230 Trarei com um pouco mais de detalhes no capítulo IV.

social. A figura do Pai é a “Coisa ideal” (o valor simbólico que transcende a materialidade) e Misael é a personagem, a figura patética e real que tenta de todas as formas guardar o nome do Pai ²³¹. Em termos de tragédia moderna, é aquilo que nos lembra Szondi (2001), que no drama burguês o sujeito (o herói) é também objeto (a figura simbólica), o objeto para um Outro – mas como sujeito-objeto, o fracasso é iminente.

O antagonismo, evidentemente não se efetua apenas entre Misael e seu mandato simbólico. Como uma boa peça edipiana, o antagonismo transpassa todas as formas de mediação do Pai. Moema, além de negar sua condição de Filha, rivaliza com a Mãe. Fica explícito na peça haver um desejo incestuoso, um amor “platônico” de Moema ao Pai, logo, D. Eduarda, como a Mãe, é o objeto que atua como uma barreira a esse desejo; ademais, D. Eduarda sente forte atração pelo noivo da Filha e aí temos a contradição de D. Eduarda à Filha, pois reversamente a personagem é impedida pela posição da Filha. Além do antagonismo entre Moema e a Mãe, e D. Eduarda e Filha, há a tensão entre Filha e Mãe, ou seja, elas estão na posição mítica do amor materno burguês²³² – a “coisa ideal” da mãe pequena burguesa, o dever de amar o seu filho.

Também é possível notar o atrito na relação D. Eduarda e sua Sogra, Avó. Para a Avó, D. Eduarda, além de ser um fracasso como esposa e mãe, ela não tem sangue puro Drummond. Aliás, vale ressaltar algo interessante sobre a senhora avó: seu nome (D. Marianinha), aparece uma única vez na peça e entre parênteses na primeira rubrica do

231 Há uma cena marcante na peça da qual marca a posição Real vs simbólico. Logo após a pose da foto, os Vizinhos denegrirem Misael e fogem para um canto. Em uma plasticidade normal, Misael “estende os pés sobre uma pequena almofada. Usa botinas de botão. Imediatamente, Moema ajoelha-se, cheia de solicitude, e põe-se a descalçá-lo.” Já sem botinas, Misael suspira, em uma quase alegria, diz: “Essas botinas maltratam muito os pés.” Esse suspiro espontâneo de Misael é de fato um alívio momentâneo do peso, do fardo do Ideal do Pai. O título simbólico do pai mantém-se sempre em uma distância demasiada do pai empírico, os dois não fazem “Um”, o “curto-circuito” é constante do sujeito-objeto. A tragédia de Misael é que ele nunca estará à altura de carregar o fardo do mandato simbólico do Pai.

232 O mito do amor materno teve seus primeiros sopros vindos das palavras de Rousseau, *Emílio, ou educação*, impulsionando aquilo que viria a ser a família moderna, a família fundada no amor materno. A “mulher moderna” é aquela que se desenvolverá no XIX, voltada para o “interior”, para a intimidade do lar, cujo desejo mais “puro” é o da maternidade. De acordo com Badinter, a transmutação de mulher para “mãe moderna” “pertence à média burguesia, mais apegada às virtudes austeras do que aos sucessos pessoais, mais à vontade no Ser e no Ter do que no Parecer.” A mulher moderna, logo, não era a mais sofisticada, mas a da burguesia abastada, “que não tinham ambições mundanas, nem pretensões intelectuais, nem necessidade de trabalhar ao lado do marido. Aquelas que, um século antes [XVIII], tinham abandonado os filhos por conformismo, preguiça ou falta de motivação, mais do que por necessidade. Era tanto a mulher do juiz local, como a do subdelegado ou do comerciante rico. Tendo mais tempo do que outras e procurando inconscientemente um ideal e uma razão de viver, foram as primeiras a se sensibilizarem com os argumentos das autoridades locais e médicas. As primeiras a considerar a criança como seu encargo pessoal, aquele que dava um sentido à sua vida de mulher.” (BADINTER, Elisabeth, *Um amor conquistado: O mito do Amor materno*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1985, p.155.) Talvez, a expressão dessa forma feminina se apresente em Nelson Rodrigues na mulher “séria”, ou melhor, a “seríssima”.

primeiro quadro, Ato um. Sem a importância do nome próprio é como se sua única função fosse de apenas rememorar a tradição dos Drummond, mediar o registro ideal do que é ser Drummond. Então, por isso, ódio à D. Eduarda, que é também uma profetiza pois, alerta as possíveis catástrofes, recitando e apontando para o mar (a outra “personagem” importante da peça). Ela sempre parece chamar os Drummond, sobretudo as suas mulheres. Avó, como a voz da tradição, representa o velho “clichê” da “velha louca”, o sujeito sábio que tem uma certa ligação com o registro e a mediação do *ethos* e do *mythos* e, como as bruxas de *Macbeth*, Shakespeare, *ela sabe que sabe* – ela detém o saber do trágico e, por isso, está sempre apreensiva e temerosa.

A tríade clássica entre Pai, Mãe e filho está aqui na forma de Misael, D. Eduarda e Paulo. O Pai, como sempre, é a figura poderosa que demanda um dever ao filho (tradição dos Drummond, seu posicionamento como filho, e assim por diante), afastando-o do amor de sua mãe. Novamente a relação entre Paulo e a Mãe é uma relação que vai além da demarcação simbólica do Pai, o amor para além do ideal maternal, o encontro impossível de Paulo ao desejo da Mãe. Além do posicionamento paternal, de Mãe e Filho, é acrescido por outra adversidade, para sua desgraça porque D. Eduarda é atraída pelo Noivo da Filha. Paulo é outra personagem trágica e seu desejo não é *por* sua mãe, mas *de* sua mãe. O amor da sua mãe, assim sendo, jamais será somente seu pois, além de rivalizar amor com seu pai, sua mãe deseja amar, também, um outro.

Na narrativa essa relação incestuosa é convincente exatamente pela relação paradoxal da família burguesa, ou aquilo que Williams, no teatro moderno, denominou de “tragédia privada”, pelo distanciamento simbólico do Pai e da Mãe. Com Misael e D. Eduarda temos uma representação de uma relação conjugal fria e isolada, o que fez a Mãe aproximar-se do seu Filho, o único que ama, de fato, em toda a família. Nelson trabalha muito bem o que concerne a essa questão: o jogo dos papéis familiares da peça. Misael e D. Eduarda, além de serem marido e mulher, são Pai e Mãe. Quando o Pai e a Mãe estão conversando com os filhos a respeito do corpo de Clarinha, na escada e, logo ao término da conversa, eles sobem para o quarto. Aqui devemos ficar atentos à transição de papéis porque Pai e Mãe sobem a escada e, apenas depois de subir a escada, entram e fecham a porta do quarto. O ato transformativo aí se faz porque agora estamos diante do Marido e da Esposa:

MISAEEL – Te lembras da nossa primeira noite?
D. EDUARDA – Não me lembro – nem quero.

MISAEL – Teu corpo ao longo do meu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto...Sabes, por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer...²³³

A asserção desses versos é a que os papéis de Marido e a Esposa, em seu polo positivo, têm apenas a função de reproduzir a tradição, não havendo espaço, nesta mediação, para as particularidades imaginárias de Misael e D. Eduarda. A representação ironia/trágica do casamento burguês é um traço recorrente na escrita rodriguiana: o casal mantém as aparências, em público, mas, no fundo, na privacidade, são duas almas isoladas. Certamente estamos diante de uma “tragédia privada”. O trecho da sinopse de *Anjo Negro*, de 1948, cabe muito bem aqui, pois ele sintetiza o “curto-circuito” da *forma* e do *conteúdo* do casamento rodriguiano: “Marido e mulher vivem isolados do mundo como para se esconder de tudo e de todos mas, para a maldade não há esconderijos”.

3.2.3 – O Coro e a determinação do lugar

Certo, mas onde, ou o que é a representação do trauma burguês representado pelo coro? Qual é a sua função? Aqui, talvez, não devêssemos crer que a tensão verbal (sem ações diretas de agressões, assassinatos, suicídios, etc.) seja conflitos menores, por ela não ter “força suficiente” para manter o trágico, como assegurou Medeiros²³⁴. Ao contrário, essa primeira camada da peça, as aparências, onde cada personagem está operando pela demanda de sua posição, a fricção entre “ser” e “parecer ser”, é um dos grandes terrores do modelo moderno de se fazer tragédia. Embora ela reconheça que esses conflitos menores têm importância, por eles construírem a suscitação de um conflito muito maior, o trágico, ao invés de pensarmos que o trágico seja uma soma de eventos pequenos que assinalam um grande evento final, não poderíamos pensar que o trágico rodriguiano é, na verdade, um movimento de “fracasso” constante? Não existe um “fracasso” na realidade que a todo momento é maquiado pelas aparências, mas fracassa, escapa da apreensão das personagens? E mais, na peça, quem nos diz sobre esse fracasso? Não é o coro?

Os conflitos não acontecem entre duas personagens, como pensou Medeiros; na verdade, são entre três. Na ação da narrativa quando uma personagem entra em conflito com a

233

[3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p. 596.

234

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. –

MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 80.

outra, não são ações puramente espontâneas, de maneira que exista o conflito somente entre duas particularidades. Não! Há uma entidade *a mais* e estamos diante de uma mediação de um terceiro: o Outro (*ethos* em tensão com o *mythos*). Essa terceira personagem enigmática é representada pelos Vizinhos ou o coro. Deveríamos, neste caso específico, fazer uma análise diametralmente oposta de Medeiros. Não é o caso em que uma “das personagens se cala, evita entrar em choque com a outra, declina de sua vontade ou de sua opinião”²³⁵ e, conseqüentemente, por isso, não há confronto imediato; ao contrário, o antagonismo está de imediato presente na peça.

Vejamos quando as personagens estão conversando sobre temas capciosos e a tensão aumenta. Sim, usualmente as personagens não tomam medidas drásticas, mas aquilo que é recalcado (o valor, ou o afeto negado não mediado) da cena retorna pelas vozes dos Vizinhos. Bom, há vários exemplos e posso citar os desentendimentos recorrentes entre D. Eduarda e a Filha, quando as duas especulam sobre a morte de Clarinha quando o terceiro sempre entra, interrogando a sentença da mãe:

D. EDUARDA (elevando a voz, mas ainda em seu desespero contido) – Mas não adivinhei que minha filha morresse assim... Pensei que uma doença, que uma febre a levasse, e não o suicídio...
 MOEMA (brusca e definitiva) – Não foi suicídio!
 [...]
 D. EDUARDA – Desculpem... Eu me enganei...
 MOEMA – A senhora parece louca!
 D. EDUARDA (desorientada) – Eu disse “suicídio”, disse?
 VIZINHOS – Disse. A senhora disse.
 MOEMA (vingativa) – Está ouvindo?
 D. EDUARDA (desesperada) – Foi sem querer... Eu não sei nada. Quem sabe é Moema.²³⁶

Aqui é possível observar o conflito trágico de forma imediata, no atrito da *forma* ao *conteúdo*: (1) No polo negativo temos D. Eduarda e, nesses versos, a personagem sai de sua posição de Mãe (aquela que resguarda o totem maternal dos Drummond) para uma posição de heroína (sua forma particular, imaginária ao luto, em indagação à fatalidade). Como a particularidade de D. Eduarda não é reconhecida pelo Outro, ela teme expor sua posição imaginária e sofre ao expor sua particularidade. Interessante que Nelson está atento a essa negatividade e, ao expor o sentimento da heroína, ressalta: “elevando a voz, mas ainda em seu

235

Idem, p.80.

236

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.572.

desespero contido”; (2) Enquanto Moema está completamente alienada nesses versos. Na verdade, não é a Moema pois aqui estamos diante de uma Filha Drummond. O polo positivo é a Filha que representa, nesses versos, a advertência da castração: a Mãe saiu de seu posicionamento que já fora *a priori* posicionado por aquilo que a teoria lacaniana denominou de falo (a inserção e posicionamento do sujeito ao *lugar*). De outro modo, quando D. Eduarda sai da posição de Mãe, logo temos um “curto-circuito” entre *forma* e *conteúdo*, o que resulta, como bem disse Moema, na Loucura. Aqui a importância da terceira personagem, D. Eduarda fica perdida nas coordenadas, sente-se culpada, e logo, na sequência, pergunta para a mediação simbólica: “– Eu disse ‘suicídio’, disse? VIZINHOS – Disse. A senhora disse”. A resultante é a resignação da personagem que tenta voltar às coordenadas da mediação do Outro, de volta às aparências. Todavia, sabemos que esses conflitos vão perpassar toda a peça (ou melhor, em toda sua obra) e esse que é o movimento do fracasso rodriguiano: nunca a personagem irá se reconciliar harmonicamente com sua identidade, o que é o “curto-circuito” da mediação.

Em consequência, deveríamos ficar atentos às “tragédias privadas”, que são distintas do movimento grego, porque nelas não temos a negação do herói e a comunidade que, *grosso modo*, no final – de acordo com *um não saber* – resulta em um cataclismo do Universo simbólico do *lugar*. Em “tragédias privadas” de “matrizes cristãs”, o herói é paradoxalmente trágico/cômico, um ser medíocre que fracassa em seu *ideal de ser*, ou seja, o trágico é o cataclismo do particular. O fracasso está em cada quadro da peça, enquanto o Outro está sempre advertindo (a figura fantasmática) o não cumprimento das designações simbólicas, que está a falhar e a falhar. Daí, não é por menos que o drama, com seu elemento “cristão”, além de cômico, é extremamente melodramático e nele o herói é o miserável, o ser que idealiza algo transcendente que jamais será digno de ser. Por isso, são comuns as cenas de personagens de joelhos, em autopunição, em meio aos choros, gritos, risadas escandalosas e humilhações que declaram: “Eu não sou suficiente para você! ”. Devemos estar atentos às peculiaridades “cristãs” da construção dramática do trágico, comumente moderno por estarmos, nessa forma, em polos completamente distintos da forma grega. Um herói grego não é um miserável pecador²³⁷; ao contrário, ele faz parte de uma nobreza de alta estima que

237

Na boa análise de Nietzsche a personagem de Édipo, o filósofo destaca as diferenças e os resultados da *hamartia* grega para “hamartia” cristã. Enquanto a cristã carrega o fardo, para os gregos, no entanto, não há em sua cultura a noção de pecado. O erro cometido não era um significante de eterna ruminação, da forma de como ocorre na tradição cristã. A figura mais dolorosa do palco grego, o infeliz Édipo, foi compreendido por Sófocles como o homem nobre que, a despeito de seu saber, está destinado ao erro e à desgraça, mas que, diferente do pensamento cristão, por seu sofrimento atroz, exerce em seu redor uma força

idealiza uma “Coisa” que possa conquistar, enquanto o “cristão” é o miserável, aquele que sempre se desengonça ao título (o teor cômico) e é, ao mesmo tempo, extravagantemente obsessivo à idealidade da “Coisa” (o teor melodramático), sofrendo ao carregar demasiado peso do pecado.

Isso não quer dizer que a peça não cria camadas que vão se movimentando para o clímax da narrativa. Durante o constante fracasso das personagens à idealidade, somos expostos a um trauma maior, um ato hediondo e, aos crimes menores nos quais, pelos fracassos e correções, em movimento circular, há um maior que não foi mediado. Logo, é possível notar que o espectro se avulta a um dejetto maior, um crime que está envolto nas aparências, um mistério que não fora exposto à realidade ordinária e que vagueia parcialmente entre gritos e choros.

Após Misael e D. Eduarda entrarem no quarto, eles começam a ouvir vozes, em surdina. São quatro mulheres que choram, um “choro de velório” e as vozes, que parecem ser distantes, vão perfazendo-se nítidas, e cada vez mais nítidas, e vão, gradualmente, enchendo o palco:

PRIMEIRA – Mulheres do cais...

SEGUNDA – Mulheres do cais...

TERCEIRA – ... Te imploramos Senhor,

QUARTA – Nós, que cheiramos à maresia,

PRIMEIRA – Te imploramos

SEGUNDA – Piedade para a que morreu,

TERCEIRA – Piedade, misericórdia,

QUARTA – Para a que morreu

PRIMEIRA – Recebei senhor, em vosso céu...

SEGUNDA – Em vosso céu,

TERCEIRA – A alma pecadora,

QUARTA – Fazei secar o sangue derramado,

PRIMEIRA – Mas recebei a alma,

TODAS – Tu que és o Grande Pai.

(Cessa o coro das mulheres.)²³⁸

mágica e uma potência cujo efeito ainda será sentido depois de sua morte. Édipo não pecou – “a criatura nobre não peca, é que o poeta profundo quer nos dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que funda um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado.” NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.61.

Há um desconforto porque Misael está confuso e não sabe o que está acontecendo. Primeiramente, pensa que as Vozes dizem respeito à morte de Clarinha, mas, logo na sequência, é negado por D. Eduarda. Por ela, ficamos sabendo que a mulher relatada pelas vozes morreu há 19 anos,

D. EDUARDA – Há 19 anos. Morreu há 19 anos. Não te lembras Misael?

MISAEEL – Não... E quem é essa mulher que, depois de 19 anos, choram por ela, e gritam como se tivesse acabado de morrer?

D. EDUARDA – Aquela mulher...

MISAEEL – Que mulher? – ... Aquela que mataram há 19 anos... O assassino matou com um machado... Abriu aqui (*indica o pescoço*) e quase separou a cabeça do tronco...

MISAEEL – Era uma mulher da vida!

D. EDUARDA – Misael foi no dia do nosso casamento... As mulheres gemiam e gritavam como hoje... A noite toda... E gemiam tão alto que pareciam estar aqui...

MISAEEL – Aqui.

D. EDUARDA – Era a nossa primeira noite... Tu fechaste tudo... Mas o choro parecia nascer do chão, parecia sair do colchão, do próprio travesseiro...

(*Ouve-se de novo, o coro das mulheres, sem que estas apareçam. É como se, dentro do quarto, gritassem milhares de mulheres, em delírio*)

D. EDUARDA – Há 19 anos elas gritavam como agora.

(*Decai o vozerio*)

O coro, em *Senhora dos afogados*, é a expressão daquilo que ainda não foi registrado. Não apenas constrange as personagens com seus olhares obscenos, ou com as suas vozes interrogando cinicamente, mas, também, vigiam todos os passos da família Drummond. Em sua ronda fantasmagórica, as intimidações não se restringem apenas aos “atos falhos” dos heróis na sua realidade cotidiana, mas são entidades extremamente poderosas que estão a rondar as virtualidades do “não dito” e a teatralização dos laços das aparências. A constante ação de coagir os heróis tem como objetivo forçar as aparências ao seu limite, até que elas não possam mais se recriar, e, assim, a verdade traumática transpareça. Contudo, devemos observar que esse último coro é uma Voz divina, ou seja, no meio das constantes obscenidades das Vozes do *ethos*, transpassam-se as Vozes do *mythos*, assinalando que há uma tensão entre o *ethos* e o *mythos*.

Nelson trabalha a forma do coro, quanto às personagens, na instância moderna do saber, em sua fórmula moderna de tragédia: “ele sabe que sabe”²³⁹. Nela os heróis atuam com certa distância da idealidade de suas insígnias (seus papéis sociais), ou seja, eles nunca serão de fato aquilo que o *ethos* demanda deles, mas também não podem se distanciar em demasia

dessa identidade. A atuação conforme a dança das insígnias é, por assim dizer, basilar para a sobrevivência nesse *lugar*. As personagens devem se acobertar, de forma contínua, nas camadas das aparências e o Outro jamais deve saber de suas falhas ou de seus crimes. A radicalidade da peça acontece no momento em que as Vozes, na função de *ethos*, “sabem que sabem”, e por isso são tão poderosas em seu constante atrito às aparências.

Em meio às Vozes do *ethos*, as Vozes do *mythos* transpassam-se em meio às Vozes agressivas. Mas, elas não revelam o saber de forma imediata e vão gradualmente enchendo as aparências de *graça*, até saturar o ambiente ao ponto que o segredo colapsa diante do atrito traumático e daí, o ato performativo [sofisticação no quesito técnico teatral] das vozes gradualmente vão enchendo o palco até que não sobre nenhum espaço a mais para se propagarem. O coro vai aos poucos empurrando as personagens para o precipício, até o ponto em que a verdade salte à realidade ordinária. A verdade, que antes vagueava como um objeto parcial (as vozes fantasmáticas), agora é “materializada” na realidade e, assim, o morto, a representação do *mythos*, corta as vozes que acusam o herói, a *graça* que deseja o perdão das almas para que o pecado, no amor da mediação de Deus, transcenda.

3.2.4 – Saber e “hamartia”

Em termos de estrutura narrativa, em *Senhora dos Afogados* a figura do Pai está mais para *Hamlet* do que para *A trilogia de Orestes*. Vejamos na narrativa de Shakespeare, em que o espectro desencadeia o curso da tragédia, em sua reivindicação por vingança e justiça. O Pai, a entidade fantasmática, transparece todo o saber ao seu filho e fica explícito o ato traumático já nas primeiras estrofes da peça: Cláudio, seu tio, matou seu pai e casou-se com sua mãe. O trágico da narrativa será nesse conflito, ou melhor, no *peso do saber*, entre “ser” ou não “ser aparência”, entre o “não fazer” e “fazer”. Em *Hamlet*, por consequência do saber, as personagens estão em constante atuação no jogo das aparências. De forma contrária, na trilogia de Ésquilo, o saber não é camuflado pelas aparências e a cada nova descoberta (do saber revelado), a ação de justiça por vingança é praticada²⁴⁰.

240

Atreu, em *Oréstia*, quando “sabe que sabe”, de forma mediata configura uma ação de vingança e justiça. Da descoberta traumática do adultério, Aerópe, e seu irmão, Tiestes arquitetam um banquete da qual são servidos os membros dos filhos do seu irmão.

Desse modo, segundo a tradição canônica, *Hamlet* é uma versão “modernizada” (na transição e ruptura) de *Édipo rei* e é o testemunho da distinção entre posição trágica entre “o saber” e o “não saber”. *Hamlet* marca o processo de modernização da tragédia. Já na peça grega, Édipo mata seu pai porque “não sabe o que faz” e todos os acontecimentos trágicos (casar com a mãe, ser irmão dos seus filhos, matar o pai, e assim por diante) são causados por um “não-saber”: “ele não sabe, apesar de fazer”; enquanto, na peça shakespeariana, Hamlet, em contraposição, sabe quem matou e, exatamente por isso, não é capaz de vingar a morte do seu pai: “Ele sabe, por isso não pode fazer”. Para mais, como enfatiza Lacan²⁴¹, não é apenas ele que sabe, mas seu pai misteriosamente também sabe; aliás, até sabe como fora morto. É neste ponto que temos discrepâncias latentes entre a *forma/conteúdo* da tragédia grega para vertentes modernas. A grega é alicerçada em algo desconhecido para o herói: o incognoscível, o herói trágico grego é um ser ingênuo. A tragédia moderna, *grosso modo*, de maneira oposta, tem um saber excessivo e adventício. O clímax da peça é quando o saber que foi constantemente mantido nas aparências é finalmente colapsado e exposto à realidade ordinária.

O saber excessivo é o que torna o modelo moderno tão melodramático. O herói moderno sabe e por isso não faz a escolha de “fazer” ou “não fazer” e altera completamente o fluxo trágico da narrativa. As inscrições particulares, como as manipulações das aparências e da verdade, atuam no fluxo narrativo como um poder aterrador. O herói moderno é o infeliz sobrecarregado de saber, amaldiçoado é seu ser e o poder de mudar as coordenadas do futuro é a angústia de fazer postergar, ou prematurar, o desfecho de sua sentença final, algo inexistente e inimaginável pelo destino grego. O traço incidido pelas moiras gregas advém do desejo divino e o herói grego era um ser trágico justamente por não saber o mistério de Deus. Evidentemente as nuances melodramáticas estão em diálogo com o mito do indivíduo, ou individualismo “cristão” (livre arbítrio), mas não é Deus que roda a história, mas as ações dos homens no tempo. A manipulação da ação no tempo fica a cargo desses seres que movem o material e o virtual. Do saber e da liberdade, fomenta-se a angústia e dela exalam os excessos de sentimentalismo pois Hamlet é um melancólico. Comumente, no drama moderno, são exteriorizadas exageradas afetações de culpa, vergonha, e de eufóricas idealizações nas ações das personagens, além, é claro, as muitas dissimulações afetivas.

É óbvio que na versão modernista de Nelson temos a reestruturação para o *mythos* rodriguiano e, por consequência, deveríamos ficar atentos às suas características “privada/burguesa”. Vizinhos (o coro) são a entidade da mediação simbólica (o supereu, o imperativo ético) que “sabem que sabem” e, por isso, cobram do herói aquilo que não é mediado pelo *lugar*, ou seja, tudo que desvirtua da diretriz, ou todo pecado feito às escondidas é requerido por essa instância simbólica. Os heróis dialogam com as Vozes manipulando e afastando o saber traumático da realidade ordinária: “ele sabe, por isso não pode fazer”. Se em *Hamlet* o fantasma pede ao filho que vingue o pai, em *Senhora dos afogados*, o fantasma clama ao Divino que redima a alma. Como se em um grito de redenção, as Vozes pedissem ao Grande Pai mítico que receba a alma pecadora, mas também que faça justiça, redima seus pecados.

Misael, desorientado pelas palavras de sua mulher (“Aquele que mataram há 19 anos”), retruca: “Era uma mulher da vida!”, e logo na sequência, as Vozes, os pedidos de redenção se multiplicam como se “gritassem milhares de mulheres, em delírio”. Esse rastro latente segue-se em toda a trama. Tudo que a “Grande-casa” (tradição Drummond) “não” sabe, tudo que é escondido, tudo que não é comunicado a ela, as Vozes tomam as medidas interventivas para que o herói saia da aparente posição e confesse a verdade. Entretanto, qual é a confissão que o Pai, Misael, deve à “Grande-casa”?

O Pai é uma figura imponente, o herói robusto que, nos primeiros quadros, está se desenvolvendo *para mais do que ele é*, de juiz a ministro, reversamente vai se desmoronando *para menos* que Misael. O “herói mítico” é completamente distinto do “manual” aristotélico²⁴², não é uma pessoa de medianas virtudes; ao contrário, ele está assentado em um altar que aos poucos vai se degradando, até que o herói não perca apenas o altar, mas suas vestimentas, sendo desnudado em público. Isso se deve porque a ação negativa de Misael ao

242

Em a *Poética*, Aristóteles demarca que as virtudes do herói não devem ser destacar em demasia, a *hamartia* (o erro) não é pela falta de virtudes como acontece no mundo cristão (a *hamartia* é transformado em pecado). Dizia Aristóteles: “Essas pessoas [os heróis] são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tampouco caem no infortúnio; devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto.” (ARISTÓTELES, *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, p.23.) Exatamente por isso o teor cômico e melodramático do drama cristão. Se o herói for apresentado como a grande figura de virtudes que, no entanto, ao passar dos atos torna-se um farsante estamos diante uma transição para o cômico (como dizia Aristóteles, a comédia representa homens pequenos); o melodrama está na divisão das virtudes, o saber do bem e do mal, o herói grego erra por não saber, enquanto o herói cristão erra mesmo sabendo. As tragédias de herança cristã são verdadeiramente testes de virtudes, o herói é, em sua transmutação cômica/melodramática, levado às últimas consequências para de alguma forma transpareça algum resquício de virtude.

seu posto Paterno não se sustenta, não faz “Um”. Isso é, em forma de contradição, o passe para o cômico. A comédia não é apenas uma produção de chistes, mas um ato performático do alto para o baixo:

(1) o Pai, em seu estado ideal (imaginário – o espelho dos Drummond): “ouvi dizer que Clarinha era a filha predileta do Senhor Juiz? Moema – Ministro. ”; e Misael, o chefe de família, é profético, “nos olhos duros, na barba intensa e negra, nas faces fundas. ” (Como um belo quadro Drummond).

(2) contrariamente, Misael, em seu estado simbólico: “Essas botinas maltratam muito os pés. ”; “Misael senta na cama, ofegante. ”; Misael, “cansado e já sem excitação”; “Misael – Não me chame outra vez de Ministro! Nem de juiz, nem de nada! Não sou nada. Apenas velho...”; Misael, “passando a mão, com angústia, pelo próprio rosto”; “Misael, subjugado”.

3.2.5 – Peripécia e revelação

Toda essa reversão não exclui o caráter trágico da peça, justo pela peripécia (*peripeteia*) do Noivo (aquele que carrega o cheiro do mar), aquele que busca por justiça e redenção. O cheiro do mar é objeto, o cerne da “identidade” do Noivo, seu equivalente material, o “pedacinho-do-Real”. O mar é o Real, é aquilo que está a engolir a “Grande-casa”: “o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando o Drummond, sobretudo as suas mulheres. ” Ou, como dizia a Avó: “Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! ” O mar é o ente que desconcerta a Casa à sua mediação simbólica. O cheiro do mar adentra a residência e o Noivo, em sua ação desencadeia a “anagnorisis” (reconhecimento, esclarecimento da verdade). Saindo de sua posição de apenas Noivo de Moema, revela-se:

NOIVO – Eu estava no mar... Procurando o corpo de Clarinha... Eu e Paulo...

MISAEEL – Procurando Clarinha...

NOIVO – E, de repente, um homem se aproximou num outro barco. Um homem que eu nunca vi... Esse homem disse que o senhor tinha visto minha mãe...

[...]

MISAEEL – Eu, não é possível... Não pode ser...

NOIVO – Viu, Senhor Ministro?

MISAEEL – Não me chame outra vez de Ministro! Nem de juiz, nem de nada! Não sou nada. Apenas velho...

NOIVO – Minha mãe...

MISAEŁ – Você é o noivo de minha filha. É não – foi... Eu não quero que você seja meu genro – nunca! Eu expulso você daqui, expulso você deste quarto e desta casa para sempre... Minha filha não se casará com um vagabundo... Um homem que escreveu no próprio corpo nomes de prostitutas...

[...] NOIVO – Senhor Ministro viu minha mãe... Foi a única pessoa que viu minha mãe...

MISAEŁ – Não! Não! NOIVO – Viu minha mãe, sei que viu no banquete...

[...]

MISAEŁ (*avançando para o Noivo*) – Essa mulher que eu vi no banquete, que estava defronte de mim – olhando sempre para mim –, essa mulher não pode ser sua mãe.

NOIVO – Era minha mãe!

MISAEŁ – Essa mulher está morta, morreu há muito tempo...

NOIVO (*exultante*) – Minha mãe também está morta, morreu há muito tempo...

NOIVO (*agarrando D. Eduarda pelos ombros*) – Seu marido foi amante de minha mãe... Muito tempo... (*vira-se, para Misael*). Olhe bem para mim. Assim. Bem no fundo dos meus olhos... Ministro...

MISAEŁ (*subjugado*) – Não sou Ministro.

NOIVO (*enfurecido*) – ... Ministro, reconhece este rosto? Estes olhos? (*passando a mão, com angústia, pelo próprio rosto*). Reconhece a sua carne em mim?

MISAEŁ (*acobardado*) – Meu filho morreu.

NOIVO – Não. Minha mãe te disse que o filho morreria, porque eu não podia ser um Drummond... Pareço morto? Minha mãe escreveu uma carta na véspera de morrer – escreveu que tu querias matá-la... Confessa agora para mim e para tua mulher...²⁴³

Nessas estrofes está o típico ato de revelação da obra rodriguiana. Devemos tomar cuidado para não fazermos uma comparação totalmente direta à clássica revelação, a *anagnorisis* do teatro grego. É claro que é uma revelação, mas, uma revelação aos moldes do modernismo, e mais, o esclarecimento tem suas particularidades paradoxais próprias à forma teatro rodriguiano. A *anagnorisis* grega é a revelação de um saber desconhecido, enquanto na ruptura à modernidade de *Hamlet*, a revelação é um saber que o herói tem consentimento, mas que não pode, ou não consegue revelar. Assim, ousou dizer que Nelson Rodrigues, em seu modernismo, reverte também a posição de Hamlet. Hamlet sabe quem matou seu Pai: “O outro matou meu pai. Ser ou não ser? ”; Pai sabe quem matou a prostituta, foi ele, Misael, que a matou: “Eu matei o outro. Ser ou ‘não-ser’? ”.

Antes de seguirmos, devemos tomar certos cuidados. *Hamlet* é uma peça de transição para a era moderna, entre a lacuna da tradição clássica para a moderna. Em poucas palavras, estamos diante de razões pré-modernas de *hamartia* e destino. Eagleton (2013) observou que a modernidade carece de uma base sólida de vida. Na moderna era, o problema não é uma questão de um destino todo poderoso, mas a falta, ou, quem sabe, a inexistência de destino.²⁴⁴ Contrariamente, para os antigos gregos, a *hamartia* e o destino estavam relacionados aos

Deuses, aquilo que comentou Schelling, que o destino e o erro estão relacionados às propriedades defectivas dos deuses gregos. Mas, esse não pode ser o caso do Deus perfeito do cristianismo²⁴⁵. Logo, Shakespeare substituiu o destino grego pelo caráter e a causa da ruína desloca-se da falibilidade dos Deuses gregos ao caráter, que não pode considerar ser livre. O alicerce do destino passa para a consistência de um certo “eu puro”, o herói em suas manipulações aparentes porque no fundo, atrás das aparências existe um caráter que demarca a queda da personagem, um destino que está para além do controle de si, algo que está além da razão, um caráter louco – um resto que apenas a misericórdia de Deus pode mediar²⁴⁶.

Se pensarmos no caráter trágico da posição masculina²⁴⁷ das três peças, em uma comparação: *Édipo Rei*, *Hamlet* e a *Senhora dos afogados*, todas estão regidas, com suas especificidades, pela mediação mítica e traumática do Pai. Por conseguinte, em termos de *mythos*, Žižek (2013 b) disserta que Édipo é a narrativa da “ingenuidade mítica” na qual o saber proibido é ocultado da consciência (disto, não há “pecado”), garantindo a “inocência” do herói diante da revelação traumática (aquilo que dizia Hegel, em seu *Cursos de Estética*, herói trágico é ao mesmo tempo culpado e inocente); e da *anagnorisis*, quando o herói é sacrificado para que haja a “reconciliação” com o Todo. A narrativa de Hamlet, opostamente, resulta no movimento de corrupção da “inocência”, quando a consciência toma reconhecimento do saber traumático, a obscenidade do Pai, a mediação se suspende (perda da “harmônica”), até que o Pai seja recolocado simbolicamente (“reconciliado”) em seu devido

244 EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.184.

245 Idem, p.172.

246 Talvez essa falha do “eu” está intimamente ligada ao certo desatino de caráter, aquilo que escapa da mediação da demanda normativa. Em Shakespeare, grosso modo, os “clichês” de tragédias estão nas loucuras e nos assassinatos. A melancolia de Hamlet, os desatinos de Ofélia nos corredores do castelo, ou em *Macbeth*, quando o médico diz a Lady Macbeth: “um mal bem além de minha prática”. Ou seja, aquilo que escapa da mediação está para loucura. Em termo de narrativa histórica, é aquilo que Foucault, em *História da Loucura*, denominou de elemento trágico da loucura. A loucura tinha *lugar* no século XV a início do XVI, um destino misterioso e trágico. Uma particularidade do caráter do eu que está para além da mediação médica e moral, essa que serão mediadas no classicismo. A loucura está para o trágico shakespeariano como para além do controle do herói: uma loucura que não precisa de médico, mas apenas da misericórdia divina. ABELLY, L. *Vie du vénérable Vincent de Paul*. Paris, 1664, ADNES, A. *Shakespeare et la folie*. Paris, 1935. Apud FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*, São Paulo: Perspectiva, 2014.

247 *Senhora dos afogados* análogo às proximidades com a peça *Mourning Becomes Electra* e essa é uma “paráfrase” *Oréstia* (Ésquilos). Deveríamos, no entanto, atentar que a peça rodriguiana, também tem um apelo forte ao fracasso da figura paterna – coisa não explorada pelas outras duas obras. Enquanto, a trilogia de Ésquilos tem como norte a vingança e justiça pela morte do Pai, Agamemnon, arquitetado pela sua mulher, filho vinga a morte do pai, matando sua mãe; *Mourning Becomes Electra* rege-se pelo menos norte, o matricídio: Lavinia, a filha, ao saber da morte do Pai, Ezra, acusa a mãe, Christine, a mãe adúltera de ser a autora do crime. Colapsada por essa situação, Christine comete suicídio.

lugar. E qual é a mítica de *Senhora dos afogados*? Na tragédia rodriguiana, obviamente, não temos a interferência dos Deuses traçando o destino, e muito menos a “reconciliação”, o sacrifício para mediação Cosmo. Similarmente, não ocorre o mesmo que em *Hamlet*, mesmo diminuindo a distância cósmica (de conflitos divinos para conflitos materiais, lacunando o destino ao caráter do herói) mas, ainda sim, gira em torno de conflitos de Estado: o fantasma do rei assassinado que pede ao príncipe, seu filho, que vingue e assuma o seu lugar. O caráter modernista da obra rodriguiana é que não temos figuras de Estado que, pelos erros, são “reconciliados” (expulso, morto) à nova mediação, mas um sujeito que não consegue reconciliar com sua figura simbólica. Em outras palavras, Nelson Rodrigues particulariza ainda mais e estamos no estado puramente subjetivo do herói em seu atrito com a demanda simbólica.

Por esta razão, o Pai de *Senhora dos afogados* é representado por uma tensão interna, um isolamento no qual jamais a personagem pode compartilhar seu saber ao Outro. Sim, *Hamlet* também é uma figura isolada. Todavia, na peça rodriguiana, como uma boa peça modernista, a personagem não está apenas isolada, mas antecipadamente “fracassada” porque o herói já falhou *a priori*, enquanto *Hamlet* é um herói que está confuso sobre o ato de “reconciliação”. Deste modo, tanto as peças gregas, como a shakespeariana, traçam certas coordenadas para a “reconciliação”, enquanto na peça rodriguiana as coordenadas estão suspensas. Se em Shakespeare o herói sabe o segredo do Pai, em Nelson o herói *já é* o Pai. Em outras palavras, ousa dizer que *Senhoras dos Afogados* é uma “paráfrase” do *flashback* da figura paterna hamletiana. Enquanto, em *Hamlet* o pai fracassou e volta como entidade abstrata demandando a retomada da ordem, em *Senhora dos afogados*, temos a representação material (atrito do herói vs posição simbólica); a história do processo do fracasso do Pai para que o fracasso finalmente transcenda para uma entidade abstrata. Ironicamente, a narrativa deste processo torna *Senhora dos Afogados* uma retroação “cômica” da peça inglesa. Pai em *Hamlet* já é o ideal, diversamente da peça rodriguiana na qual temos um Pai real, vivo em sua pura contradição com o simbólico. Não haveria de ser diferente que as constantes falhas remetem à frase melodramática, como essa: “Não me chame outra vez de Ministro! Nem de juiz, nem de nada! Não sou nada. Apenas velho...”

Misael tem consciência que o Pai real (o Pai em sua ação à realidade) é uma entidade falhada, que jamais realizará completamente as suas designações simbólicas e, em consequência disso, mantém as falhas, por medo de perder a vida, nas aparências. Talvez uma

nomenclatura que cabe para essa situação seja: “ele sabe que falhou, por isso não pode fazer”. O Pai simbólico (a mediação ao Outro) sabe do crime, que ele mesmo, como Misael, cometeu. Isso torna a situação, em termos de gênero teatral, totalmente paradoxal, o que faz dele uma personagem cômica, mas imensamente trágica. Em sua instância simbólica, há uma legislação de cumprimentos (os mandamentos da família), impossíveis de se cumprir em vida, dada à contradição intrínseca entre imaginário e simbólico. Com Misael, em sua relação simbólica (Pai simbólico), tudo que não está relacionado às diretrizes da lei, aquilo que não está mediado (o imaginário), retorna com as Vozes, intervindo para que aquilo que está à margem da lei seja finalmente reconhecido pelo Outro. Assim, para Misael cumprir seu dever como Pai, deve literalmente morrer e para ser o Ideal (o espelho da família), o verdadeiro chefe de família, ele deve morrer, pois lhe é impossível, simbolicamente, assegurar o ideal Drummond. Ou seja, ele deve se sacrificar em amor à família.

Retomando aos versos da revelação de Misael, é interessante observarmos a construção da ação de gêneros. Especulando a ação do Noivo, ela atua de forma a embaraçar a figura do Pai ao ponto que ela caia e transparece Misael²⁴⁸, ou seja, somente na falha em segurar a máscara, na distância herói à entidade simbólica, é que podemos ver Misael. Na redução da figura grandiosa para uma figura miserável, a ação atua como uma reversão paradoxal para a comédia. Pelo desencadeamento do ridículo pelo herói, esse apela para o melodrama, desesperos, afetações exageradas que constroem a si e a outras personagens. Do desespero, o Pai é subjugado, Misael é separado do Pai e o Pai morreu. Da separação desencadeia-se o trágico e Misael agora é um excremento (um “dejeito incômodo”), não “reconciliado”, o que o torna, no progresso da trama, uma figura “morta-viva”.

3.2.6 – O fracasso da Reconciliação: o “não-ser”

248

Isto não nos remeteria à função da “escada” (personagem que dá suporte ao ridículo) para no cômico (ou, quem sabe, uma “pré-escada”)? Normalmente, na arte cômica, temos uma personagem que faz o papel de “sério” (escada), que está a assegurar uma função importante da mediação, e, de repente, vem uma outra personagem que desorganiza totalmente a figura de autoridade, como nas cenas clássicas dos filmes de Charlie Chaplin. Por vezes, temos um burguês, ou servidores públicos, um policial, por exemplo, teatralizando sua função, mas que ao serem provocados pela figura desengonçada do vagabundo, acabam escorregando, caindo e se sujando, fazendo o papel de ridículo. De uma autoridade, de um polo hierárquico superior, a personagem é transmutada (pela intervenção do humor) ao “comum”. E assim sabemos que por trás daquela máscara de superioridade, há uma pessoa desengonçada igual ao vagabundo.

Assim, nas coordenadas da tragédia (polo positivo vs polo negativo), ou melhor seguindo, o conceito “tragédia privada”, na representação do drama familiar, devemos observar o movimento da negação (personagens vs seu posicionamento simbólico), as particularidades subjetivas em contradições com a demanda simbólica. Somente as representações da moral (privada burguesa) processam-se da fricção da dialética entre o positivo e do negativo: (1) Afirmção “Misael é Pai”: o herói é aquele que resiste às tentações da “carne”, é “puritano”, tem coragem e heroísmo para seguir o bem, mesmo que sacrifique e sofra por isto. Ele é um autêntico Drummond, ou melhor, é ele o melhor dos Drummond. (2) Negação “Misael não é Pai”: o herói cai, Misael apenas fingia sustentar o Pai, as aparências daquilo que fora recalcado vem à luz, o saber “sujo” (o prenúncio recitado pelo coro) é exposto à realidade e a particularidade excluída aparece à realidade. Agora sabemos de fato “quem é” Misael. (3) Negação da Negação, “Misael é um não-Pai”: o positivo e o negativo não se reconciliam, resultando em um fracasso, um excesso de negação que não é reconhecida pelo Outro.

Neste processo formal, do polo positivo vs polo negativo, *Senhora dos Afogados* expressa-se a tensão paradoxalmente a forma da tragédia rodriguiana, *a tragédia como fracasso*. Em vez de herói vs cosmo, ou herói vs monarcas, ela apresenta herói vs a sua identidade simbólica. A peça rodriguiana está mais para uma tragédia de espelhos, a tensão entre os desejos particulares vs o desejo do Outro, da qual a personagem termina isolada, referente à sua subjetividade perversa que não é reconhecida por si e nem mediada pelo Outro. Essa estrutura é que torna *Senhora dos Afogados* próxima à obra de O’Neill e o isolamento, o fracasso, a não reconciliação são alguns dos predicados daquilo Williams denominou de “tragédia privada”. Em outras palavras, na “tragédia privada” não há reconciliação:

O relacionamento é, então, por definição, destrutivo: não apenas porque seres isolados não podem se unir, podendo apenas colidir e causar dano uns aos outros, mas também porque as breves experiências e união física, seja no amor sexual, seja na infância, são inevitavelmente destrutivas, fragmentando ou ameaçando o isolamento que é tudo o que se conhece de individualidade.²⁴⁹

Em consequência disso, deveríamos prestar atenção nessas peculiaridades que as distanciam das resoluções de peças gregas e shakespearianas.

A frase clássica de Hamlet: “ser ou não ser”, deveria ser transposta para o Pai, em *Senhora dos Afogados*, para “ser ou ‘não-ser’”. Por quê? Pela razão de que, em *Hamlet*, há uma reconciliação do *ser*, enquanto na peça rodriguiana os predicados do ser se tornam puramente negativos, “não-reconciliáveis”. Quando Hamlet indaga o “ser ou não ser”²⁵⁰, a questão da indagação está relacionada à demanda do Outro, a personagem é intimada pelo Espectro a colocar em questão a sua identificação ao ordenamento simbólico, em outras palavras, o Rei morreu, Hamlet como príncipe herdeiro tem como dever vingar o seu Pai e retomar o Poder. Hamlet está confuso em seguir ou não seguir o desejo do Outro. Mas, no decorrer da tragédia há o ato, o ser se “reconcilia” na ação de vingança de Hamlet quando o herói mata seu tio, Cláudio. Na trama de Misael há identificação simbólica, mas ela falha e o herói não é reconciliado pois Misael não se reconcilia em sua função simbólica. Ao cometer adultério (o maior crime para os Drummond) e matar sua amante, ele não pede perdão e depois se mata; ao contrário, ele absterge de sua responsabilidade simbólica de maneira covarde. Com culpa, vaga pela “Grande-casa” em tom lamentoso, sem posicionamento ao lugar e é o “morto-vivo” Drummond.

Essa pura negatividade de Misael que não se reconcilia ao Outro é o que torna a peça de Nelson Rodrigues tão moderna e modernista. Pressupondo que em *Hamlet* o destino está no caráter, a substância da reconciliação está no caráter do Herói (como dito anteriormente), atrás das aparências esconde um “eu verdadeiro” (seu destino), uma consciência que arquiteta as ações exteriores escondendo dentro de si uma verdade interior. Na obra de Nelson Rodrigues deveríamos pensar o eu na ruptura moderna. O eu moderno não é uma substância pura, seu predicado não é imutável, a-histórico, mas uma miragem que deseja ser reconhecido pelo Outro²⁵¹. É claro que esse “eu moderno” dispõe de consciência, arquiteta seus objetivos, defende e se esconde nas aparências e, obviamente, tem lá seus predicados reconhecidos. No entanto, sua verdade interior, seu segredo, é também um semblante.

Em um exemplo interessantíssimo de quebra de semblante está na parábola da “porta da lei”, *Diante da lei*, Kafka. O conto narra a história de um homem do campo que chega ao porteiro (o guarda da lei) e pede para entrar na porta da lei, essa que está aberta. O porteiro replica um não ao seu pedido. No entanto, o homem do campo pensa melhor, e pergunta se ele pode entrar mais tarde. O porteiro afirma que sim, mas agora não. De porta aberta, o

250 Baseio-me o “ser ou não ser” em Lacan, Seminário 6. para ver LACAN, Jaques. *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Zahar; 1ª Edição, 2016.

251 Aqui me baseio em imaginário, real e simbólico para mais ver LACAN, Jaques. *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Zahar; 1ª Edição, 1986.

camponês não entra, mas se fascina para o que está dentro dela. O porteiro até dá-lhe uma banquetta e manda-o sentar-se ao pé da porta. O homem senta-se e espera por anos a aprovação de sua entrada, mas esta nunca chega. Velho e quase para morrer, além de quase surdo e cego, indaga ao guardião da porta:

– Todos aspiram à lei – diz o homem. – Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?

O porteiro percebe que o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio ele berra:

– Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a.²⁵²

Em outras palavras, tanto a porta, quanto o seu segredo, são semblantes, aparências dentro de aparências, não por elas serem falsas; ao contrário, elas são a tecitura “ficcional” da realidade. Nesse contexto, temos nos dizeres do porteiro ao camponês: “Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, existem porteiros e cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a simples visão do terceiro.”²⁵³ Na passagem para cada porta encontramos mais um outro porteiro que guarda a porta e, assim, até o nada, ou seja, até que não haja mais aparências, o fim do *lugar*. Toda construção das entradas é como uma pintura de uma cortina na parede que estava lá para criar a ilusão de que escondia um segredo.

Esta é razão da importância de analisarmos a tensão entre *ethos* e *mythos*, para não cairmos na ilusão que existe um segredo oculto. Flora Sussekkind tem um interessante conceito para analisar os “segredos” de Nelson, aquilo que ela denominou de *fundo falso*:

Nelson faz uso dessas relações [interpessoais], desses mecanismos [de articulação de conceitos] e desses temas [da dramaturgia ocidental] de uma maneira insólita, apontando para o fundo falso que procuram encobrir. Desnudando este fundo falso, onde se articulam conceitos, temas e relações, o teatro de Nelson Rodrigues vai obrigar o espectador a duvidar dessas mesmas ideias e da própria imagem construída sobre elas.²⁵⁴

Medeiros também parte desse princípio e ela argumenta existir uma normatividade do semblante, a representatividade da “seriedade” da família Drummond. Mas, por trás daquela

252

KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo, Penguin, 2011, p.106.

253

Idem, p.105.

254

SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, 1977, p.37 apud MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas, SP, 2010, p.185.

família, do sexo disciplinado, tem aquele fundo do cais do porto, da liberação dos desejos – culminando em desgraças. Por assim dizer, o “fundo falso” é a expressão que o moralismo “do patriarca vai se desnudar e expor a verdade imposta por trás de suas atitudes: é ele o responsável pela corrupção familiar.”²⁵⁵ A autora assegura que as “peças míticas” são o processo do alto para o baixo, o Patriarca vai aos poucos perdendo seu semblante ideal. Logo, a “partir de formas, digamos, paródicas, em que ocorre esse chamado hibridismo genérico, há a tentativa de remontar ao realismo sem dogmatismos.”²⁵⁶ Nelson constrói, de forma híbrida, que o drama, “parte sempre de uma noção predefinida de forma, como da tragédia, inverte e confunde suas referências e desvela conceitos e concepções muito próprias.”²⁵⁷

Contudo, penso que não deveríamos cair no “realismo sem dogmatismo”, pressupor que por trás desse semblante existe um “segredo”. Como disse Žižek²⁵⁸, uma das definições possíveis para o “realismo”, é que, por trás das cortinas das representações, na verdade, há uma substancialidade; contudo, ela não tem significado em si mesma e quem constrói possíveis significados é o espectador/leitor. Essa estranha crença é corroborada no discurso do Sábato Magaldi à dramaturgia de Nelson: se, de um lado, notamos um evidente realismo da vida representada em peça, do outro, há a subjetividade do espectador que constrói a composição imagética²⁵⁹.

Uma cena clássica do realismo literário do século XIX é a descrição do primeiro encontro de Madame Bovary e seu amante. Os dois amantes entram no coche e pedem para o condutor dar uma volta na cidade, não é descrito nada que acontece detrás das cortinas e Flaubert limita em descrições prolongadas dos ambientes da cidade; contudo, apenas uma frase é mencionada sobre o que acontece no coche quando, por um instante, uma mão nua atravessa a cortina. Algo verdadeiro acontece por trás das cortinas, mas não é revelado e apenas o componente subjetivo do leitor complementa a cena.

No entanto, se *Madame Bovary* tivesse sido escrita um século antes, argumenta Žižek, decerto os detalhes do ato sexual não seriam mencionados e depois que os dois amantes entrassem no coche fechado, seria, talvez, apenas uma declaração curta: “Finalmente, a sós, e

255 MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas, SP, 2010, p.173.

256 Idem, p. 184.

257 Idem, p. 185.

258 Um pelo no Cão que te mordeu, para mais: ŽIŽEK Slavoj. In *Interrogando o Real*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.158 a 159.

259 MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva 2010, p.45.

escondidos atrás das cortinas do coche, os amantes puderam satisfazer sua paixão”. As cenas detalhadas da cidade e seus adornos estariam fora dos pudores da época pois, nesse universo “pré-moderno”, não poderia surgir uma tensão radical entre *forma* e seu *conteúdo* traumático sendo ocultado. Isso acontece exatamente porque esses fenômenos não eram reconhecidos pelos *ethos* de suas épocas – o sexo não era algo para se representar na arte, o que configura aquilo que Foucault disse em *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, a problemática que determina a episteme pós-kantiana do século XIX, a nova configuração de poder, onde o sexo é configurado à dignidade da *Coisa irrepresentável*. O discurso oficial é de esconder nas cortinas a palavra da sexualidade, engendrando nas aparências o seu “segredo”. No entanto, se *Madame Bovary* fosse escrita cento cinquenta anos depois, com certeza seria descrito o que acontece detrás das cortinas do coche²⁶⁰.

Logo, o que está detrás das cortinas não são apenas projeções dos leitores/espectadores; ao contrário essas subjetividades estão em tensão ao *ethos* no processo no tempo. Portanto, todos os “pecados” realizados na peça *Senhora dos Afogados*, como as traições, prostituição no cais e desejos incestuosos fazem parte do próprio semblante do *ethos/mythos* – o seu funcionamento “normal”, ou seja, naquele lugar o sexo (“não-normatizado”) é uma coisa que deve ser feita em “segredo”, justamente pelo seu “reconhecimento” como “hediondo”. Atrás do “fundo falso”, não é um “segredo” oculto, mas é outro semblante (aparência dentro de aparência), um semblante que está em tensão entre o *ethos* e o *mythos*, da qual o autor recortou para criar a sua expressão em contraste com a realidade ao lado do palco (sua outra camada). Assim, toda construção do hibridismo de Nelson é assim como *Diante da lei*, de Kafka, não esconde nada e está lá apenas para criar a ilusão de que escondia um segredo em seu “fundo falso”.

Misael deve ser olhado da mesma maneira. Não é que seu caráter é o destino imutável, ou que ele é uma figura pura atrás do Pai. Misael também é um semblante, sua forma de ser Misael é de maneira similar ao atravessar a “porta da lei”, apenas uma montagem “ficcional”, uma pintura de parecer ser da qual não tem nenhuma substancialidade pura, nada por trás dos semblantes. Esse nada é descrito em sua afirmação: “Nem de juiz, nem de nada! Não sou nada. ”. Depois de perder seu poder de Pai, é o nada que o cerca, não há reconciliação para ele

260

No filme *Madame Bovary*, de 1933 escrito e dirigido por Jean Renoir representa a cena de maneira fiel à literatura de 1856; mas o filme de Sophie Barthes, 2014, contém cenas mais “picantes”, o que assegura que representação do sexo e seus “segredos” vão depender dos poderes de épocas.

naquele *lugar*. Sem a consciência de si, no reconhecimento do pecado (arrependimento) não há reconciliação entre sua particularidade e o *mythos*, e muito menos com o *ethos* que alicerça os Drummond e a personagem se torna um “não-Misael”.

Misael, sem o ato reconciliação com o Outro, a personagem se torna uma figura da qual sua predicação é negativa e isso evoca a passagem kantiana do juízo negativo e juízo infinito²⁶¹. No juízo negativo: “Misael não está morto”; juízo infinito: “Misael está não-morto”. O primeiro nega a morte (negação), já o infinito é afirmação de um não como predicado (negação da negação). Misael não está apenas vivo, vivo como um “não-morto”. Assim, como nas fantasias de horror, o “morto-vivo”, um monstro que vaga sem rumo, sem “consciência de si”, sem *lugar*, Misael é uma monstruosidade predicada por um excedente negativo que não foi reconhecida pela “consciência de si” e, por consequência, “não-mediada” pelo Outro.

Devemos ficar sempre atentos à “hamartia” do herói rodriguiano porque há duas camadas em tensão *ethos* e *mythos*. Misael, após perder seu polo positivo, deveria pedir perdão, e, por amor, sacrificar-se pelo *mythos*, ou em tom de “farsa”, como em *Doroteia*²⁶², reconciliar com o *ethos* dando um tiro no peito. Contrariamente, toma uma atitude covarde e acaba por não ser nada ao *mythos*, e nem para os Drummond, tornando-se uma figura patética que está “não-morta”, mas mantém-se “apenas” como um ser biológico, embora no final, ele acabe perdendo, também, seu corpo físico, e é morto pela loucura de Moema²⁶³.

Se o “tiro no peito” diz respeito apenas ao ordenamento da família Drummond, já a *graça* está para o salto transcendente. Se na materialidade da vida as personagens estão fadadas ao fracasso, ou seja, existe algo poderoso que acomete os corações para ações que estão à marginalidade da lei humana; a parte mítica o herói falha justamente pela falta de “consciência de si”, a consciência que transcende a materialidade, a *graça* do amor. Esta é a “Coisa Ideal” de sua dramaturgia, o alicerce mítico divino. Portanto, Misael, assim como a grande maioria dos heróis rodriguanos, fracassa duas vezes: primeiro com a lei dos homens e depois com a lei de Deus. Diferentemente, *grosso modo*, na tragédia clássica, o herói falha

261 Baseio-me os juízos Kantianos em Žižek ŽIŽEK, Slavoj, *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo, Boitempo 2013, p. 485.

262 É claro que na situação de Misael é pior, a máscara já foi quebrada e ele seria a Doroteia depois da máscara.

263 Moema mata o pai sem querer, mas o interessante é que a heroína é única e ama seu Pai de maneira verdadeira. Mesmo perdendo todo seu suporte simbólico, tornando-se um “dejeito incômodo”, Moema ainda ama Misael. O amor verdadeiro em Nelson Rodrigues vai além do reconhecimento do *ethos*.

apenas com a lei dos homens, mas, da parte divina, por vezes está acobertado pelos deuses e, por outras, é apenas o destino divino.

3.3 – A tensão entre o apolíneo e o dionisiaco

No *mythos* rodriguiano, essa “pura negatividade” pode ser mediada caso o miserável reconheça a sua miséria e arrependa-se. É de costume os heróis rodriguianos falharem nessa empreitada, mas a reconciliação e a afetação catártica ficam a cargo do público. Essa reconciliação a lá medieval é o que pode distanciar dos predicativos da “tragédia privada” que, contudo, é que atribui mais singularidade à peça. Dizia ele: “É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda e acho mais importante a hediondez. O ser humano só se salva se reconhecer a própria hediondez. Eu me proponho a reconhecer a hediondez.”²⁶⁴ Uma face linda e outra hedionda torna possível fazer uma analogia ao “clichê” dos polos da tragédia e do trágico: o “positivo” e “negativo”. Claramente, Nelson Rodrigues nunca obrou numa teoria da tragédia e do trágico. Entretanto, é possível analisar os traços de sua estética analisando sua obra, sua cosmovisão e suas defesas à determinada expressão de gênero teatral, como neste exemplo no qual o dramaturgo defende sua postura trágica, e mais, acentua a importância do negativo, o ébrio espírito dionisiaco:

Por um preconceito realmente desculpável, convencionou-se que a tragédia exige linguagem nobre. Rebelo-me com a maior veemência contra esse ponto de vista que artisticamente não tem o menor sentido. O que caracteriza a tragédia é um certo tipo de tensão chamado de “tensão dionisiaca”.²⁶⁵

Profundamente este é um trecho de muita importância porque, além de transparecer o *insight* (a “tensão dionisiaca”), também posiciona o dramaturgo ao seu lugar no discurso. O *insight* refere-se ao movimento de transformação na história, a “tensão dionisiaca” impele uma transubstanciação do objeto às novas demandas de tempo e espaço. No que diz respeito ao seu lugar no discurso, essa rebeldia é típica do modernismo, uma faceta que desejou ir além das convenções, mas que também desejou dialogar e ressignificar o seu *lugar*. Essa é a

264
2012, p.63.

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo. Rio de Janeiro: Autoria C,

265
HELIODORA, Bárbara et al. Nelson Rodrigues: um debate. *Cadernos Brasileiros*. Nº. 35, maio-junho 1966. p. 46. apud MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas, SP, 2010, p. 36.

expressão pura da ação paradoxal do modernismo, ao negar a tradição e o objeto é retroagido para novos predicados estéticos, transfazendo sua *forma* e *conteúdo* para um novo mito.

Atentando às obras de Nelson Rodrigues é continuamente acentuada, de forma vulgar e contraditória, a tensão entre apolíneo (positivo) e o dionisíaco (negativo). Esses princípios são, e devem ser reconhecidos, em cada momento da criação do poético e foi isso que Schelling assegurou, sendo ele um dos primeiros a conceituá-los²⁶⁶. De um lado, temos o princípio que dá forma aos objetos, organizando seus sentidos e significados, ordenando-os em categorias; do outro, um impulso desorganizador dos objetos, que suspende significados, obscurece a razão, que, no entanto, movimenta a normatividade dos objetos e a ação negativa tem o impulso criar o novo.

Interessante que Nelson acentuou bastante em sua vida o princípio dionisíaco, tanto em suas obras, como nas suas colunas de jornais, talvez pelo sentido de obscurecer as coordenadas do herói e o sujeito, uma força estrondosa, um espírito ébrio que leva as personagens cometerem atos que a consciência jamais pensou em cometer. É como se eles fossem reduzidos ao papel de um observador passivo e indefeso às próprias ações, reduzidos a um olhar fascinado e, ao mesmo tempo, horrorizados pelas sucessões de atos hediondos que se sucedem. É certo que essa é a função do teatro rodriguiano, a de compartilhar essa intensa atividade passiva dos heróis, como se eles, de alguma forma, fossem forçados por um ventríloquo sádico comandando suas ações. Dessa trágica situação, Nelson assegura ao seu *mythos*, a *graça*, e o herói não pode abster-se de sua responsabilidade de amar e ele deve tomar consciência e arcar com suas consequências.

Essa resolução trágica é, por assim dizer, como uma retroação “vulgar” da reconciliação hegeliana. Segundo Hegel, *Estética IV*, os conflitos desencadeados pelo herói trágico são igualmente justificados, são legítimos: o herói trágico é, ao mesmo tempo, vítima e culpado. A contingência da ação pode levá-lo a atos de violência e de imoralidade; contudo, ele se responsabiliza, e não foge da violação cósmica. É exatamente por isso que o herói é muito admirado e louvado.²⁶⁷ É evidente que os olhos de Hegel estavam apontados para o herói grego e seu excesso criativo, o caráter dionisíaco de movimentar o cosmo, que, novamente, é reconhecido, e “reconciliado”, ao ordenamento apolíneo.

266
2012, p.74.
267

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Martins Fontes; Edição: 6,

HEGEL, G.W. F. *Estética IV*. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 254.

Mas, em Nelson, o ato de tomar a responsabilidade também está nas mãos do herói: “ele é vítima e, ao mesmo tempo, culpado”. Misael cometeu o crime por ser engolido pela paixão, algo obscuro que ele não consegue controlar. Além de cometer o maior crime na tradição Drummond (apaixonou-se por uma mulher e manteve uma relação extraconjugal, a Prostituta), ele é também objeto de paixão de Moema. Ao tomar consciência do crime, recalca a paixão matando a mulher. O crime cometido é de conhecimento apenas dele e da Avó, mantido nas aparências, até que, pela “ananké” (destino), seu filho retorna e revela a verdade. Seu fim chega ao ser morto pela loucura da filha, que o mata sem querer (a filha também mata seu objeto de “amor impossível”).

(1) Primeiro crime, contra o *ethos*: amar alguém que está fora da mediação, o “impossível”, aquilo não está organizado pela normatividade; (2) Segundo crime, contra o *mythos*: a covardia do herói não levou esse “amor impossível” às últimas consequências, não se responsabilizou pelas consequências desse que, para a mitologia rodriguiana, é um legítimo sentimento. Aqui Nelson inverte o herói grego, Misael não é um herói digno de louvor, mas o herói hediondo, um dejetivo, digno de piedade.

Estamos apreciando um total movimento de fracasso, as personagens não são mediadas como no trágico tradicional, mas invertidas para a “não-reconciliação” que, paradoxalmente, incita o trágico, simplesmente por estarem completamente isoladas do Outro e a ação apolínea fracassa na mediação do excesso dionisíaco. O excesso do dionisíaco, obviamente, está articulado na restrição da lei. Sabemos que todas as personagens estão desejando algo “impossível”, algo que está para além da norma do *ethos*. Para realizarem seus desejos elas devem ir além, mas, ao negar a lei, contingentemente suas ações engendram desgraças que destroem a si e aos outros.

Esse desejo excessivo está ligado intrinsecamente ao sexo. O sexo é esse excesso causador das desgraças, o dionisíaco é força que ilude e alimenta as fantasias da criatura para o ato sexual. Ao serem arrastados pela embriaguez e consumir, ou simplesmente, arquitetar o sexo, radicalmente o preço a se pagar pela realização do ato é a contingência do trágico. Em suma, no cosmo rodriguiano, todo desejo não reconhecido pelo amor é ontologicamente fadado ao fracasso.

Neste trecho, fica evidente a tensão mítica que perfaz toda sua dramaturgia, a tensão entre sexo e amor:

Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita, a não ser quando se dá este acontecimento inacreditável do sujeito encontrar o amor. Mas um sujeito precisa de 15 encarnações para viver um momento de amor. Porque a mulher amada, nada a obriga a estar na cidade onde a gente mora, a cruzar o nosso caminho. De forma que encontrar a mulher amada é um cínico e deslavado milagre. Então o sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor.²⁶⁸

Aqui é explícita a contradição entre o polo positivo (amor) vs polo negativo (sexo). Essa é a razão do gênero rodriguiano (em suas tensões de gêneros textuais), ou seja, sempre ser sacudido pelo trágico, o movimento do fracasso (as *formas* vs *conteúdo*), da qual a desordem não dialoga com ação da ordem, restando apenas uma lacuna insuperável, ou seja, se o sexo (a *forma*) não tiver amor (o amor, seu *conteúdo*) ele é maldito e a única forma de transubstancialidade dessa maldição, é pelo movimento “reconciliatório” do amor. Por ser um milagre pelo qual poucos estão a sacrificar, a maioria das personagens estão fadadas ao perecimento desse “pecado” maldito.

Isto não quer dizer que não exista o “apolíneo” na obra do dramaturgo. O “apolíneo” se apresenta contraditoriamente nas personagens que fazem loucuras por causa do amor, ou aqueles que explicitam sua condição “sem” máscaras. Talvez seja possível supor que essa forma contraditória de manipular o apolíneo e o dionisíaco, aproxima-se “vulgarmente” na contaminação dos dois termos, arquitetada por Nietzsche. A popularização desses termos se deve muito ao *Nascimento da tragédia*, obra que pulsou pelo engajamento de uma nova forma de renascer a tragédia no ocidente. A contradição entre os dois princípios adviria do enflorecer de uma nova forma mítica. Apolíneo advém de Apolo, Deus do Sol, o majestoso brilho das aparências, o Deus das representações oníricas, das belezas e das artes em geral. Esse brilho incendeia a coragem do herói, a luminosidade de Apolo contrapõe-se às fraquezas, ao ressentimento e à força contra os infortúnios da vida. Mas esse princípio, na obra nietzschiana não é puro. Na verdade, o estado apolíneo é uma embriaguez dionisíaca concentrada pelo herói, um certo controle desse impulso avassalador para o *belo*.

É claro que Apolo não está, em sua forma direta, manifesto na mitologia de Nelson Rodrigues, ou que, também, Nelson deva, diretamente, fazer alguma referência a Nietzsche. Apolíneo e dionisíaco não são princípios autorais de nenhum filósofo, ou de críticos literários, mas são dicotomias ajustadas à mítica grega entre Apolo (Deus da perfeição, harmonia, razão, etc.) e Dionísio (loucura, intoxicação, caos etc.). É canônico que a tragédia se movimenta na

contradição entre razão (*ethos*: o positivo) e a loucura (*mythos*: o negativo). Especulo ao dizer que Nelson se apropria desses princípios para recriar, a partir de suas demandas míticas, formas para que esses dois polos dialoguem entre si.

Nelson, obviamente, está mais para um certo tipo de “sincretismo cristão” do que para o formato do mito grego. Assim, contraditoriamente, toda sua estrutura mítica está intrinsecamente ligada ao “livre-arbítrio”, o que significa que o erro do herói é uma falha moral. Ademais, a ação do “homem cristão” está regida por princípios *a priori* transcendentais. É padrão da crítica ao dramaturgo que esse fez uma retroação do pecado original. Logo, segundo a ontologia do ser humano ao “mito cristão” (retroação institucional), qualquer Homem é mau. Todavia, pela sua liberdade, como dizia Agostinho, ele pode se afastar da criatura (de si mesmo) e dirigir-se ao Criador e apenas por intermédio da *graça*, pelo amor de Deus ao homem, o bem pode ser feito. Isto não significa que após a graça de tocá-lo, o pecado se vai, ele apenas distanciou-se da negatividade do pecado e se aproximou da *graça*. Todo aquele que se absteve de si, de seus desejos, negou a si mesmo em sacrifício ao amor a Deus. De outro modo, o servo está simplesmente deixando o seu grande Pastor guiá-lo, mas, sua natureza decaída continua. Logo, a menor distância da *graça*, as paixões capturam o sujeito, desvirtuam a sua vontade própria, o que afasta o servo da luz, retornando a usufruir da escuridão do pecado. A metáfora agostiniana de Deus é a luz que clareia os olhos na escuridão e cabe muito bem aqui: “Assim como o olho corporal, mesmo perfeitamente são, não pode enxergar faltando-lhe a claridade da luz, assim também o ser humano, mesmo plenamente justificado, não é capaz de uma vida sem a ajuda da luz eterna da justiça divina.

”269

Onde sua reinvenção do apolíneo adentra sua mítica²⁷⁰? O brilho de Deus é “vulgarmente” o “apolíneo” e, aqui, ele é a razão que concentra a vontade pecadora para o amor. Assim, o homem em seu estado puro é consumido pela escuridão, apenas um caos sem sentido, sem rumo e sem *lugar*. Não mediado pela *graça*, o herói é simplesmente uma hedionda criatura que vaga pelos impulsos da carne, seu caráter “dionisíaco”. Essa retroação “cristã” do apolíneo e dionisíaco também acarreta reação melodramática para estes princípios. Talvez essa divisão do herói, face boa e maligna, resulta-se em categorias de bem de mal, se supormos castidade como santo e o sexo como hediondo.

O apolíneo e o dionisíaco, canonicamente, não são categorias que designam para relações de bem e mal, mas são princípios que estão intrinsecamente ligados à construção da trama e, pela contradição desses princípios, é que resulta o trágico. Nelson retroagiu esses termos com todo seu “sincretismo” cultural para que da tensão desses princípios suscite a catarse e seu público tome consciência de sua face hedionda. Misael, claramente, é a representação do ser que foi tragado pelo dionisíaco pois a tensão dionisíaca rodriguiana corta a realidade ao ponto de ela não poder mais se reconciliar.

Essa é a situação paradoxal de sua retroação “cristã”, a sua irrealização material e esse é o seu trágico. Agora podemos especular qual é a razão do trágico rodriguiano, nas suas clássicas palavras sobre a salvação:

270

Na questão do apolíneo, comparo o conceito à obra de Nelson Rodrigues. A comparação do conceito é no seu sentido canônico, ou seja, uma categoria racional que medeia o caos à ordem. Infelizmente, não consegui achar nenhuma citação do termo, pelo material que disponho (talvez, nem exista). Contudo, o dionisíaco é um termo que ele frequentemente usava em seus livros de memórias e em suas crônicas de jornais. O termo aparece em várias situações, eventualmente, para defesa de caracteres da tragédia a sua obra, ou relacionado a alguma experiência. Dizia ele, ao se referir, *A mulher sem pecado*: “A peça vivia esse ponto de crise, que um poeta chamou de tensão dionisíaca. Eis o que acontecera no palco: — o personagem central, que passara, até então, por paralisado, ergue-se da cadeira de rodas. ‘Não sou paralisado, nunca fui paralisado’, é ele próprio quem o diz.” Rodrigues, Nelson. (*A menina sem estrela: memórias / Nelson Rodrigues*. — São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 152.) Aqui está a tensão dionisíaca, em um linguajar rodriguiano é a revelação da canalhice. Assim, o dionisíaco é expresso por Nelson quase sempre como uma analogia aos canalhas e vagabundos (a margem da lei). Normalmente, usado para xingar editores, jornalista e pessoas em geral. Ao elogiar o talento do seu irmão Paulo Rodrigues: “Vejam o seu último livro, O sétimo dia, que é uma exata, inapelável obra-prima. A rua, a esquina, o boteco, o pau d’água, tudo tem para ele um apelo encantado. Seus vagabundos são de uma formidável tensão dionisíaca.” (Idem, p.34) O termo é também usado como na forma canônica de energia e dissolução do eu: “E, de repente, uma tensão dionisíaca inundou o teatro deserto. No alto, a cúpula estava ressoante das palmas espectrais. O lustre apagado ardia em cintilações frenéticas. Ouvi de novo a voz de José César Borba chamando: — ‘O autor!’”. Saí do teatro, febril de glória”. (Idem, 218). O dionisíaco está relacionado a bem materiais, sexo, mas também está relacionado à tristeza: “Vendo-o pingar tristeza, fui perguntar-lhe [José Lino Grünwald]: — ‘Mas que tristeza é essa?’”. Reagiu: — ‘Eu sou um dionisíaco’. ” (Cabra vadia, p.25). Portanto, o dionisíaco em Nelson, assim como conceituação canônica está relacionado às experiências sensíveis.

A ficção para ser purificadora precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No “Crime e Castigo”, Raskolnikoff mata a usurária e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ela matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido.²⁷¹

Nelson sintetiza o ideal catártico de sua peça, até mesmo ressalta o “fenômeno da transferência” (talvez, esteja fazendo uma referência à catarse na psicanálise, o *passé* do sintoma), mas, logicamente, aqui ele “cristianiza” o conceito, com o peso e culpa. Talvez esteja, de maneira retroativa, dizendo sobre a finalidade (interpretação moralista) da *Poética* de Aristóteles,

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.²⁷²

No entanto, como um bom “pecador”, no final do trecho, ele ressalta um talvez da cura do pecado, uma recriação do pecado – algo que sempre voltará e, por essa razão, devemos criar e recriar novas formas estéticas de purificação.²⁷³

Quando Nelson disse que para “salvar” a plateia o palco deveria estar infestado de seres hediondos. A redenção pela margem da perversidade, a argumentação feita pelo dramaturgo e a escolha da palavra foram bastante felizes. Uma vez que analisarmos a semântica da palavra hediondo, o adjetivo refere-se a algum sujeito ou objeto que apresenta deformidade, ou seja, aquilo que está fora da sua forma ideal, uma coisa puramente negativa que não é reconhecida pelo seu formato original. Em sua origem é destacado seu caráter

271 MONTALVERNE, Simão de. *Última Hora*, 18 de junho de 1957 apud MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 46.

272 ARISTÓTELES, *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, p.47.

273 Aliás, esse trecho é importante como uma boa representação do desejo rodriguiano de fazer tragédia – é a sua argumentação, sua determinação conceitual. Nelson, ativamente, defende, com unhas e dentes, que: “sim, minha representação é trágica.” O interessante é que essa ação significativa foi dias antes da estreia de *Perdoa-me por me traíres*, em 1957, época que o autor estava sendo acusado de “sensacionalismo”. O “burburinho” fora intenso nos jornais, defensores e detratores debatiam sobre moralismo e estética. Em defesa de sua obra (de sua maneira, é claro), Nelson Rodrigues ressaltou que esse mal-estar faz parte das características intrínsecas da “catarse”, como ressalta Medeiro e essa foi uma tentativa de aliar sua “obra à tragédia clássica e, ao mesmo tempo, desvencilhá-la do sensacionalismo.” MEDEIROS, Elen de. *Op. cit.* Campinas, SP, 2010, p. 46.

fétido, repugnante. Em outras palavras, é um dejetos que foi expelido da margem do Outro e Misael é esse “não-ser”, essa pura deformidade repugnante não reconhecida por nenhuma entidade externa. Sua situação é pior que de Édipo pois o herói grego foi expelido da comunidade, mas não dos deuses. Também Misael é um completo fracasso no quesito clássico de herói de tragédia e o herói trágico grego é uma figura de beleza, nobre, e de respeito. Já a personagem rodriguiana não é nem mesmo reconhecida pela “Grande-casa”, e nem, talvez, por Deus, uma coisa completamente isolada. Mas a ironia está no fato de que com todo esse fracasso, Misael é uma figura desmedidamente trágica.

Diante disso, a tragédia rodriguiana representa o fracasso eminente como forma de “salvar” seu público. Ela fracassa na ação formal dos gêneros (o “curto-circuito” das formas), muitas vezes, na reconciliação e a grande maioria dos seus heróis não são admiráveis, mas hediondos, mas deste “fracasso absoluto”, essa coisa que em sua mítica não existe “resolução”, transforma o fracasso em trágico. Nelson Rodrigues fez tragédia, mas não uma tragédia completa, mas cindida.

3.4 – O “fracasso” como “ponto de vista” da possibilidade: a forma atonal de fazer e ver a tragédia e o trágico

Essa *forma* desencontrada da dramaturgia rodriguiana não deveria ser vista, pelo “ponto de vista” da estrutura da música atonal de Arnold Schoenberg? As linhas melódicas do compositor austríaco modernista não se alienam em harmonia (ao “significante-mestre”) e a todo momento as particularidades se apresentam, tomando novos lugares, mas sempre circulando de maneira contraditória ao seu tom dominante. Esse é o efeito da grande virada da música dodecafônica, a revolução da música atonal. A todo momento a universalidade é atormentada por vozes dissidentes, que se apresentam e desaparecem nas horas mais indevidas. Ora, não é o mesmo que acontece na obra rodriguiana? A universalidade, o drama (seu *significante-mestre*), é a todo momento atormentado por novas *formas* que constantemente negam o seu *conteúdo*. A harmonia não consegue mediar as outras vozes, elas não alienam por completo ao seu ente universal

Observemos que a música tonal foi predominante desde o final dos tempos medievais, mas, no final do século XIX, algo mudou. Wagner compôs *Tristão e Isolda*, uma ópera de mais ou menos três horas e meia de duração e na qual a tonalidade nunca se delineia e, da

estrutura fora do sistema tonal, seguiram-se vários compositores atonais. A musicalidade de Schoenberg eclode deste evento, e mais, seguiu radicalizando a estética wagneriana e, como dizia Medaglia, “pretendia estilhaçar a própria estrutura tonal, ou seja, o código de entrelaçamento sonoro que vigorava, há séculos, quase como um sinônimo da própria música ocidental”²⁷⁴. O método vanguardista dodecafônico constitui uma ruptura radical na história da música, a *práxis* da atonalidade processou no desprendimento do rigor regimental da música tonal. Schoenberg, enunciou Adorno, foi o primeiro a transparecer um novo princípio: “uma unidade de uma economia universal num novo material subjetivo e livre”²⁷⁵.

Este caráter universal pode ser observado na relação entre harmonia e polifonia. Na era clássica, a dominação é a homofonia, a organização da estrutura musical se realizava por intermédio das convenções harmônicas. No romantismo, houve o tensionamento entre os planos harmônicos. O Beethoven tardio, Brahms e Wagner, aplicaram a polifonia para compensar a perda da força na forma tonal e para ressoar outras vozes diminuindo, em pequena medida, a rígida composição tonal. Cada voz seguia de forma linear à tonalidade dominante e é somente legitimada pela sua tonalidade harmônica. Em Schoenberg, a polifonia não é uma partícula a ser reconciliada ao universal, mas, ao contrário, já que toda estrutura se tornou polifônica – as vozes se insinuam a cada acorde dissonante. Elucida Adorno: “o acorde individual, que na tradição clássica e romântica representa como veículo de expressão o polo oposto da objetividade polifônica e é reconhecido agora em sua polifonia própria.” Em suma, a técnica dodecafônica é reconhecida pelo Outro da história, não como uma atração anárquica recíproca entre os sons, mas sendo uma postura que permanece centrada na sua falta monádica em relação à autoridade planificadora que domina; em outras palavras, a tensão entre *forma* e *conteúdo*. Essa mudança de posicionamento subjetivo/intersubjetivo referente às dissonâncias também acarretará circunstâncias nas análises polifonias dos tempos passados, ou seja, agora encaramos de forma diferente, tanto o presente como o passado – retroativamente, o entendimento passado muda.

O modernismo em sua forma pura é o desencontro desarmônico entre as suas formas particulares em relação ao conteúdo Universal. Sim, elas circulam em volta de um *conteúdo* vazio, e nunca se uniram a ele – apenas se articulam na *forma* de um laço. Todavia, isso garante maiores possibilidades para a criação do trágico, tanto para novas realidades e

274

MEDAGLIA, J. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988, p.61.

275

Paulo: Perspectiva, 1989, p. 53.

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. 2.ed. São

culturas, quanto para novas vozes, gêneros textuais e técnicas que incitam o valor, ao invés de pensarmos que Nelson não fez tragédia e o trágico, por ser distante da forma grega, ou que não podemos nomeá-las porque a modernidade matou a tragédia, ou que simplesmente não é possível conciliar as particularidades excessivas a fim de alcançar algum signo harmônico. Deveríamos mudar nosso “ponto de vista” acerca da ruptura moderna. Harmonia não é possível para nós, modernos, e não temos deuses intervindo pelo terror, pondo um “fim”, colocando um basta na negatividade; também não temos a presença do Deus cristão legislando a negatividade mundana. Para nós, só nos resta a contradição, e pela ação, e pela liberdade mediada, fazemos arte, cultura, ciência, técnica, mas, tudo isso não reconcilia a negatividade, fazemos apenas um *laço* ao Real e novos problemas e desgraças surgem do próprio *ethos* estabelecido. Deveríamos pensar que o “fracasso” da conciliação harmônica não é porque não chegamos à verdade, à “coisa em si”; ao contrário, o “elemento da reversão dialética reside na transposição de um obstáculo epistemológico para a coisa em si, como sua falha ontológica”²⁷⁶. A rachadura indica que o “fracasso” de atingir a verdade plena é seu indicador de verdade, ou seja, que na ação de fazer, fazemos tragédia, mas nunca de maneira toda.

Essa contradição faz parte dialética do objeto em seu processo de adentrar a linguagem. O objeto vai sofrendo transformações no tempo e, destas transformações, é necessário nomear os fenômenos, organizá-los e recolocá-los nos seus lugares, mas sempre de maneira retroativa, porque não temos sua gênese, mas somente o seu *vir a ser*. É claro que o *lugar* que o objeto vai ser inserido não é a-histórico ou harmônico e continuamente sofre tensões. Mas, as tensões só surgem quando se fixa um *conteúdo*, a normatividade é negada pela *forma* que revela que algo não foi reconhecido pelo *conteúdo*. Mas, devemos fixar o pensamento que o *conteúdo* já tem sua negativa interna, assim como harmonia dodecafônica e ela conta sua contradição interna na hora que ela simboliza suas diretrizes, ou seja, na hora que nomeia sua tônica.

Talvez a maneira mais didática de visualizarmos isso seja no lendário chiste judaico da União Soviética. Rabinovitch²⁷⁷ se apresenta na Emigração em Moscou e diz que quer emigrar. O funcionário do escritório, encabulado, pergunta o motivo. Rabinovitch, ávido, responde: “Há duas razões. A primeira é que tenho medo de que o poder comunista na União

276

ŽIŽEK, Slavoj, *Op. cit.* São Paulo, Boitempo 2013, p. 23.

277

Me baseio em ŽIŽEK, Slavoj. *O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1991, p.30.

Soviética venha desmoronar e de que, após a chegada da reação ao poder, todos os erros do socialismo sejam imputados aos judeus, os bodes expiatórios habituais. Então, haveria *pogroms* novamente...” Rapidamente o funcionário o interrompe: “Mas isso é um absurdo – o poder comunista na União Soviética é invencível, durará para sempre e nada pode mudar na União Soviética...” De forma irônica, mas tranquila: “Essa é a segunda razão.”

O interessante desse chiste em que a resolução dele é apenas performativa, a negação ainda persiste mas, revertida pelo “ponto de vista” de um *laço* que performa a tentativa de um novo “reconhecimento”: (1) No polo positivo, temos a assertiva que Rabinovitch quer sair, sua postura é mítica em tensão ao *ethos* soviético, que é demasiadamente burocrático; (2) No polo negativo, o oficial a mando da lei o nega, afirmando que o *conteúdo* soviético é indestrutível, e nunca perecerá; (3) A réplica é a “negação da negação”, retroage à afirmativa e agora a *forma* não é mais a mesma, mas o *conteúdo* persiste: ele quer sair de qualquer jeito. De outro modo, o que se observa é apenas uma reviravolta de perspectiva e o “fracasso” retorna em uma nova *forma* que pede “reconhecimento”, no ordenamento mestre da linguagem, o signo.

Ora, essa também é mesmo a reviravolta certauniana e o historiador quer reconhecer o passado na sua escrita? O passado o nega e não é possível a escrita unir-se a ele em sua totalidade. Daí, há uma reversão, aquilo que é “fracasso”, “não-todo”, toma “reconhecimento” na linguagem, por meio do *lugar do saber* (significante-mestre) e lá a *forma/conteúdo* da escrita se transforma no seu processo retroativo no tempo, fazendo apenas um *laço*, uma virada de perspectiva e o “fracasso” é ressignificado, não mais como fracasso, mas como algo positivo e o “fracasso” é visto como verdade.

É instigante que na época da canonização de Nelson Rodrigues, anos 1980, o debate se intensificava na medida em que se perguntava qual seria o “nome próprio” do modernismo brasileiro. O “teatro engajado” sofria duras críticas pelo seu teor político e arte deveria seguir seu rumo pela arte, os críticos da época denegavam a revolução estética moderna (reflexão do *lugar*). Por fim, o nome de Nelson foi “reconhecido” como o grande nome para o modernismo brasileiro. Mas esse “reconhecimento” é apenas “ficcional”, performativo e, dos anos 1990 para cá, tem-se debatido esse “nome próprio”. E, obviamente, essa luta vai persistir. O signo apenas circula a lacuna, mas não a fecha. Interessante que antes da canonização, Nelson se indagava, tinha dúvidas a respeito do grande feito de sua dramaturgia: “De vez em quando fico pensando que sou o maior dramaturgo brasileiro e outras vezes não sou tão otimista

assim. ”²⁷⁸ Nelson não tem garantia absoluta, o Outro não confirma o seu *lugar* de maneira ontológica, mas apenas performativa.

O mesmo pode ser dito do drama modernista, como signo, e seus significantes de gêneros textuais (tragédia, comédia, melodrama, expressionismo, etc.), não havendo garantia de sua pureza e eles não se conciliam de forma harmônica. O drama modernista é como uma música dodecafônica pois temos a harmonia e suas várias vozes em suas *formas dissonantes* que circulam um *conteúdo*. À dramaturgia em suas tensões, e da lacuna, damos um novo “ponto de vista”, o trágico como sentido de um valor, a sensibilidade e a *reflexão* sobre o valor ético defendido pelo autor. O trágico é um “ponto de vista” sobre o sentido da vida e suas contradições.

Mas a função do *laço* é uma função de fé. Como dissertou Lacan, em *O Seminário 3*, quando dizemos “você é meu mestre”, “você é meu professor”, “você é minha mulher”, etc., fazemos um acordo com esse pequeno outro, mediado de forma performativa por uma entidade que é maior que a nossa particularidade (signo). Fazemos de conta que o Outro fosse verdadeiramente absoluto. Quando damos valor a uma instituição de saber, Universidade Pública, por exemplo, é porque ela é importante para a nossa comunidade. No entanto, não há nenhuma garantia que ela se manterá indestrutível para todo sempre. Daí, a importância do cuidado – *fazer como se ela fosse uma coisa absoluta*.

O mesmo é para a tragédia e o trágico. Para que esses se expressem no nosso presente, devemos observar o seu valor e, por ser uma expressão de valor desde seus primórdios, devemos observá-los como um sintoma de valor que tensiona um *lugar* específico no tempo. Ora, como observamos a tragédia e o trágico? Simples, apenas mudando nosso “ponto de vista”.

Penso que o melhor exemplo de mudança de “ponto de vista” seja a cena do filme, *Rio vermelho*, de Howard Hawk. O filme inteiro segue em direção a um conflito trágico, um duelo mítico entre Dunson e Matt. Os dois heróis dispõem de características subjetivas incompatíveis, que fracassam a todo instante na harmonização. No final do filme, Dunson, cego de ódio, vai de encontro a Matt, como se houvesse uma “ananké” que previa a ruína. Segue-se na cena brutal uma troca de socos quando, de repente, Tess, que está apaixonada por Matt, dá um tiro na direção dos dois e grita desesperadamente: “Qualquer idiota de pouca

278
2012, p.145.

RODRIGUES, Sonia. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C,

inteligência pode ver que vocês se adoram. ” Reversamente, ocorre uma reconciliação entre os dois e Dunson e Matt conversam como se fossem velhos companheiros²⁷⁹.

Esse é o cerne do “ponto de vista” e ele é apenas um ato performativo, uma mudança retroativa que muda o sentido *conteúdo* do enunciado. É desse modo que se processa a reconciliação da dialética moderna da linguagem. Não é que haja uma superação do conflito, uma resolução que tapa buracos, que suprime a negatividade, mas apenas uma mudança retroativa de “ponto de vista”: é como se depois de observar por um novo ângulo, é como se, na verdade, o problema nunca tivesse existido. Simplesmente o “problema” foi ressignificado para um novo “reconhecimento” na linguagem.

279

A análise do filme não é de minha autoria é de Robert Pippin, *Hollywood Western and American Myth* (New Haven, Yale University Press, 2010), p. 52. apud ŽIŽEK, Slavoj, *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo, Boitempo 2013, p.45.

CAPÍTULO IV

O PASSE À “TRAGÉDIA CARIOCA”

Toda família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo. Peixoto, Bonitinha, mas ordinária.

4-1 – A passagem da subjetividade: o “reconhecimento” e o “não-reconhecimento” da identidade

É instigante pensarmos nas mudanças de posicionamento subjetivo das personagens em seus processos transformativos em relação à construção do gênero dramático rodriguiano. Por exemplo, *Vestido de Noiva* foi batizada, primeiramente por Nelson Rodrigues, de “tragédia em três atos”, mas pelas suas variadas *formas*, e, principalmente, por ter *a lá* suas doses de expressionismo na ação e na resolução da trama, acabou se perguntado se era realmente uma tragédia. É óbvio que a trama se concentra por demais na ótica das projeções de Alaíde, o que acarreta em uma narrativa “vulgar” de tragédia que, no entanto, como um grito de vanguarda ecoa os dizeres que o trágico está na subjetividade que naufraga na consumação do desejo. Assim, de maneira bem moderna e modernista, o trágico está no “não-reconhecimento” do desejo, a personagem está por demais alienada em si mesmo, em seus delírios internos, o que acaba no fim não sendo simbolizado, não-mediado pelo Outro. Do “curto-circuito” entre a personagem e a narrativa, perde-se a “Coisa” que unifica o herói e o objeto de desejo. Magaldi, ao observar intenso foco no subjetivismo da heroína, rebatiza a obra de “peça psicológica”.

A narrativa do “herói psicológico” está na significação, no saber quem é, no se localizar, em saber *qual é seu lugar* no Outro (“Quem é Sônia?...E onde está Sônia?”). Sônia, em *Valsa nº 6* é uma garota que foi morta (uma facada nas costas) enquanto tocava Chopin ao piano. A heroína morta tenta pelos seus devaneios memorialísticos reconstruir o que aconteceu, uma tentativa desesperada de recuperar sua identidade. Em desatino pergunta-se:

“Senhora, existem ou existiram espelhos? Ou, então, conheceis a água translúcida de um rio? Um rio, sim, onde meu rosto possa deitar-se entre águas?” A menina se fragmenta em várias personagens (o imaginário) para se encontrar, mas a certeza nunca vem (fracasso da nomeação simbólica). Por vezes, apela até mesmo aos espectadores, mas o outro (o público) não sabe. Similar à Alaíde, *Vestido de Noiva*, estamos diante de uma heroína ingênua, e mais, é semelhante ao herói trágico grego, que durante a narrativa vai tomando consciência da “hamartia” e “ele não sabe que sabe, por isso o faz”. De forma “não-toda”, no decorrer da trama, é revelado que a heroína tinha um caso – às escondidas – com Paulo (um amor ideal) e Dr. Junqueira (Real, o trauma sexual)²⁸⁰. Dr. Junqueira é um canalha que assediava meninas e, por ressentimentos, acaba matando a pobre Sônia. Se a narrativa aconteceu, ou não, da forma que a heroína narrou – em suas reminiscências – pouco importa. O que importa é que Sônia é uma imagem não nomeada, uma subjetividade que não foi reconhecida; ela é uma pura negativada, é uma subjetividade ébria sem o retorno do seu reflexo no espelho, o que a torna um espírito, uma fantasmagoria melancólica, que se atormenta por “não-ser”, mas, essa “não-significação”, a torna uma heroína paradoxal e genuinamente trágica.

É bem provável que o espectro seja a entidade mais radical e poderosa da obra rodriguiana. O espectro sempre retorna no curso da obra rodriguiana mas, sempre tomando *para si* novas formas e conformações ideais. Em sua *forma* “peça mítica”, os fantasmas, no campo virtual, em veraz agonia atravessam as fissuras do concreto da “Grande-casa” para lembrar aos vivos que suas “Vozes” ainda não foram ouvidas. A função dessas entidades é tanto o de atormentar o desejo do herói, quanto o de evidenciar os equívocos das leis dos homens (*ethos*), em tensão com a lei de Deus (*mythos*) para que, no final, a peça suscite, em meio às desavenças, a consciência do verdadeiro valor. No campo da narrativa, para o “herói mítico”, o atrito se faz pelo desacordo entre a sua subjetividade desejante ao Outro e esse Outro está sempre sendo tensionado por duas instâncias:

(1) o campo do *ethos* familiar (a estrutura sobreposse solidificada); e (2) o *mythos*, o poder divino transcendente de *graça* e amor. Isso quer dizer que as tramas, *grosso modo*, se articulam por ideais espelhados: as personagens e objetos empreendem-se na “incorporação”, no tragar sentidos e valores relativos à “Grande-casa”. Agora o problema – o grande tormento – não é mais o “não-ter” uma identidade, mas, sim, o peso de ter uma identidade.

280

Talvez, Paulo e Junqueira sejam a mesma pessoa em confronto, a *forma* apolínea (harmonia ideal) é cortada pelo dionisiaco (o trauma paradoxal), amor vs sexo.

Quando Doroteia chega à residência das primas, elas se perguntam: “Doroteia não é uma que morreu? ”. O espírito da Doroteia morta (ausente) é “reconciliado” com a Doroteia viva (presente), exatamente no momento que ela põe seus pés na “Grande-casa”. Fica mais claro para nós, espectadores que, no decorrer da narrativa (do ponto de vista do *mythos*) esse reconhecimento é falso, é apenas maquiagem que apenas dissimula o real problema, embora reconheça-se que o apelo obsessivo das máscaras é uma necessidade de acalmar simbolicamente (*ethos*) as subjetividades desvairadas daquelas mulheres – dar a elas uma identidade “sólida”. No entanto, a ação de mascarar as personagens resulta em uma “reconciliação” forçada que reflete o tom de “farsa” da peça. No final, não se vê um reconhecimento verdadeiro com a “Coisa Ideal” da peça e é apenas aparência falsa de um valor – o *ethos* dominante venceu.

Moema, em *Senhoras dos afogados*, ao contrário de Sônia, tem certeza que existem espelhos e seu espelho é a sua Mãe. No quadro narrativo diz que: “Mãe e filha estão em pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas. Mas, os seus movimentos de mãos coincidem muito; e isso as exaspera. ” Em meio às particularidades fragmentadas da heroína, há um significante em particular que sempre é reconhecido: as mãos, objeto mediado pelo Outro e, não é por menos que, no decorrer da trama, as personagens sempre enfatizam como as mãos de Mãe e filha são idênticas – é o testamento do *lugar* da heroína,

PAULO – Tu nasceste de nossa mãe! Ela está em ti!

MOEMA – Não!

PAULO – Vocês são parecidas como duas chamas.

MOEMA – É mentira! Eu e ela não somos uma mesma pessoa... Só as nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... (estende as mãos e olha-as com profundo rancor). São elas que me ligam à minha mãe ... Enquanto elas existirem, serei filha de sua carne...²⁸¹

Moema tem horror de suas mãos, exatamente porque ela não tem controle sobre elas. Quem a controla? A obscena e opressora “Grande-casa”. É como se estas mãos fossem controladas por um ventríloquo guiando seus gestos. Quando as mãos de mãe e filha se veem, espontaneamente se gesticulam igualmente e é como se ela se olhasse no espelho. As mãos são o objeto do qual ela quer enlouquecidamente se afastar e corta essa identificação:

(Olha novamente as mãos, com espanto; D. Eduarda tem exatamente o mesmo movimento. E, por um momento, as duas se esquecem de tudo para examinar as próprias mãos)

MOEMA (Para D. Eduarda) – Por que não paras com estas mãos? Por que não lhes dá sossego?

D. EDUARDA – Eu não mando em minhas mãos. Eu não quero e elas fazem assim!²⁸²

O desejo da “Grande-casa” em relação à Moema é aquilo de que a heroína quer se livrar. A identidade, a mediação simbólica sempre castra o desejo particular e as fragmentações imaginárias são sintetizadas em apenas uma particularidade excessiva. Aliás, após a morte de sua Mãe, o peso das mãos se torna ainda mais insuportável e elas ganham ainda mais poder. O espectro da mãe retorna para dizer qual é o seu destino. Instituído o *ethos*, cada personagem ocupará um *lugar* e cada um ocupará sua função ao “Todo”. O desejo transgressor de Moema, amar sexualmente o seu Pai, para sua desgraça, jamais será “reconhecido”. A mão é marca em brasa que separa a união romântica dessas duas personagens.

Vale ressaltar aqui Ismael, o negro que se veste de branco em *Anjo Negro*. Nessa peça é o terno que tem a função de máscara, branco “de panamá”. Para o herói ser “reconhecido”, ele deve transmutar-se em branco e a “Grande-casa” aceita apenas o branco porque apenas dessa maneira é possível viver e ter “poder” sobre ela. Por isso, os filhos de Ismael são “não-reconhecidos” na residência e, para esse destino, dizem existir uma maldição e Ismael herda uma maldição de sua família. No entanto, é revelado que as mortes dos filhos são assassinatos e é a sua mulher, Virgínia, que os mata, e pior, com consentimento do Pai. Os dois vivem um dilema e Ismael quer ter filhos, mas só nascem “mulatos”. Virgínia sente atração e repulsa pelo marido, ama sua virilidade, mas odeia sua pele. Seus desejos, suas particularidades não se “reconciliam” com a identidade normativa do *ethos*, e disso as desgraças se sucedem.

Desse modo, peças como *Anjo Negro*, *Doroteia* e *Senhora dos afogados* tem como base formal a contradição entre o *ethos* e *mythos* em tensão com as particularidades subjetivas das personagens. Como de costume a tragédia, as ações do herói sempre se revelam conflitantes ao seu alicerce no Outro; por isso, na primeira camada das peças as personagens sempre mantêm nas aparências, porque “eles sabem, por isso não podem fazer”. Em consequência, o trágico revela-se pelo fracasso da unificação entre o desejo particular

(subjetividade) e a demanda mítica (identidade). Do apelo “mítico”, da “tragédia em três atos” (*Senhora dos afogados*) e “farsa em três atos” (*Doroteia*), Magaldi as rebatiza de “peças míticas”.

Enquanto as “peças psicológicas” o *grosso* do drama acontece internamente como os devaneios de *Vestido de Noiva*, os delírios obsessivos do herói, em *A mulher sem pecado*, ou nos excessivos monólogos de *Valsa nº 6*. Quanto às “peças míticas”, Nelson amplia a realidade da trama. Não é que não haja mais conflitos internos, mas a subjetividade do herói, nesse novo uso do trágico, está, também, para fora de si. Agora a consciência do herói é atormentada, demandada por objetos externos (casa, família, fantasmas, objetos ordinários, Vozes etc.) que confundem as coordenadas internas. A família é a entidade expansiva que conflita com a subjetividade atormentada. Peças como *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Doroteia* e *Senhora dos Afogados* narram desordens que passam sempre pelo núcleo familiar. Todas essas peças passam em ambientes claustrofóbicos, famílias envolvidas em laços de atração e repulsa. As influências oneillianas são evidentes e o confronto familiar se desenvolve pelas “farsas” e perdições das personagens à lei do Outro, em um fracasso de identidade. Aliás, a forma do fracasso e o isolamento destacam aquilo que Williams nominou de “tragédia privada”, o que nos diz a passagem para o posicionamento inter/subjetivo à “tragédia carioca”?

Magaldi ressalta que, na passagem, a tragédia carioca é:

O compromisso com o mundo exterior, o cotidiano, a existência próxima ao palpável, Nelson vivia na sua faina diária de jornal. Em 1951, ele começou, na *Última Hora* do Rio, a publicação de *A vida como ela é...*, uma quase inacreditável coletânea de histórias, em que tratava de preferência da vida suburbana carioca. [...] A dramaturgia, depois da acolhida de *Vestido de Noiva*, trancou-se em paredes ‘desagradáveis’. Era natural que o novo diálogo com o leitor, espontâneo e direto, tivesse repercussão no teatro a ser escrito. O exercício de *A vida como ela é...* representava um preparo espontâneo para as tragédias cariocas. Elas viriam como fatalidade na evolução do autor. [...] acredito que as tragédias cariocas sintetizem as características de Nelson Rodrigues. Quando ele lidou mais com o subconsciente e as fantasias inconscientes [“peças psicológicas” e “peças míticas”] se entregava a um delírio que podia prescindir da censura da realidade. O voo poético parecia especialmente livre, por recusar quaisquer limites. Mas o público tinha dificuldade de identificar-se com um homem entregue à imaginação e ao desvario, sem os prosaicos e exigentes mandamentos do cotidiano. Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo no cenário da Zona Norte do Rio, Nelson deu-lhes uma dimensão palpável no real, mas não abdicou da carga subjetiva anterior. [...]. As tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade aos impulsos interiores, promovem a síntese do complexo homem rodriguiano.²⁸³

Portanto, ao certo, a “tragédia carioca” é a expansão ainda mais da mítica rodriguiana. É certo que o movimento das “tragédias cariocas” é uma investida para aproximar o seu universo à realidade do seu público. Contudo, talvez devêssemos tomar distância do “realismo” desse gênero assegurado por Magaldi; e, também, não cairmos na persuasão de Medeiros que afirma que na escrita das “tragédias cariocas”, “Nelson saiu do campo mítico de representação e se voltou para um olhar ‘real’ da sociedade, um olhar mais próximo daquilo que o público estava acostumado a presenciar em suas peças.”²⁸⁴ Nelson não saiu do “campo mítico da representação”; ao contrário, ele o expandiu. Deveríamos ser modernistas em nossa asseguaração e não é que exista uma realidade lá fora, fora das aparências, como prega o realismo e, também, uma realidade do *lugar* que não esteja na mediação, na tensão entre *ethos* e *mythos*. O campo mítico que Nelson escreveu está em negação ao *ethos* vivido ao lado do palco²⁸⁵.

As “tragédias cariocas” deveriam ser vistas como a expansão mítica da casa para a rua, ao passo que as “peças psicológicas” representam a “fuga” subjetiva da realidade ordinária burguesa, que, ao “fugir” da realidade, entram em um novo pesadelo, em uma fantasia descomedida, perdidas e alienadas em delírios – sem mediação. As “peças míticas” representam a subjetividade perante a família burguesa na sua descomedida privacidade, externamente àquilo que culturalmente é formalmente dotado de superioridade (os privilégios de classes, poder Patriarcal, e as simulações das boas maneiras etc.) e seu conteúdo constrangedor e hediondo é exposto pela arte rodriguiana. Ora, as “tragédias cariocas” não representam a travessia da introspecção e da privacidade burguesa moderna à vida moderna urbana?

Todavia, isso não significa que Nelson fez uma forma de realismo da qual representou a cultura carioca – o Rio de Janeiro. Não, ele criou uma narrativa que vai além do costume do local e devemos observar que é uma tensão entre *ethos* e *mythos*. Os costumes, *grosso modo*, da zona norte do Rio de Janeiro são transmutados para a escrita estética rodriguiana que, pelas tensões das *formas* e de *conteúdo*, exprimem um valor “Universal”. O *mythos* é seu norte, as coisas mais vãs e ordinárias da realidade brasileira são recortadas pelo autor e reconfiguradas

284
das personagens. UNICAMP

MEDEIROS, Elen. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo*

Instituto de Estudos da Linguagem, 2005, p. 46.

285

Para mais ver o capítulo desta dissertação: “1.2.3 O trágico, entre a vida e a realidade”.

ao “ponto de vista” do trágico, assim como foram perpetuados, na era medieval (distinta do posicionamento grego), os acontecimentos ordinários, as sinas, os acasos ou as fatalidades cotidianas que dispõem de um valor “Universal” e podem ser reconhecidas como tragédias. Em outras palavras, a “tragédia carioca” significa dizer que as pessoas “comuns” em sua vida banal e ordinária burguesa, em seus conflitos, em seus fracassos e mortes dispõem de predicativos de valor – suas vidas podem ser expressas na forma de tragédia. No entanto, não na forma de um certo realismo como defendem Magaldi e Medeiros, mas pelo *mythos*. Nesse gênero, a “coisa incomoda” e não se restringe apenas aos delírios, ou ao seio familiar, mas, também, perpassa nas esquinas, nos bares, nos armazéns, nas lendas urbanas, nas instituições do Estado e esses são todos circulados pela mítica rodriguiana.

4.1.2 – A “Grande-casa” rodriguiana

É como se as peças, antes da virada da casa para a rua, representassem a mítica “pré-moderna” da família burguesa brasileira. D’Incao, em *Mulher e Família Burguesa*, assegura que no século XIX o intento burguês é o de educar à civilidade. Todavia, o afrancesar da cultura era uma tarefa extremamente difícil e a sociedade brasileira era “contaminada” pela sua herança escravocrata, mestiça, luso tropical, uma vez que as “peças míticas” retratam conflitos das personagens isoladas do convívio público. O isolamento por si mesmo não garante a pureza, os “objetos parciais” (o não-reconhecimento), as assombrações da herança colonial cortam a ornamentação ideal da família burguesa. A “Grande-casa” rodriguiana também é assombrada retroativamente pela cultura da “Casa-grande”, descrita por Gilberto Freyre.

Em suas obras Freyre argumenta que antes da chegada da família imperial havia violência descomedida pelo senhor de engenho que ultrapassava até mesmo o poder da Igreja, no que diz respeito à vida dos seus familiares e escravizados. Dentro da “Casa-grande”, o Patriarca era uma espécie de representação de Deus na terra. É descrito que havia todo tipo de violência contra seus “servos”, como humilhações, assassinatos, estupros, até mesmo o grande tabu da cultura humana, ou seja, o incesto. A mítica da “Casa-grande” freyriana dispõe de uma “hybris” caracterizada por excessos dionisíacos que fazem a residência ser uma obscena e violenta orgia entre as variadas etnias da cultura brasileira. Logicamente as minorias, o não

reconhecido como igual pelo *ethos*, são trucidadas nesse grande carnaval infernal organizado pelo grande Patriarca²⁸⁶.

Todavia, com os avanços da sociedade comercial, vieram com ela o “processo civilizador” brasileiro. Com a chegada da Coroa portuguesa, novos costumes, novos produtos de comércio, novas formas de se portar com o Outro, chocaram-se contra a norma dominante da “Casa-grande”. Se era sujo e exagerado o poder do Patriarca, na *forma* dos engenhos, à maneira da vida urbana no século XIX, os sobrados eram excessivamente disciplinares, contornando seus excessos de violência pelo mascaramento da boa cultura civilizada. As grandes casas urbanas (as elites) tornavam-se lugares de *pureza* e de não miscigenação²⁸⁷. Pelo “virtuosismo” formal, as elites se afastaram das outras culturas étnicas brasileiras. No entanto, isso não quer dizer que elas se distanciavam completamente das outras culturas; ao contrário, elas mantiveram uma distância “segura”, da qual mantém-se o controle ao mesmo tempo em que ocorre o distanciamento, ou melhor, a *autarquia* da “Casa-grande” de engenho tornou-se a herança maldita da sociedade moderna e ela ainda atormentava e mediava a “Casa-grande” burguesa. No entanto, a família burguesa era mais sofisticada, mantinha nas aparências o seu caráter hediondo e compartilhava a vida pública apenas à virtude mascarada.

Podemos observar alguns traços dessa *forma* na estrutura teatral da obra rodriguiana. Mas, é possível, também, notar os caminhos que as distanciam. Obscenamente, esse trauma histórico é “reconciliado” no “campo mítico” freyreano pelo “equilíbrio de antagonismo”. As contradições entre as diferentes étnicas e de classes são “harmonizadas” pela “Casa-grande” porque ela assegurou a vitória da “Grande-família” sobre todas as outras culturas. É evidente que as outras culturas se encontram na universalidade; porém, elas estão “domésticas”, “docilizadas” pela hegemonia cultural da “Casa-grande”. De forma sórdida, toda a violência do processo de colonização é redimida pela mítica do conquistador. Assim, surgiria a predominância do poder familiar nas políticas públicas brasileiras, na qual a “Grande-família” é a entidade que configura as relações de poder na estrutura política cultural brasileira.

286

Aqui parto da interpretação de Araújo que, a organização formal da “Casa-grande” freyriana é orgiástica. Diz o antropólogo: “o excesso de natureza sexual, que pode ser apontado como o maior responsável por aquela atmosfera de intimidade e calor que, sem descartar o despotismo, caracterizava as relações entre senhores e escravos em CGS. É lógico que nessa atmosfera cabem também outros sentimentos, de respeito e mesmo de carinho (cf., por exemplo, CGS, pp. 462-3 e 476-7), só que, um e outro, como que derivados, impulsionados pela incessante preocupação com o “amor físico” que definia o português. Dessa maneira, em vez da caridade, do rigor e da serenidade que orientavam aquele pedagógico modelo cristão, temos o predomínio da irracionalidade e do furor típicos da paixão, convertendo a casa-grande e sua patriarcal família em um cenário de rivalidades e desejos.” In ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz, Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, p.59.

287

Idem, p. 161.

No entanto, na reversão rodriguiana, na “Grande-casa” não há uma hegemonia total da obscenidade do grande Patriarca. Lá não ocorre essa “suprassunção” linear descrita por Freyre, e as particularidades não são reconciliadas em sua totalidade porque ainda vagam os “sem nome” e o “sem lugar”. O grande Pai, ao mesmo tempo que tem poder e é *belo*, passa por um processo de ridicularização, e, ao final, é posto como um “dejeito incômodo”. Sim, talvez Nelson concordasse com Freyre, no discurso dominante, o *ethos* (primeira camada): a “Casa-grande” aparece como uma entidade belamente ornamentada, “seríssima”, como uma bela foto do século XIX, e que, no fundo desta, encontram-se “escondidos” segredos hediondos. Essa primeira camada, entretanto, não é suficiente para “hegemonizar” a cultura brasileira, pois Nelson, de alguma forma, enfatiza que o domínio e a síntese do Patriarca não são suficientes para “equilibrar os antagonismos”. O Patriarca em Nelson Rodrigues acaba sempre sendo insuficiente, ou “ridículo” para seu mandato simbólico. Além do mais – para os sem “nomes”, “sem lugar” – significa dizer que esses são os “sem o simbólico”, o que resulta em entidades fantasmáticas, em “Vozes”, objetos tomando “vida” etc., e isso significa que o Patriarca não teve poder suficiente para reconciliar toda essa negatividade.

Essa negatividade desagradável é uma das prioridades da representação estética rodriguiana. Se na história do Brasil podemos observar que o desenvolvimento da ação burguesa recortou as cidades a fim de organizar, separar, varrer o “objeto incômodo” para fora do seu cerco, em Nelson é possível observar um pouco desse caráter incômodo, precisamente o seu efeito colateral, na medida em que “avança” a cultura brasileira naquilo que a cultura varre de suas vistas, recalca, e que retorna com mais força.

É comum ver mediações na vida social que se estruturaram por divisões e que separam as “famílias de bem” das “famílias incômodas” no “projeto de civilização”, o que fica evidente no “processo civilizador” das casas, na mediação da própria arquitetura ²⁸⁸, construídas para tornar o convívio familiar cada vez mais íntimo, privado dos tumultos das ruas, ou da má influência do povo. D’Incao nomeia esse processo de “privatização da família”, marcado pela demasiada valorização da intimidade. No século XIX, as residências se tornaram mais aconchegantes, organizando uma interioridade que não é apenas material, mas que garantisse a privacidade dos afetos. Nas residências burguesas existia um lugar ainda

288

Segundo D’Incao, os recortes dos lotes urbanos, no século XVIII, não eram significativos, demasiadamente distantes um do outro. As casas delineavam lado a lado, sem espaço entre uma e outra. Apenas, mais tarde as casas ganhavam afastamento, “tanto da rua, por meio de calçadas, quanto dos vizinhos laterais, dando lugar a jardins e corredores verdes. (...) A construção de casas isoladas proliferou depois da libertação dos escravos e da proclamação da República.” D’INCAO Maria Ângela, *Mulher e Família Burguesa*, in *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 190.

mais privado, fora do alcance do outro: as alcovas. Elas eram o espaço onde a individualidade e o “segredo” poderiam se manifestar e em que os sentimentos fechados nas aparências públicas se desabotoavam em lágrimas de dor e/ou ciúmes, saudades, além de declarações amorosas.²⁸⁹

Penso que as “peças psicológicas” representam as alcovas em seu aspecto mais radical. É como se toda a peça se passasse em uma alcova. Lá a personagem é “(des)censurada” e o herói pode gozar “livremente” de suas fantasias; lá seus segredos podem ser contados para um outro que é, “ironicamente”, ele mesmo (na forma de outra personagem); e lá se pode sonhar com o que é tentador e o que é considerado errado pelas coordenadas do *ethos*. Mas, tragicamente, paga-se um preço desmensurado por não ter nenhuma mediação do Outro. O herói não consegue demarcar, nomear o acontecimento, por estar preso, alienado demais em si mesmo. Quanto mais o “herói psicológico” adentra em si, mais ele se fecha e, ao se encontrar com a profundidade do desejo, acaba-se afogando.

O “herói mítico” (sua forma privada) não se encontra tão preso a delírios internos quanto à sua versão psicológica e agora o delírio está mais para o caráter coletivo. É como se a subjetividade do herói não ficasse apenas presa em sua alcova. O passe para a “Grande-casa”, garante, e permite a visita para outros cômodos do recinto. Mas, é claro que ao passar para outros cômodos, ele, imediatamente é reconhecido pelo Outro e dispõe de identidade (Pai, Mãe, filho, irmão, Avó, entediada etc.). Usualmente as personagens se encontram em espaço bem distante do convívio social; se, a princípio, as fantasias das personagens são formadas pela distância da vida pública, é que, pela razão da distância, garante uma boa formação do ideal de família, demarcado pelo *ethos*.

Evidentemente esse ideal não é lindo, mas asqueroso. A “Grande-casa” dispõe de um grande poder: o olhar. “Não há lugar” que o Outro não vigie e, por isso, há o excesso de objetos parciais (máscaras, espíritos, fantasmas, vozes, objetos com duplos sentidos, etc.) atormentando as personagens. A cisão da personagem (subjetividade vs identidade) é, assim, o tormento da “tragédia privada” rodriguiana (“peças míticas”). O “não há lugar” que o Outro não vigie manifesta-se sempre de maneira paradoxal, “não-toda” porque assim como a alcova é elevada à máxima potência na “peça psicológica”, na “peça mítica” temos os lugares com “função de alcova”. Esses lugares de alguma forma suspendem, momentaneamente, o olhar

acusador do Outro. Jonas, em *Album de família*, desvirginizava meninas de doze a quinze anos, em certo local na sua residência; em *Doroteia* o quarto é o lugar de des(censura) das paixões; e, em *Senhoras dos Afogados*, o local que tem essa função é o porto, e assim por diante. Mas depois do ato cometido, o Outro retorna e o acusa e a culpa se volta na forma mais avassaladora.

As personagens fechadas em si mesmas cumprem o posicionamento das diretrizes burguesas; no entanto, o *conteúdo* dos seus gozos e dos seus desejos são fora da curva da mediação e dialeticamente se metamorfoseiam em “segredos” que, obviamente, fracassam e são expostos em *forma* da perversidade. Logo, o *lugar* da “Grande-família” é o espaço da deterioração da vida privada. Ora, a “virada carioca” não seria a representação do “curto-circuito” entre a vida psíquica, a vida privada e a vida urbana/suburbana?

4.2 – O novo *ethos*: a “Grande-família” vai à rua

A virada carioca acontece quando a “família tradicional” é negada pelo movimento moderno da virada urbana. O paradigma carioca está no movimento paradoxal que aos poucos pulveriza o ideal da família burguesa: o capitalismo²⁹⁰. Se por um lado temos o “puritanismo” do modelo familiar burguês, do outro temos a obscena abstração burguesa: a circulação ilimitada do dinheiro. Se a família burguesa preza pelos valores tradicionais (Deus, Igreja, Família), o capitalismo preza pela transformação do sujeito-objeto em mercadoria.

Assim, o discurso dominante da “tragédia carioca” é de se dar bem na vida, o crescer na vida, o que significa ter dinheiro para realizar suas fantasias individuais. O magnata

290

Estou me referindo ao capitalismo global (1945-1975) no progresso do modelo fordista (fase II), aquilo que, segundo Lipovetsky, é marcado “por um excepcional crescimento econômico, pela elevação do nível de produtividade do trabalho e pela extensão da regulação fordista da economia e a fase II identifica-se com o que se chamou a ‘sociedade da abundância’. Multiplicando por três ou quatro o poder de compra dos salários, democratizando os sonhos do Eldorado consumista, a fase II apresenta-se como o modelo puro da sociedade do consumo de massa”. LIPOVETSKY, G., *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p.32. É evidente que esse poder de consumo está demasiadamente centrado nos polos desenvolvidos do capitalismo, mas não podemos esquecer que o capitalismo é a universalidade abstrata da qual o Brasil não repeliu. Nos anos de 1950, segundo Carla Bassanezi, o Brasil “viveu um período de ascensão da classe média. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o país assistiu, otimista e esperançoso, ao crescimento urbano e à industrialização sem precedentes que conduziram ao aumento das possibilidades educacionais e profissionais para homens e mulheres. Democracia e participação eram ideias fortalecidas nos discursos políticos. Em geral, ampliaram-se aos brasileiros as possibilidades de acesso à informação, lazer e consumo. As condições de vida nas cidades diminuíram muito as distâncias entre homens e mulheres; práticas sociais do namoro à intimidade familiar também sofreram modificações.” Obviamente, o Brasil também estava em movimento ao capitalismo global. BASSANEZI, Carla, *Mulheres Dos Anos Dourados* in D’INCAO Maria Angela, *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 508 a 509.

bicheiro Boca de Ouro, por exemplo, é uma típica espécie “abrasileirada” do *self made man*. De origem pobre, nascido na pia do banheiro da gafeira, enriqueceu e conquistou notoriedade. Nesse *ethos*, não estamos mais no ordenamento de um herói que é de origem rica e de família tradicional como as “peças míticas”, mas de um homem ordinário, pobre que idealiza poder e riqueza. O ouro é ostentado em seus dentes e nos alardes do seu famoso caixão de ouro, “coisa de um deus asteca”. Tem vergonha de sua origem, e mata qualquer um que se lembre dessa origem, humilha as mulheres ricas, as “grã-finas”, pergunta sobre suas origens e, mais, faz concurso dos seios mais bonitos. A única pessoa que ele ainda idealiza é sua santa mãe (tensão entre *ethos* e *mythos*): “A virgem de Ouro”. O interessante é que “toda mítica” de Boca de Ouro é compartilhada entre as personagens, disseminada pelas rádios como um grande espetáculo, comportamento completamente contrário do “Patriarca mítico”.

Não é tanto a herança tradicional que importa para esse novo *ethos*. Não estamos mais no discurso ideal de herdar insígnias e resguardar-se no particular, manter nas aparências os valores da “família tradicional”, mas, sim, no movimento do suposto mérito de alcançar as insígnias e externá-las à vida pública. Com o processo de diluição do “Patriarca mítico”, o “Patriarca carioca” já não dispõe do sustento virtual da herança da tradição (o “ar” de santidade, como as “peças míticas”) e agora o mandamento é o deslocamento para uma subjetividade individualizada que goza cinicamente sem o menor dos escrúpulos.

É comum nas peças cariocas, as personagens estarem mais focadas nos seus gostos pessoais, e mais, nomeá-los e compartilhá-los para os outros, algo que jamais transpareceria como discurso dominante nos outros gêneros rodriguianos. O desejo aqui é menos censurado do que as versões “míticas” e “psicológicas”. Nelson representa o desejo na forma de uma caricatura ordinária, adentrando as vulgaridades do dia a dia, nos seus excessos, nos dialetos e nas lendas urbanas. É comum o “herói carioca” fazer orgias e há na comunidade carioca um *lugar específico* para isso. Ele também pode fazer coisa simples como ir à Igreja, e melhor, escolher sua religião – existe até o sincretismo religioso no “universo carioca” (tipos de religiosidade e espiritualidades, modelos vulgares de protestantismo, macumba, cartomantes, etc.); ao herói é permitido fazer simples compras no mercado, ir ao médico, fazer análise (psicanálise), ou ir a clínicas de aborto; bem como ter seus *hobbies*, fazer apostas, gostar de futebol, ser um grande galanteador de mulheres e, claro, exibir com orgulho suas canalhices.

Enquanto na tela “mítica”, a personagem era enquadrada em um muro que protege a idealidade das vulgaridades externas, o “herói carioca” é atraído pelas aparências da vida

pública. O “McGuffin carioca” seduz a trágica jornada edípica do herói da qual sucumbirá não apenas por problemas internos à família, mas por desejos exclusivamente particulares, dos quais não deve apenas viver apenas para si mesmo, mas externá-los à vida pública. Essa destruição hiperbolicamente individualista, marcada por um “narcisismo patológico”, é o “clichê” da forma de uma subjetividade que está em processo daquilo que comumente se chama de “sociedade do consumo”. O *McGuffin* de Boca de Ouro é obviamente o ouro. É o poder do ouro que garante o valor social, a riqueza de ser, ter o que quiser. O fetiche é tanto, que a personagem quer ser enterrada junto ao ouro.

A famosa e irônica frase rodriguiana: “O dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”, é um bom exemplo sintético desse novo “ethos carioca”. Edgard, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, é um simples “contínuo” que tem sua vida radicalmente mudada ao ser convidado a se casar com Maria Cecília, a filha do patrão, Werneck, um poderoso empresário que acredita comprar tudo com seu dinheiro. Comprou seu genro, Dr. Peixoto e está à procura de comprar Edgard para sua filha que recentemente foi “estuprada”. Extremamente frustrado com seu novo cargo na empresa, Edgard vai à procura do seu futuro sogro e reclama da situação. Mas Werneck contesta,

WERNECK (furioso) – Eu te aumentei o ordenado. Quatro vezes! Você, fique sabendo, não é um funcionário qualquer. Você é meu genro, meu futuro genro. Não precisa trabalhar.

EDGARD (incisivo) – Dr. Werneck!

WERNECK – Fala!

EDGARD – Eu não quero ser “o genro”. Quero trabalhar. Eu sei que o pessoal lá...

WERNECK – Não dá bola!²⁹¹

Cinicamente, o Patrão diz uma frase marcante para Edgard:

EDGARD – O pessoal fala de mim. Nas minhas costas, diz o diabo. E eu me sinto mal. Passo o dia todinho sem fazer nada.

WERNECK – Faz o seguinte: não vai lá. Fica em casa. Vai só receber, pronto.

EDGARD – Eu não sou o Peixoto!

WERNECK – Engano. No Brasil, todo mundo é Peixoto. (muda de tom) Apanha o talco. Ali. Passa nas costas. Nas costas. Está coçando prá burro. Aí. Põe. Espalha. Coça um pouco, coça. Mais prá baixo. Coça. Assim.²⁹²

Werneck demarca o *ethos* dominante da “cultura carioca”: no Brasil todos são canalhas, canalhas que fazem tudo por dinheiro; tudo, absolutamente tudo para subir na vida.

291
de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p.546.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: tragédias cariocas*. – [3.ed] – Rio

292
Idem, p.546.

A mensagem do talco nos diz que Edgar é um produto comprado, e mesmo sendo noivo da filha do patrão, ele no fundo sempre será o “contínuo” da família Werneck. O casamento está mais para o ordenamento entre patrão e empregado, do que entre Igreja e Estado e esse é apenas o caráter formal da união, sendo que o *conteúdo* é, na verdade, um contrato de trabalho. Para fechar o negócio, o Patrão faz uma proposta tentadora:

WERNECK – Pois então escuta. Quero esse casamento. De qualquer maneira. Vou fazer contigo uma experiência que eu fiz com o Peixoto. Você diz que não é Peixoto. Vou testar teu caráter. É um teste. (Werneck corre para a mesa. Apanha um livro de cheque. Escreve. Depois, passa o cheque para Edgard.)

WERNECK – Toma!

EDGARD – O que é isso?

WERNECK – Cheque. Ao portador. Lê a quantia. Lê.

EDGARD(atônito) – Cinco milhões de cruzeiros!

WERNECK – Prá ti, rapaz! De mão beijada. Cinco milhões de cruzeiros.

EDGARD – Mas por quê? A troco de quê?

WERNECK (excitadíssimo) – É o teste! (muda de tom, caricioso, melífluo) O mineiro só é solidário no câncer, Edgard! Cinco milhões! É só passar no banco!

EDGARD – Cinco milhões!

WERNECK (arquejando de fúria) – É teu o dinheiro. Mas se você tem caráter. E eu acredito. Se você tem caráter, rasga o cheque. Tão simples! Rasga e depois atira na minha cara o papel picado. Ou você é Peixoto, não passa de um Peixoto!

EDGARD (baixo e atônito) – O mineiro só é solidário no câncer.²⁹³

O herói está em uma armadilha à qual ele mesmo alimenta. Edgard fortalece ainda mais essa estrutura fatalista, pois obsessivamente, em uma espécie de reza vulgarmente gnóstica, vive citando a “frase de Otto”: “o mineiro só é solidário no câncer”. Essa frase atua como fertilizante para a estrutura dominante da peça. Se ele ficar com o dinheiro do cheque, Werneck está certo: “No Brasil, todo mundo é Peixoto”. Mas se ele rasgar, o dilema se desfaz e surge a negação do *ethos* pelo *mythos*, seu teor ético: “Nem-todo mineiro só é solidário no câncer”.

É certo que Werneck é a personagem mais poderosa das “tragédias cariocas”, mas, na vida urbana, o *ethos* não demanda a necessidade de aparentar ser “santo”, ou “seríssimo”. Em Werneck não é possível observar nenhuma agalma divina como no caso do “Patriarca mítico” e já não transparece aquela idealizada aparência messiânica. O “Patriarca mítico”, mesmo com todo seu poder, se mantém recatado ao lar, aparenta ser humilde, modesto e “sério”. É uma canalha? Sim, é um canalha, ou melhor, um “canalha desonesto”. Ele comete seus crimes às escondidas e preserva o seu segredo. Mas o “mítico”, ao menos tinha vergonha de sua canalhice: “ele sabe, portanto, não pode fazê-lo”. O modelo “carioca” é, sem dúvidas, o

progresso da canalhice – a expressão da canalhice virou a regra dominante: “ele sabe muito bem o que está fazendo e, ainda assim, ele o faz”.

Werneck goza descaradamente de suas canalhices e não tem nenhum escrúpulo. Ao organizar uma festa com os “grã-finos” da cidade, para “esquentar” ainda mais a festa, ele apresenta o “grande” show da noite:

WERNECK – Vocês vão ver um *show*. É um crime sexual.

1º GRÃ-FINO – O quê? O quê?

WERNECK – Eu mandei apanhar três meninas. Uns anjos, mocinhas de família. Garotas que não sabem nada. Purinhas. Vêm com os namorados. Estão estourando aí. E os namorados vão fazer tudo aqui, tudo. Vamos ver um crime sexual, crime sexual autêntico.²⁹⁴

O crime é exposto e cometido na maior naturalidade e “honestidade”. E mais, qualquer problema, o dinheiro concerta:

(De novo, com os grã-finos. Gargalhadas. Entra Ritinha, correndo.)

AURORA(rouca de desespero) – Ritinha!

RITINHA – Larga a menina, Alírio!

WERNECK – Quem é você?

RITINHA(ofegante) – Eu sou irmã. Irmã dessas meninas. São direitas. Juro. Meninas de família.

WERNECK – Mas eu pago!

RITINHA – O senhor. Pelo amor de Deus. Minhas irmãs são menores.

WERNECK (feroz) – Eu pago!

[...]

WERNECK (dominando-a, com a sua voz e a sua fúria) – 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!²⁹⁵

O pedido de tapa na cara é ponto da consciência e Ritinha é a santa da peça, é a criatura tocada pelo *mythos*, a *graça*, ou seja, ele sabe que está cometendo um crime, mas, mesmo assim, o faz. O cinismo é tanto, que a “hamartia” não necessita de alguma forma de reconciliação transcendente, ou algum tipo de ressignificação ética e o dinheiro é o novo “reconciliador” da vida “carioca” (na sua primeira camada, o cinismo como *ethos* dominante):

RITINHA (soluçando no seu ódio) – Você vai morrer, velho! Vou te matar!

WERNECK (triste e paciente) – Escuta.

294

Idem, p.581.

295

Idem, p.583.

RITINHA(ofegante) – Vou te dar um tiro. Essas meninas. Era tudo o que eu tinha na vida.

WERNECK – Quer me ouvir?

RITINHA (sem ouvi-lo e como se falasse para si mesma) – E eram virgens. Eu caí na putaria para que elas, ao menos, elas se casassem direitinho. (Pondo-se de gatinhas, como uma cadela enfurecida) E vocês! Vocês as defloraram! (soluçando) – Eu não tenho mais nada na vida!

WERNECK – Eu dou dinheiro. Dinheiro grande!

RITINHA (enlouquecida de ódio e esganiçadíssima) – Eu quero minhas irmãs virgens!

WERNECK (berrando) – Sua besta! Eu te dou as tuas irmãs virgens, pronto. Dou!

RITINHA (atônita) – Virgens?

WERNECK (furioso) – Cala a boca! Mania! (muda de tom) Eu tenho um médico. Médico fabuloso. E faz isso com um pé nas costas.²⁹⁶

Assim, nós, como espectadores, somos convidados a adentrar um campo de um novo *ethos* que está a negar o *ethos* do “herói mítico”, a figura que estava fechada em sua “Grande-casa”, sempre se resguardando dos alardes da vida pública, e que agora está mais exposta ao aparecer e viver seus conflitos na vida pública.

4.3 – O “homem carioca”

Os homens de grande poder aqui, nas “tragédias cariocas”, são a exceção e são apenas figuras ideais do *ethos*. Os grandes malandros que sobem na vida, viram empresários; magnatas são os heróis do discurso dominante: o “Patriarca carioca”. A maioria das personagens é de classe média, ou suburbanos, pobres e desiludidos. Usualmente, o “herói carioca” está apostando suas fichas em objetos que reavêm o *lugar perdido*, a “certeza” do seu *lugar de poder*, *lugar de identidade*, os quais foram usurpados pelo processo contingente da sociedade urbana.

No que diz respeito ao ordinário “homem carioca”, esse é um sujeito desolado, grosseiramente o melancólico e nada na sua realidade tem garantia concreta. As suas esposas geralmente lhes traem, assim como a sociedade e frequentemente estão desempregados, ou dispõem de empregos muito ruins. “Ironicamente” até os “bens sucedidos” estão entupidos pela ideologia burguesa e o termo marxista o fetiche da mercadoria cabe muito bem aqui. Pessoas, mulheres (como objeto sexual), poder, honra e fama não são objetos a serem conquistados, mas comprados.

A primeira “tragédia carioca”, ao invés de narrar um homem coberto de insígnias (rico, poderoso, mítico etc.), descreve um chefe de família suburbana, desempregado e vivendo de indenização. Tuninho, em *A falecida*, é um homem fraco e sem perspectiva. É

vascaíno e deslumbrado por apostas de futebol. Às custas da indenização, passa seu tempo em bares jogando sinuca e “conversando fiado”. Já Edgard, o herói de *Bonitinha, mas Ordinária*, é um simples “contínuo” que sofre descaso de sua mãe, e por parecer com seu Pai fracassado. Para piorar, é humilhado por seu “futuro” sogro, Werneck, que faz deboche de sua herança humilde, diz a ele: “Contínuo sempre será contínuo”. “Contínuo” também é profissão de “Seu” Noronha, o Pai de família, em *Sete gatinhos*. Também sofre de problemas financeiros, não tem quase nenhum respeito dos seus familiares e menos ainda da comunidade urbana. Frustrado, é constantemente ridicularizado por si mesmo e pelos outros, por ser o eterno “contínuo”

“Ridículo” é, também, Agenor, em *Boca de Ouro*, por ser um homem suburbano sem muito futuro. Sua mulher o largou com os filhos e uma das suas primeiras cenas é narrar essa desgraça para um estranho:

AGENOR – Largou o marido e três filhos! Um ano depois, o “Boca de Ouro” deu-lhe um chute e eu recebi essa mulher de volta, por causa das crianças! (Agenor treme a voz como um advogado de júri) E qual é o meu pago? Ela dá uma entrevista a seu jornal! Bem feito prá eu não ser burro! (espetando o dedo no peito de “Caveirinha”). E quando sair esse troço, eu sou homem morto! O “Boca de Ouro” vai me dar um tiro!

CAVEIRINHA – Dá licença?

D. GUIGUI (para o marido) – Você é macho ou não é macho!²⁹⁷

A situação do “homem carioca” mudou radicalmente em relação ao “homem mítico”. Usualmente era o “homem mítico” que traía a mulher, a mulher sabia mas, como ele era o chefe da “Grande-casa”, “nada” podia fazer – o Marido estava amparado pela lei e podia fazer o que quisesse com seus entes. Sim, havia traição da parte da mulher, mas o problema ficava dentro do ambiente e não era espalhado para a comunidade. Aqui o homem, além de expor sua fraqueza em público, ao jornal, ainda é ridicularizado pela mulher. No campo “carioca” o marido já não é dono da casa, já não é mais o “Patriarca”, não ocupa mais o “seu” lugar. O “Patriarca Carioca” está nas ruas, o dono do poder e das mulheres é Boca de Ouro. Com receio de Boca de Ouro, Agenor manifesta-se em sua defesa, ridicularizando a si mesmo: “Ninguém é macho no Caju!”.

A contradição da imagem é latente na vida do “homem carioca” e ele está a sofrer de “curto-circuito” contra sua identidade. Sua identidade está sempre sendo questionada, seu

poder, sua honra, masculinidade, e assim por diante. A ousadia da mulher é tanta, que D. Guigui “com o dedo na cara do marido – Tu é que não é homem!”. A “mulher carioca” só encontra “verdadeiros” homens lá fora, nas ruas e, em casa, o regular, pois encontramos os famosos “maridos mansos”, uma das espécies de homens da “fauna” rodriguiana. Usualmente, as mulheres cariocas têm o maior pavor dessas criaturas, a maior das vergonhas – só servem para cuidar dos filhos e/ou para dar dinheiro para elas. São, normalmente, seres ridículos, miseráveis, fracos, invejosos e sujos.

Gilberto é a miserável e louca criatura de *Perdoa-me por me traíres*. A trama revela seu *ethos* pelas lembranças de Tio Raul, que narra a linda história de amor entre seu irmão Gilberto e Judite. Gilberto era imensamente apaixonado por sua esposa e ela é descrita como uma mulher bonita e carinhosa. O herói era um cara de muita sorte pois sua esposa “não tinha” o pinga de vergonha dele – um verdadeiro milagre no universo carioca. No campo da fantasia ideal, eles formavam um “par perfeito”.

Mas nem tudo são flores na *vida como ela é*. Dois anos se passaram e Judite se transformou aos poucos em uma mulher fria e desinteressada. Perdeu o desejo e o carinho por seu marido e ele, enlouquecido, violento espanca sua mulher para se vingar das frustrações que ela causou ao seu coração. Gilberto, com sangue nos olhos, acusa a mulher de traição. Com medo, ela “liga” para Raul, que vem imediatamente interferir na briga do casal. Transtornado, o herói conta sua versão:

GILBERTO (para Judite) – Foi você que começou. Agora vou até o fim. (para Raul) Durante dois anos, todo o santo dia, o banho em comum era sagrado! E, de repente, Raul, se vê só: de repente, ela começa a ter vergonha de mim, pudor, Raul! Cortou o nosso banho – o banho que, durante dois anos fora exigência dela mesma, Raul, dela própria! (violento) Isso queria dizer o quê? Mas claro: a mulher que passa a ter pudor do marido é porque tem outro, porque arranhou um amante! Ou não é?

TIO RAUL – Mas isso é um raciocínio monstruoso!

GILBERTO – Exato, raciocínio exato! (fora de si) Casei-me com uma marafona²⁹⁸!

[...]

TIO RAUL — Gilberto, considero o que você está fazendo uma indignidade!

GILBERTO (atônito) — Não, Raul!

TIO RAUL (para Judite) — Você tem toda a razão, Judite. Eu, se tivesse de depor no tribunal, na polícia, em qualquer lugar, ficaria a seu lado e contra meu irmão. E vamos fazer o seguinte: depois que você foi espancada e que chamou seu marido de canalha, é óbvio, claro, que não pode haver mais nada entre vocês, nada! Isso tem que ser resolvido já. Você vai apanhar agora mesmo sua filha e vamos sair juntos.²⁹⁹

298

Marafona: sinônimo de prostituta. Queria dizer “mulher enganosa”. Originalmente designava uma boneca de trapos.

299

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: tragédias cariocas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p. 137.

Nessa cena, Nelson manifesta a tensão do “ethos carioca” e ainda há restos dos fantasmas das “peças míticas”. O mundo moderno burguês, em seu aspecto formal e nada objetivo, apresenta a conformidade jurídica da mulher, os direitos “iguais à lei”³⁰⁰. Mas é claro que a mulher deve levar uma testemunha masculina para que a lei tenha a prova concreta – a certeza do acontecimento. A mentira está sempre do lado da mulher e ela é a serpente traiçoeira. A “mulher carioca” é uma mulher sagaz, escorregadia e, quase sempre, promíscua. A certeza é que essa sempre fugirá do controle masculino, ou de praticamente qualquer mediação simbólica. Em outras palavras, Nelson está elevando a contingência da subjetividade feminina a uma radicalidade quase Universal. No entanto, os entes masculinos, para resolver, organizar o *ethos* do conflito, “propõem” duas soluções aparentes. A primeira delas é a do Tio Raul, que representa o caráter moderno burguês, o “ethos carioca”, no qual o casamento já não é mais sagrado, é apenas um contrato jurídico humano e a mulher pode sair da casa, ter uma nova vida livre na rua, sem a interferência do marido opressor. Gilberto, nessa cena, é o caráter retroativo do “ethos mítico” e quer vingança contra a “perversidade sexual” da mulher, reorganizar o *ethos* em nome da honra e do casamento. É como se ele espancasse a mulher para recolocá-la no seu *lugar* e, assim, recuperar a sua identidade (marido) e, claro, a identidade da mulher (esposa). Mas, no fim, a subjetividade da mulher destaca-se, abrindo para a ambiguidade e ela simplesmente nega a narrativa, fala que nada aconteceu. Foi tudo uma invenção da parte dela e, mais, ela ainda ama Gilberto. Obviamente nenhum dos dois homens acredita nela, que não resolveu o conflito (*ethos*), simplesmente o negou, e não colocou nada no seu *lugar*.

Desse acontecimento, Gilberto eleva seu ódio à loucura. O desatino é tanto, que ele começa a perder suas coordenadas simbólicas. Em meio à angústia, sente um forte impulso de estrangular o pescoço de sua mulher. Em prantos, pede ao irmão para ser tratado, com

300

Talvez Nelson esteja ironizando a igualdade entre homens e mulheres, reconhecida na Carta das Nações Unidas, 1945. Porque os direitos iguais apenas tinham um apelo formal, imaginário e não simbólico. Visto que os direitos das mulheres nos 1950 no Brasil eram limitadíssimos, tinham conquistado o direito a voto há poucas décadas no Brasil em 1932, governo Vargas. O *ethos* dominante da cultura brasileira, fora dos palcos (rodriguiano), era o da tradição patriarcal, a mulher como a dona de casa, tendo total submissão ao homem, inibindo o desejo sexual, presa em casa, sem divórcio, etc. A peça *Perdoa por me traíres* é de 1957, a revolução cultural é dos anos 1960 e 1970. Ou seja, o grosso das peças rodriguianas está situado nos pequenos ventos revolucionários que iriam se concentrar na radicalidade das décadas de 1960 e 1970. A mulher no mercado de trabalho, a revolução sexual, o divórcio, o surgimento da pílula anticoncepcional, etc. Nelson está brigando com as pequenas brisas liberais progressistas dos anos 1950, temendo que isso se transforme em tempestades no futuro.

remédio, e não com psicanálise³⁰¹. Tio Raul acaba internando Gilberto na casa de saúde. Crispado avisa que não quer ser visitado por ninguém, nem mesmo pela esposa ou sua filha. Avisa aos familiares que voltará quando se transformar em um novo homem. Ele permanece seis meses internado na clínica e foi o homem mais solitário porque nunca recebeu uma única visita. Ao receber alta, volta para sua casa:

(Por detrás de Judite, sem que esta o perceba, acaba de aparecer Gilberto.)
 GILBERTO (na sua paixão contida) – Linda!
 JUDITE (vira-se, rápida, em pânico) – Gilberto!
 GILBERTO – Minha carícia!
 JUDITE (recuando) – Não avisou, por quê?
 GILBERTO (avançando) – E o meu beijo? (agarra Judite)
 [...]
 GILBERTO – Primeiro o beijo.
 JUDITE – Na face!
 GILBERTO (fora de si) – Na boca, bem molhado, na boca, quero a boca, essa boca. Anda!
 JUDITE – Mas eu tenho que sair!
 GILBERTO (sem cólera e apenas espantado) – Sair? E eu? Estou aqui de novo. Não compreendes que eu voltei? Que é a minha ressurreição? (sôfrego) Te lembras quando eu te pedia para pôr saliva em minha boca? (no ouvido da mulher) Eu quero beber na tua boca, vem!
 JUDITE (brusca) – Espera um pouco!
 GILBERTO – Esperar ainda?
 JUDITE – Você não me avisou e eu assumi um compromisso. Paciência, meu filho!³⁰²

Gilberto retorna mais manso e amável, mas sua mulher não se interessa por ele que, fria, não manifesta nenhum resquício de saudade. Na verdade, o herói está atrapalhando, fazendo-a perder seu tempo e ela tem coisas melhores para fazer na rua. O regresso de Gilberto é visto como uma surpresa inconveniente – o herói tornou-se um “objeto incômodo”.

Por meio de um jantar em família, a “anagnorisis” se faz pela boca de Tio Raul. O irmão relata que contratou um detetive que descobriu que Judite não está cumprindo seu dever de esposa e que ela é, na verdade, uma vagabunda – uma imunda adúltera. Todavia, em meio às revelações, a “peripeteia” rasga o curso do *ethos*. O herói, ao invés de querer estrangular

301

Essa piada é interessante e aqui Nelson destaca que o amor na virada urbana virou doença. De forma vulgar, afirma que a psicanálise é a cura da doença do amor. Como declarou em uma das suas confissões: Hoje, não há mais similitude entre o real e o ideal. A ficção vai para um lado e a vida para outro. Vejam o teatro brasileiro. As nossas musas não amam ou, se amam, ninguém sabe. Dirá alguém que, hoje, o sexo é menos promocional. Pode ser, quem sabe? E, realmente, depois de Freud, o homem passou a amar menos. Ainda outro dia, uma mocinha, em pânico, correu à mãe. Soluçava: — “Estou amando! Estou amando!”. A mãe tremeu em cima dos sapatos, horrorizada. O pai soube e também pôs as mãos na cabeça. Foi chamado, às pressas, um psiquiatra. Finalmente, a menina recebeu um tratamento de choques para se curar do amor. O amor virou doença. RODRIGUES, Nelson, *Atriz inteligente* In RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

302

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: tragédias cariocas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p. 140.

sua mulher, o esperado, ele quer, milagrosamente, se reconciliar com ela. Os meses que ele passou na clínica (uma espécie de temporada no deserto) floresceu nele a compaixão e o amor. A família espantada, contesta. Agora são seus entes familiares que retroagem o “ethos mítico” e incitam o herói a tomar o caminho da vingança. Tio Raul pede para ele castigar, espancar sua mulher; sua Mãe ordena que ele a humilhe; e seu Primeiro Irmão pede para marcar o rosto dela. Gilberto, para espanto de todos, faz o contrário:

GILBERTO (num soluço imenso) – Perdoa-me por me traíres!
 JUDITE (desprendendo-se num repelão selvagem) (apontando) – Está louco!
 GILBERTO (sem ouvi-la) – Perdoa-me!
 JUDITE (para a família) – Não está em si! Eu não traí ninguém!
 TIO RAUL (para a família que se agita) – Ninguém se meta! Ninguém diga nada! (para a cunhada, caricioso e hediondo) Pode falar, Judite! Quer dizer que você concorda conosco? Acha também que seu marido recaiu, digamos assim?
 GILBERTO – Não responda, Judite!
 JUDITE – Mas é evidente que está alterado... E, depois, não tem cabimento: diz “Perdoa-me por me traíres”, ora veja!
 TIO RAUL – E acha que ele deve ser internado, não acha, Judite?³⁰³

A ação de Gilberto é tão negativa ao *ethos* dominante, que não é reconhecida pelas personagens. O “não-reconhecimento” do racional (simbolicamente) significa dizer que o ato foi tão radical para aquele *ethos*, que só pode ser reconhecido como loucura. Nessa cena estamos diante do cerne do trágico da peça e aqui nos é manifestado qual é o componente ético porque em meio ao “ethos carioca”, e seus surtos “ethos míticos”, o herói está a se sacrificar para o *mythos* – o amor. A *graça* do amor se expressa pela frase “perdoa-me por me traíres”³⁰⁴.

O “salto da fé” pelo amor é descrito assim pelo autor:

Perdoa-me por me traíres, era, grosso modo, o caso de um marido enganado que pedia desculpas. Pedia desculpas por ter sido traído, por ter sido enganado. É apaixonante o problema. Todo mundo só julga o infiel e nunca a vítima. Esta fica no seu canto, esquecida ou glorificada. Toda a nossa ira se concentra no infiel. É uma justiça suspeita e unilateral. Devíamos julgar os dois e com a mesma impiedade. Pergunto: “Por que se trai?” Não deve ser por esporte, por passatempo. A infidelidade tem suas razões profundas, a sua lógica maciça e implacável. Na minha peça, o marido enganado reconhece o próprio erro. Ele raciocina mais ou menos assim: “Se fui enganado é porque errei.” Cai de joelhos diante da esposa, abraçado às suas pernas

303

Idem, p.147.

304

Na frase “perdoa me por me traíres”, temos uma interessante estrutura gramatical: palavra “me”, é um pronome oblíquo átono, na primeira pessoa do singular; portanto, não está na segunda pessoa do singular, o “te” que se referiria a Judite, exemplo: Perdoa-te por me traíres; ou no segundo sentido, utilizando a primeira e a segunda pessoa do singular: Perdoa-me por te traíres, mas a frase é seguida de dois pronomes em primeira pessoa: perdoa-me por me traíres.

soluçando: “Perdoa-me por me traíres.” Claro está que os parentes do rapaz, os amigos, os conhecidos, não entenderam nada. E, por fim, a opinião geral (inclusive da própria mulher) foi de que o homem estava louco. O coração humano é surpreendente. Nem a mulher beneficiada compreendeu o gesto de amor, e ato de profunda e desesperadora humildade. E em vão, o traído pedia: “Perdão! Perdão! ” Ela não perdoou; e concordou com os que queriam interná-lo. Disse, com o rosto duro, inescrutável: “Deve ser internado. ” Até o psiquiatra interpretou o caso nos seguintes termos: “Se ele era bom, meigo, solidário, triste, estava louco. ”³⁰⁵

O amor rodriguiano representa a grande virtude que vai além do normativo. O amor verdadeiro rodriguiano é ético e contingente e, por isso, ele flerta com a loucura. É um amor que navega em águas correntes nas quais a alma barca navega no mar infinito dos desejos, nos falsos reflexos do saber, no meio do desatino do mundo para aqueles que não souberem lançar sólidas âncoras da fé, esticando suas velas espirituais para que o sopro de Deus os levem ao porto seguro. Como dizia Nelson: “só os neuróticos verão a Deus”.

O desatino de Gilberto não é reconhecido pelo *ethos* e a pobre criatura é considerada um ente que deve ser distanciado do convívio social – ser expulso da comunidade, como uma espécie de “Édipo Carioca”. Por ser um “dejeto incômodo”, volta a ser internado e, logo morre.

Ser dejeto é a condição natural das personagens rodriguianas. Em *Falecida*, fica mais explícita essa condição. Tuninho, no primeiro quadro, no meio do jogo de sinuca, sai correndo do ambiente por causa de uma insuportável dor de barriga.

Tuninho – Seja cento e cinquenta ou duzentas mil pessoas. Não importa. Aí morreu o Neves. Pois eu, se tivesse o dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara de duzentas mil pessoas, desacatando: Seus cabeças de bagre! Dois de vantagem e sou Vasco! Te juro que ia fazer a minha independência, que ia lavar a água!

Os três (simultâneos) – Que foi, que foi?

Tuninho – Aquele pastel que eu comi, parece que me fez mal. Chi! Vou chispando prá casa! Bye, bye!

(Oromar apanha um jornal.) Os três (uma voz única) – Olha o jornal!

(Foco no centro da cena. Zulmira vai entrando com um banquinho e dirigindo-se para o foco. Todos deixam a cena. Luz sobre Zulmira, que se senta no banco e 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.)

Tuninho – Tem gente?

Zulmira – Tem. (Tuninho anda de um lado para outro)

Tuninho (baixo) – Espeto! (Hesita e decide-se)

Tuninho – Vai demorar? Zulmira – Muito, não. (Tuninho passa as costas da mão no suor da testa).

Tuninho – Vê se anda! Zulmira – Que pressa! (Sai Zulmira. Ao cruzar com Tuninho, resmungando.)

Zulmira – Pronto! Pronto!

(Entra Tuninho. Senta-se no mesmo banquinho e na mesma posição do “Pensador”, de Rodin. Uma mão segurando o queixo e a outra o jornal.)
Zulmira (para si mesma) – Mas eu não me lembro de loura nenhuma!

Esse quadro é curiosíssimo e, talvez seja aquele que recorta e sintetiza muito bem a tensão do processo formal do herói rodriguiano no seu caminhar trágico: a “consciência de si” – a “consciência excrementosa”. O passe para as ruas evidencia ainda mais o progresso da ordinariedade da vida rodriguiana que, ridiculamente, ironiza ainda mais a “seriedade” e a “identidade” da tragédia.

Nas interações “cariocas”, as personagens são apresentadas deveras mais coloquiais do que as “peças psicológicas” e, nas “peças míticas”, por vezes, até existem os diálogos formais, mas esses estão sempre em tensão com a ordinariedade da vida e é comum até as figuras de “estigma social” dizerem, ou fazerem, coisas triviais, mas, também o inverso, a banalidade sendo adornada por um “ar”, ou valor de “grandeza”. A cena “ridiculamente” humana de Tuninho, de deixar a sinuca e sair correndo por causa de uma dor de barriga, é adornada pela pose de *O Pensador* de Rodin. Quando Tuninho adentra desesperado o banheiro, ele senta na mesma posição de *O Pensador*³⁰⁶. Além de Nelson ridicularizar os heróis, ele ridiculariza as grandes figuras das artes, da ciência, da filosofia, entre outros, além, é claro, o gênero tragédia, mas, utiliza desses elementos para valorizar a cena construída.

Penso que esse seria o exemplo mais puro do que é uma “tragédia carioca” na qual a trivialidade cotidiana é ornamentada pelo sentimento do trágico. De forma clara essa cena não é hegemonicamente cômica e está em contraste com outro gênero: o expressionismo. Esse é o gênero reconhecido como aquele que antepõe “o feio, o banal, o escabroso, sobrepondo-se à beleza.”³⁰⁷ A ação mais ordinariamente humana, o excremento, o objeto “mais incômodo” da civilização moderna³⁰⁸, é esteticamente tecido na forma de que não apenas Tuninho é um

306

Como se sabe, Rodin construiu essa escultura para representar Dante Alighieri, refletindo sobre os poemas de sua *Divina comédia*. Os críticos costumam dizer que a escultura pode representar tanto um condenado no Inferno quanto um juiz que observa o sofrimento dos pecadores. Rodin, ao comentar sua escultura, destacou a importância de seus detalhes simplesmente humanos: “O que faz meu Pensador pensar é que ele pensa não só com o cérebro, mas também com suas sobrancelhas tensas, suas narinas distendidas e seus lábios comprimidos. Ele pensa com cada músculo de seus braços e pernas, com seus punhos fechados e com seus artelhos curvados”. Quem sabe Nelson quis dizer que para nós reconhecemos que temos que pensar fazendo uma grande força?

307

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia: Ateliê Cultural, 1998, p.21.

308

Tanto Elias (*Uma História dos Costumes o processo civilizador*) quanto Corbin (Saberes e Odores) destacam o processo de controle, tanto da etiqueta quanto para a administração pública dos excrementos. A modernidade burguesa também revolucionou seu olfato, não na transformação biológica, mas na regulação do biológico ao simbólico. “É assim que se acentuou esse grande temor popular do hospital e da prisão, ao qual Michel Foucault consagrou, há tempos, páginas luminosas. Com ainda maior razão

espécime de excremento social (vulgarmente, a personagem é o clichê do vagabundo suburbano que tanto a família como a sociedade quer descartá-lo para longe das vistas), mas o seu casamento acabou se transformando ordinariamente em um dejetos, emperrado e difícil de se livrar. Do “ridículo” (*ethos*), há uma “seriedade” (*mythos*) seríssima expressa nessa cena.

A “seriedade” está em seu contorno mitológico religioso. É como se, em surto retroativo, (assim como os gregos clamavam pelos deuses para que reconcilhassem as contradições da humanidade), o dramaturgo chamasse as camadas do divino para dar “seriedade” à cena. Nelson articula que uma simples e corriqueira banalidade pode ser reconhecida no mundo divino, pela *graça*. O termo jansenista é um *insight* bastante instigante à obra rodriguiana. Magaldi, em *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*, acredita que Nelson fez uma espécie de “religiosidade jansenista” ao teatro. A religiosidade desse mito está na certeza que a vida humana está fundamentada na queda adâmica, o que significa que na passagem do homem para a terra, o Homem se encontra mergulhado em um chiqueiro imundo e escuro e apenas a luz da *graça* pode o salvar.

O jansenismo é o movimento protestante do século XVII que tem como herança (aliás, muito forte) as doutrinas de Santo Agostinho, que influenciaram as revoltas que originaram a reforma protestante. Como se sabe, Martinho Lutero (uma das figuras centrais da revolução protestante) via a condição do homem como excrementosa: o Homem é uma merda divina – ele saiu do ânus de Deus³⁰⁹. Sua formulação teológica vinha de que quanto mais ele agia, tomava a ação de sua vida, logo, na sequência, ele se arrependia, vinha o peso da culpa, se punia e torturava-se. Ele se convenceu que até mesmo as boas ações eram sujas e egoístas que, longe de agradar a Deus, o enfureciam. Logo, sua salvação só seria possível pela fé no seu salvador, pela compaixão de Jesus Cristo.

Da religião ao teatro, Magaldi fez referência de Racine ao teatro rodriguiano, exatamente porque a mítica da *graça* está, em certa medida, no *conteúdo* de ambos os autores.

diante do fato de que, para o povo, todo perigo se manifesta pelos sentidos Dominique Laporte propõe, incidentalmente, uma outra via de explicação. 32. Segundo esse autor, que se quer afiliado ao pensamento lacaniano, a lenta construção de um Estado forte, centralizado, teria inaugurado uma experiência nova do olfato. Doravante, "o aprendizado do sentir se voltará todo contra o *stercus*".³³ O cheiro de merda teria se tornado pouco a pouco intolerável, enquanto o excremento se privatizava com a difusão das fossas sépticas. Já que todo odor se refere ao do *stercus*, o édito de Villers-Cotterêts, que determina que todo particular deve conservar seus excrementos para si mesmo, é o que teria induzido a um desaparecimento tendencial do sentir cheiro. O psicanalista reforça aqui as intuições, já antigas, Lucien Febvre." In CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVI II e XIX* / Alain Corbin ; São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 83.

309

O fato interessante é que Lutero sofria de prisão de Ventre, não admira, como ressalta Žižek, que seu insight seja a definição excrementosa de homem. ŽIŽEK, Slavoj, *A visão em paralaxe*. São Paulo, Boitempo 2008, p. 253.

Para o grande poeta jansenista a tragédia, *grosso modo*, alicerça-se na mítica que não há conciliação entre o homem e as paixões. Daí o apego à moral. Racine, sustenta Machado³¹⁰, defendeu a moralidade como conteúdo fundamental da tragédia na qual o homem, por ele mesmo, é um ser hediondo, perdido e isolado. A “hamartia” da peça serve de testemunho e é a representação que o herói mergulhou em si mesmo, perdeu-se no seu *páthos*. A mimésis das paixões são as referências aos espectadores que a queda se dá por elas mesmas, que elas são as causadoras das desgraças, são a explicitação da podridão humana. As paixões pecaminosas do herói devem ser punidas para que a catarse seja o testemunho, o reconhecimento da hediondez. A punição é a verdade, é a prova que o homem está preso ao destino da carne da qual somente a *graça* pode lhe salvar. Esse ponto é fundamental ao *conteúdo* mítico e o homem fora da *graça* só tem tormentos e desgraças, é um dejetos que deve ser punido, caso não se reconheça sua substância excrementosa. O Homem sem Deus é um escravo das paixões, um ser isolado, não reconciliado, um “não-morto”. As duas míticas têm em comum esse caráter excrementoso da condição humana, da qual apenas a *graça* – a compaixão e amor divino – pode salvar o Homem, mas, é claro que cada uma dispõe de suas *formas* para lidar com esse *conteúdo* incômodo.

Isso se torna bastante interessante pois, mesmo Nelson Rodrigues sendo um católico roxo, que ironizava bastante o protestantismo, é, também, cortado pelos fantasmas do ato revolucionário dos protestantes. É possível observar haver uma circulação valorativa em suas peças, que devem muito aos reformistas. É certo que depois da ruptura protestante, muitas doutrinas surgiram como o luteranismo, o calvinismo, o jansenismo, etc., que compartilham da “mesma” teologia: o Homem, por si só, é um ser hediondo.

Se pensarmos a figura de Cristo, na ortodoxia católica, quando ele encarna a materialidade da vida humana, acaba perdendo seu *status* excepcional de nobreza. A figura de carne e osso se reduz a uma imagem que deve ser imitada por todos os homens – *imitatio Christi* e é a fórmula ortodoxa católica. É comum, na lógica católica, uma predominância de uma troca simbólica – daí o apelo excessivo da institucionalidade: no *lugar* dos teólogos católicos, é comum a ênfase de argumentos jurídicos escolásticos sobre como Cristo pagou o preço por nossos pecados, por exemplo. Como a Igreja tem uma função transcendente de ligar o Homem a Deus, surge a necessidade simbólica do contrato jurídicos entre a entidade clerical e os fiéis. É contra essa lógica formal jurídica que Lutero protestou, que não se reduz a

redenção divina a algo que pode ser comprado da Igreja. Enfim, no protestantismo a redenção está para a radicalidade do Real. Cristo, como encarnação de Deus na terra, identificou-se com sua própria merda – essa é “a noção propriamente cristã de amor divino só que pode ser apreendida nesse nível, como o amor pelo ente excrementoso miserável que se chama ‘homem’”³¹¹.

Nelson sempre se referiu às tramas como formalmente hediondas, malditas, sujas e decrépitas, mas cujo *conteúdo* é de um moralismo absoluto. O excesso de paixão das peças, o tom exagerado das falas é para que, no fundo, essas sejam, pelo processo catártico, reconciliadas à *graça*, ao amor e à compaixão divina. Por isso uma cena da qual as personagens estão fazendo suas necessidades, podem levar ao riso, mas, no fundo, guardam em campo mítico, o trágico religioso. O “homem carioca” foi para a rua, modernizou-se, dispõe de mais pessoas em seu convívio social, mas, em uma cena tipicamente trivial, a “ironia” atravessa o “ethos carioca”, atestando que a existência humana é ridícula, é puramente excrementosa. Na cena a ação da *forma* tensionada ridiculariza e adorna o “ethos”, mas, no seu *conteúdo*, há uma negação, uma reflexão de que há algo a mais do que o ridículo, a condição das personagens – o seu *mythos*.

Por trás de simples “curtos-circuitos” cômicos, a cena atesta qual é a verdadeira natureza (na mitologia de Nelson Rodrigues) do ser humano. A princípio o corte, a tensão da comédia ridiculariza a cena (seu discurso dominante), o expressionismo (as figuras de linguagem, *O pensador*) tenta ornamentar a cena, valorizá-la, mas a miserês das personagens e ordinariedade da vida representada na cena sobressai na cena – no embate entre o “ridículo” e a “seriedade”, há uma “não-reconciliação” entre o casal ao Outro. Vivem juntos, mas são seres isolados, tanto para si, como para o reconhecimento do *lugar*.

Do mais simples ao banal, da comicidade da cena à tentativa de salvaguardar as personagens com o ornamento valorativo, para a mitologia rodriguiana: o “homem carioca” é esse “dejeto incômodo”, tanto para a sociedade civil (que deve tomar medidas para livrar-se dele) quanto à sua condição ontológica. O modernismo realmente vulgariza a tragédia mas demonstra que ela funciona “sem um objeto puro” (a “pureza” de *forma/conteúdo* grega) e que apenas um banquinho (representando a privada), pode representar a “condição” humana. De maneira parecida com a metáfora do filme *Blow up*, de Antonioni³¹², aqui não são somente

311 GUNJEVIC Boris e ŽIŽEK Slavoj, *O sofrimento de Deus: inversões do Apocalipse*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2016, p. 137.

os objetos abstratos que formam sentidos, mas há também esse objeto incômodo, do qual nós, como humanos, jamais iremos nos livrar: o Real, essa coisa que desarticula a *forma/conteúdo*, que, entretanto, revela a nossa trágica existência.

A cena transparece na *forma* (a tensão dos vários gêneros) em sua primeira camada aparente, mas, guarda em sua aparência interna, o trágico: a miserabilidade “humana-carioca”. O conteúdo trágico tenta hegemonizar as particularidades formais da cena, dando-lhe uma posição universal. Talvez seja esse o contraste marcante na trajetória da consciência do herói rodriguiano. Enquanto o “herói psicológico” busca sua identidade por meio da memória, no final acaba por descobrir que sua história é hedionda, que ele é ser um miserável. O “herói privado” goza do alicerce da tradição do seu *lugar e*, aparentemente dispõe de sua identidade, ou seja, é ideal nas aparências externas, mas, na sua *aparência* interna é hediondo. Portanto, na *forma* da “peça mítica”, ele passa por um processo de desarraigamento das insígnias e de seu *lugar*, transformando-se em dejetos. Enquanto o “herói carioca”, já nas primeiras cenas, é posto quase que literalmente com um dejetos, ele não tem *lugar* de importância no Outro, seja pelo lugar que ocupa, pelos bens materiais, pelo poder no *ethos*, ou por ser ridiculamente trivial, e já é o sujeito desagradável. Seu *lugar* é normalmente hierarquicamente falso, baixo ou negativo.

Se para o “herói psicológico” a tensão à “seriedade” está mais para si, em seu devaneios, sonhos e delírios, para o “herói privado” a tensão à “seriedade” está para si e para sua família e, para o “herói carioca”, a negação é para si, para sua família, e, também, para a vida ordinária urbana.

(1) “Peças psicológicas”: usualmente, o herói é uma virtualidade que está a buscar sua identidade. Alaíde, em *Vestido de noiva*, busca sua história pelas memórias; Sônia, em *Valsa nº 6*, morta, tenta “resgatar” o que aconteceu, saber quem ela é. Viúvas, porém honestas, as personagens estão mais para entidades fantasmáticas (sem realismos) que se contradizem nas próprias fantasias, e assim por diante.

(2) “Peças míticas”: o “herói privado/mítico” tenta guardar de todas as maneiras a sua identidade como as máscaras, em *Doroteia*; o ideal dos entes da família, como em *Álbum de família* e *Senhora dos Afogados*; *Anjo negro*, o palito branco e o “não-reconhecimento” da etnia, o guardar, cristalizar (por isso a foto) a identidade nobre e pura em *Álbum de família*, etc.), mas a identidade é pesada demais e, por isso, o herói perece.

(3) “Tragédias cariocas”: o herói, principalmente as personagens masculinas, está em “crise de identidade”, o chão rígido de antes está começando a se encharcar pelo desmanche valorativo da vida urbana e as identidades estão se transformando.

É possível observar que todas as peças sempre debatem o tema da identidade, com suas variadas *formas* (psicológicas, míticas e carioca) mas, o *conteúdo*, o código da mensagem, é sempre o mesmo: de qualquer *forma*, a humanidade sempre será um excremento.

4.4 – O enigma da “mulher Carioca”

Na virada “carioca” a mulher dispõe de mais facetas para sobreviver e gozar a vida. Nas cidades, pelo ponto de vista do *ethos*, elas até conseguem realizar algumas fantasias *perversas* na realidade vivida. Isso seria impossível nas formas “psicológica” e “mítica”. Nas “peças psicológicas” ela podia gozar das suas fantasias apenas em sonhos, delírios, em outro mundo, entre a vida e a morte, ou, literalmente, morta. Quanto às *formas* do campo “mítico”, são extremamente violentas à subjetividade e o *ethos* se estrutura pela *forma* da censura: desejos, sonhos e privacidade são rechaçados pelo Outro, o que torna o *lugar* extremamente claustrofóbico e opressivo para o desejo feminino.

Por isso, na ação da “mulher carioca” é possível observar uma “rebeldia” mais transparente. O interessante é que esse processo subversivo progride exatamente pelo processo de desmanche do *lugar* do “Patriarca mítico”. Agora sua esposa e filhas estão nas ruas consumindo, trabalhando, namorando, traindo, descobrindo o amor e sexo, já que não depende tanto do sustento do chefe de família.

Por vezes, a “ironia” é tanta, que a mulher trai seu marido na “cara dura”, ou em alguns casos, o “Marido progressista” dá até licença para que suas mulheres possam contar seus “segredos sujos”, sair e divertir-se na rua. O “Patriarca carioca” é contrário à *forma* “mítica”, cinicamente goza dessa “nova” mulher e ele cria novos espaços para que as fantasias se inscrevam e se descrevam. Esse espaço de escuta e de realizações tem até nome(s) e lugar(es):

WERNECK – Bem. É o seguinte. Vamos fazer uma brincadeira. (vozes. Risos)
Silêncio! Fontainha! Cala a boca! Uma brincadeira.

1º – GRÃ-FINO Mas como é o negócio?

2º – GRÃ-FINO Deixa o Werneck falar!

WERNECK – O negócio é psicanálise. Psicanálise. Assim, olha. O divã. (Werneck vai até o divã) O divã está aqui.

2º GRÃ-FINO – Prá que divã?

1º GRÃ-FINO – Você é analfabeto, hem, rapaz?

WERNECK – Mas calma! (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.³¹³

No universo rodriguiano, o mundo moderno consentiu com a “canalhice” e o que importa é a carne e somente ela – temos até um “veterinário” (psicanalista) que analisa os “instintos” – a sexualidade desses animais³¹⁴, enquanto não era permitido, no universo “mítico”, alguma mulher narrar suas histórias, contar sobre seus desejos e fantasias para desconhecidos. Na vida urbana, o sujeito (de classe média, e da elite) não precisa se confessar mais para os padres, passar pelo processo constrangedor de contar seus pecados para a entidade que liga o homem a Deus. A virada carioca é demasiada mundana e as mulheres “podem” livremente contar todos seus “podres” para o “analista” e sem pudores. Aquele ritual que tinha toda sua carga de culpa e arrependimento, agora se transforma em divertimento, ou até “saúde mental”; no entanto, os excessos do amor são sempre uma patologia. O pecado não tem mais aquela grandeza ontológica ao “ethos carioca” – não tem mais aquela carga religiosa. A “ironia” de Rodrigues é enfatizar que o mundo moderno reconheceu as “taras” (pecado) como objeto obsceno de “divertimento”, ou como um novo “totem” materialista, uma espécie de “bezerro dourado”, adorado e sustentado pelos “grã-finos” – sem peso e sem culpa. Por assim dizer, na linguagem rodriguiana, os “tarados” não precisam de contos eróticos para alimentar suas fantasias. Podem ir ao analista, ou simplesmente virar um:

313

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: tragédias cariocas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p. 578.

314

Em *Apelo De Uma Fé Perdida* (Crônica 29/12/1967[em forma/conteúdo de confissão]), temos uma interessante passagem na qual Nelson narra sua experiência lendo Freud, reiterando que nunca perdeu sua fé transcendente. “E eis que volto à minha própria fome. Falei ontem do período de 30 a 35. Disse eu que, nessa época, não havia em mim um sentimento forte. Engano, engano. Algo restou em mim, intacto: a fé. Jamais acreditei tanto. Deus era alguém tão pessoal, tangível como qualquer vizinho. Amava os santos. E pior: a fome me dava, por vezes, a sensação de que eu próprio era um santo. Eu, um santo vergado. Lembro-me de que, uma noite, comecei a ler uma condensação de Freud. Lia aquilo e voltava para reler. Não entendia nada ou entendia muito pouco. Parecia-me que o sábio valorizava os instintos e só os instintos. E, súbito, deixei de ser o homem eterno. Reagi como se Freud fosse um veterinário e todos nós, bezerros. Fechei o livrinho e comecei a chorar.” In RODRIGUES, Nelson, *O óbvio ululante: primeiras confissões crônicas*: Nelson Rodrigues; seleção Ruy Castro. — São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.68.

WERNECK – Um momento. Só mulher! Mulher tem mais graça. (num berro maior) De preferência, mulher casada com o marido presente. Quem se habilita?

1º GRÃ-FINO (para a mulher) – Vai você! Vai! (A mulher ergue o dedo.)

[...]

WERNECK – Muito bem. Deita aqui, Ana Isabel. Pode deitar. (para o marido) Marido progressista. Permitiu que a própria esposa...

Agora, silêncio.

[...]

WERNECK (possesso) – Responda, Ana Isabel! Não admito pudores. Você pertence a uma família formidável. Não interessa. Tem que dizer tudo. Qual foi o seu michê mais baixo? O mais baixo?

ANA ISABEL (violenta e esganiçada) – Setenta e cinco cruzeiros!

WERNECK – Por que os quebrados?

ANA ISABEL – O sujeito deu tudo o que tinha, 75 cruzeiros!

(Ana Isabel põe-se de pé no divã.)

WERNECK – Onde foi?

ANA ISABEL (frenética) – Agora eu vou dizer tudo! Tudo! (ofegante) Foi em Brasília. Na inauguração. O rapaz trabalhava numa obra. Descalço. Imundo.

WERNECK – Silêncio! Vamos ouvir a analisada! (para Ana Isabel) Escuta! (para os outros) Calem a boca! (para Ana Isabel) E agora, responda, Ana Isabel, rápido, sem pensar. (aos berros) E qual foi o seu maior michê?

ANA ISABEL (feroz) – Duzentos e cinquenta contos.³¹⁵

É visto que a teoria e a prática psicanalítica foram alvos constantes das ironias de Nelson Rodrigues. Fruto do efeito colateral do mundo burguês, a psicanálise pode ser considerada uma grande inimiga da cosmologia conservadora rodriguiana por dissertar que o Outro não “existe”. Talvez seja por isso que ela, como o pensamento moderno, tenha deixado marcas em Nelson, uma das “três feridas narcísicas”³¹⁶. É claro que é hilária e divertidíssima a forma como Nelson ridiculariza a psicanálise. No entanto, Nelson observa a psicanálise de forma bem vulgar, já que seu objetivo é a piada, recolocá-la na ordem do senso comum (é claro que isso não é culpa somente dele [aliás, ele não tinha obrigação, pois, além da demanda do texto, não era especialista no tema], mas também da tradução).

315

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo: tragédias cariocas*. – [3.ed] – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017, p. 579.

316

Freud desenvolveu a ideia de três humilhações sucessivas sofridas pelo homem, as três “doenças narcísicas”, como as chamou. “Primeiro Copérnico demonstrou que a Terra gira em torno do Sol, e assim privou a nós, seres humanos, do lugar central no Universo. Depois Darwin demonstrou que emergimos da evolução cega, e nos tomou nosso lugar de honra entre os seres vivos. Finalmente, quando Freud descobriu o papel predominante do inconsciente em processos psíquicos, revelou-se que nosso eu não manda nem mesmo em sua própria casa.” No entanto, sua “ironia” (que normalmente diz mais a verdade do que a “seriedade”) “cristianizou” no sentido mais vulgar, a psicanálise. Nelson acabou não percebendo que a psicanálise lida com impasses essenciais do desejo e realidade, e real. “A principal crítica de Lacan a outras abordagens psicanalíticas diz respeito à sua orientação clínica: para Lacan, o objetivo do tratamento psicanalítico não é o bem-estar, a vida social bem-sucedida ou a realização pessoal do paciente, mas levar o paciente a enfrentar as coordenadas e os impasses essenciais de seu desejo.”

O termo instinto é uma tradução equivocada, é uma desvirtuação “produzida pela escola inglesa ao traduzir o termo alemão *Trieb* por instinto”³¹⁷. A tradução correta seria *pulsão*, já que quando o ser biológico adentra a linguagem, as experiências sensíveis (dos impulsos aos prazeres) são “reconhecidas” pelas palavras – o Outro³¹⁸. Assim, no que diz respeito ao sexo à psicanálise, podemos dizer que a sexualidade humana não está somente ligada “ao nosso lado mais animal” e que o “progresso” da cultura simplesmente não nos deixa gozar o suficiente. A sexualidade humana não é apenas substância animal “suprassumida” no “progresso” da civilização (educada e disciplinada). É mais que do isso e o próprio excesso da sexualidade, como a uma paixão incondicional que ameaça desvirtuar todas as restrições das normas civilizadas, faz parte do próprio *ethos* e é resultado da própria cultura.

Todo quadro que Nelson descreve sobre a sexualidade nesse caso, feminina, contempla desde seus recalcamientos até as formas de subversão da norma que fazem parte das possibilidades próprias ao *ethos*. O desejo é sempre o desejo do Outro. No choque entre o “mythos rodriguiano” (*graça*) e o “ethos carioca”, acontecem “(des)censuradas”, ou seja, palavras podem ser ditas e até algumas fantasias, por vezes, podem ser realizadas mas, sempre se realizam pelos limites do Outro no Real. A subversão de algumas heroínas que gozam demasiadamente por estarem rompendo, traindo os seus maridos, só poderia ocorrer em uma cultura restritamente monogâmica porque para gozar a perversão da “(des)censura”, primeiro deve haver a censura. Em outras palavras, as contradições em que as heroínas mais abusam de suas subjetividades são fissuras da própria realidade.

Fica claro para nós, espectadores de sua obra, que por trás do semblante *ethos* civilizado e de santo, há apenas uma coisa: o sexo, mas não um sexo feito por puros animais, em seu instinto selvagem, mas um sexo perversamente humano porque o desejo humano só se

317 JORGE, Marco Antônio Coutinho, *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p.9.

318 Em *Mal-estar na Cultura* Freud disserta que existe um recalcamiento orgânico da passagem do bicho homem para o ser humano. O primeiro está para o instintivo do animal, estritamente ligado ao olfato, e no ser humano o funcionamento está para o pulsional, cujo modelo é a visão. Já Lacan, em seus primeiros seminários, chamou atenção que o recalque orgânico surge de uma necessidade de radicalizar a teoria das pulsões, a partir de *Mais além do princípio de prazer*, com a introdução da *pulsão de morte*. A coisa orgânica é trucidada, recortada, esticada, pintada, modelada, regulada à demanda da linguagem; em outras palavras, estamos em instância que vai muito além do corpo biológico do sujeito. Se o corpo biológico está ao “abaixamento de tensão inerente ao funcionamento do princípio de prazer está relacionado ao **prazer**, por outro lado, o **gozo** [linguagem] tem a ver com um ‘mais-além’ do prazer, com a produção do aumento da tensão. E, como o gozo está intimamente ligado ao corpo (“para gozar, é preciso um corpo”), Lacan afirma que ‘a dimensão do gozo para o corpo é a dimensão da descida rumo à morte’.” JORGE, Marco Antônio Coutinho, *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p.43.

faz pela tela de uma fantasia, esse lugar onde se ornamenta o objeto-causa de nosso desejo³¹⁹, como nas telas das heroínas das “peças psicológicas” que se “realizam” apenas pelas abstrações de um *lugar* virtual, nas coordenadas fantasmáticas da realidade. Mas é evidente que as fantasias não se realizam em sua totalidade e que o Real distorce, corta o imaginário, não deixa as fantasias se harmonizarem com seu objeto de amor, assim como o paradoxo de Aquiles, em *Iliada*, tentando, em vão, pegar a tartaruga (ou Heitor). O objeto é inacessível, não porque Aquiles não pode agilizar-se à tartaruga (é possível deixá-la para trás), mas porque ele não pode *unir-se a ela*. A pulsão e seus vários destinos (as paixões, as obsessões, violências, histerias, e assim por diante) tentam incessantemente ir além desse destino trágico, mas fracassam, sempre travam em determinadas coordenadas como um disco de vinil arranhado, que sempre emperra em determinada parte da música. Daí vêm as repetições, os retornos aos vícios, ou os *flashbacks*, na tentativa de reaver a memória e seu resto de gozo.

Enquanto as mulheres “psicológicas” e “míticas” sonham porque na sua realidade mítica não se pode sonhar, as “mulheres cariocas” tentam realizar suas fantasias na realidade material. Mas, geralmente as fantasias “grandiosas”, mas obscenas ao ethos, estão mais para

319

Um bom exemplo do suporte fantasmático da fantasia seja a cena marcante de *Asfalto selvagem, Engraçadinha seus amores e seus pecados*, uma cena que é a lá Shakespeare, *Bem está o que bem acaba*. Na trama, Sílvia sempre visitava Engraçadinha às escondidas no quarto da moça (os dois moravam na mesma “Grande-casa”). No entanto, a heroína descobre que Sílvia é, na verdade, seu irmão, o ato, agora, é “reconhecido” como imoral, o *ethos* ordena uma virada do “ponto vista”. Sílvia ainda não sabe da verdade. Depois de passar uma noite bebendo no bordel, volta bêbado para Casa. Nessa noite, Letícia estava dormindo no quarto e na cama de Engraçadinha. “Letícia estava acordada e a prima também. Sentiram quando alguém empurrou a porta. Engraçadinha pensa, dentro da escuridão: – “Sílvia. Acha que eu gosto de mulher e veio. Tem ódio de mim e veio. Seu ódio é amor”. Ela mesma já não sabe o que é amar, e o que é odiar. Só sabe que Sílvia entrou e pisa de leve, tão leve, que mais parecem pés imateriais, calçados de silêncio. A princípio, Letícia não entende: “Alguém! ” eis o que pensa. “Alguém! ”, repete para si mesma, ao mesmo tempo que o estômago se contrai numa náusea de medo. Tranca os lábios para não gritar. O ser desconhecido está junto da cama. Diz, quase sem voz: – Engraçadinha! Sílvia, que procura a prima e a deseja! Oh, Sílvia! Letícia não responde. Ser chamada de Engraçadinha. Sente a mão de Sílvia deslizando e segurando, apertando um dos seus pés. Letícia quase não respira, como se o seu hálito pudesse lhe trair a identidade. Por um momento, Sílvia segura na mão a vida delicada e vibrante daqueles pés. Letícia está pensando: “Sílvia! Eu não sou Letícia, eu sou Engraçadinha!” E continua sentindo na carne a mão áspera e quente: – “Ah, se eu fôsse Engraçadinha, eu me acariciaria...” Ela não entendia como certas mulheres não têm desejo por si mesmas ou ainda: – como certas mulheres não se possuem a si mesmas. A mão de Sílvia abandona os pés. Sobe, Letícia mal respira: – “Ele não desconfiou ainda”. [...] Quer que ela fale. Boca com boca, Sílvia diz a Letícia: – “vim, querida! Não queria e vim!” Passa-lhe a mão pelo rosto e não sente que não são as feições de Engraçadinha. Depois, a agarra pelos cabelos, que não são tão leves e macios como os da mulher desejada; nem os lábios têm a mesma voluptuosidade. Ele gostaria que Engraçadinha fizesse como da primeira vez, que Engraçadinha trançasse os pés no alto. Hoje, ela se conserva passiva – atônita no sonho da carne e da alma. Sílvia repete para que a falsa Engraçadinha ouça: – Te amo! Meu amorzinho!” Nesse ponto da psicanálise não é que fazemos sexo como animais; ao contrário, animais não fantasiam, exatamente por não falarem. Aliás, essa é assertiva de Lacan ao dizer que *a relação sexual não existe*. A relação de Sílvia é como qualquer outra relação de amor. Você faz amor com sua parceira de carne e osso, mas imagina que está fazendo com uma parceira ideal (sua tela fantasmática). Não existe relação sexual real sem que seja formalmente modelada pelo suplemento fantasístico.

as ricas pois elas têm mais ferramentas para incrementar a “brincadeira”. Maria Cecília, em *Bonitinha, mas ordinária*, tinha uma fantasia de fazer sexo com vários homens negros. Peixoto, consentindo, porque a ama, contratou vários homens negros para “satisfazer” a fantasia da moça. Na mesma peça Judite, irmã de Maria Cecília, trai Peixoto na própria casa, no quarto conjugal. A filha de Miliário diz a Peixoto que a casa é dela e que ali ela faz o que quer. As “grã-finas”, em *Boca de Ouro*, traem seus maridos, fazem concurso de seios com o “Patriarca” das ruas, Boca de Ouro. Já às mulheres de classe média são mais “singelas”, como em *A serpente*, pois Lígia sofre e quer morrer por ter um casamento infeliz, além de apanhar de seu marido que é, ainda por cima, uma múmia e não sofre atração por ela. Guida, sensibilizada pela melancolia de sua irmã, oferece seu marido, por uma noite, para que ela tenha sua tão sonhada primeira noite de amor. Judite, em *Perdoa por me traíres* é mais discreta e mantém segredo da traição. Ao perder o interesse por seu marido, começa a sair com vários meninos e sua fantasia é fazer amor com garotos “na idade das espinhas”.

As suburbanas também tentam realizar suas fantasias, por vezes com consentimento, ou por outras, mantendo o semblante, fazendo bom uso das aparências. Entretanto, no quesito “realizar” elas sempre estão atrás das “grã-finas”. Suas fantasias não dispõem de amparo aquisitivo, o que as faz sempre retornarem à realidade de sua classe. D. Guigui traiu seu marido com Boca de Ouro, sua paixão, mas acabou sendo abandonada por ele porque o bicheiro tinha preferência por grã-finas. No final, desolada, volta a viver com seu marido e filhos. Zulmira, em *A falecida* tinha um caso com um homem bastante rico, mas, por sentir culpa do olhar condenador de sua santa amiga, retorna para sua vida chata e ordinária. Sonha em ter um enterro de luxo sem nenhuma condição financeira para realizar este sonho.

O mais interessante é como essa subjetividade feminina se apresenta. Nessa *forma* a “mulher carioca” é comumente representada como uma criatura contingente, que sempre escapa dos dispositivos da legislação do *lugar*, contexto em que a mediação jurídica do casamento não assegura a fidelidade da mulher. Logicamente, na mediação do espaço público, a mulher é, também, uma incógnita no trabalho, ou na sua relação pessoal com a comunidade e nunca se sabe, ao certo, quais são suas verdadeiras intenções. Na vida privada, o marido está sempre apreensivo e sabe que não supre todas as necessidades de sua mulher. Logo na sequência, um temor obsessivo toma a sua cabeça. Quando sua mulher sai de sua residência, nada garante que ela passeará com as amigas, se irá para o trabalho, ou dirigir-se-á, simplesmente, para outro local. Não há garantia que suas palavras são verdadeiras ou falsas.

No imaginário do marido, grosseiramente surgem inquietações: “Será que ela está indo mesmo passear, ou trabalhar, ou está indo se encontrar com o amante? ”. Ou no trabalho, também persistem dúvidas ao respeito da eficiência da mulher. O chefe pode pensar: “Será que ela está focando tanto no trabalho pelo trabalho, ou está fazendo isso para me impressionar? Quem sabe ela não esteja aliciando algum idiota a fazer o trabalho por ela? ”.

Ridiculamente (em sua *forma* cômica e melodramática) circulam, nas fantasias masculinas (modelo rodriguiano), nuances paranoicas: a palavra da mulher está sempre sendo posta em dúvida, uma vez que nunca se sabe qual é o seu próximo passo, ficando um vazio, um mistério no ar. Essa parcialidade do discurso feminino estimula delírios conspiratórios e o homem acredita estar enrolado nos fios de uma ventríloqua sádica que conduz obscenamente seus passos.

Edgard e Maria Cecília, em *Bonitinha, mas ordinária*, depois que engataram o seu relacionamento, passeavam de jeep e a moça sempre pedia para irem ao mesmo local, onde se deitam no chão e se divertem. Entretanto, o rapaz está a todo momento apreensivo com o local:

EDGARD – Esse lugar aqui é meio perigoso. Podemos ser assaltados. Não passa ninguém, nada, por aqui.

MARIA CECÍLIA – Primeiro responde. Não sei beijar?

[...]

EDGARD – É o seguinte. (muda de tom) Vamos sair daqui? Isso aqui é...

MARIA CECÍLIA – Responde, Edgard.

EDGARD (mais incisivo) – Você beija de boca fechada. Você fecha a boca. MARIA

CECÍLIA – Como é que se faz?

EDGARD – [...] Eu te ensino como se beija. Chega aqui.

MARIA CECÍLIA – Agora não!³²⁰

Essa cena é interessante porque primeiro o local é perigoso e o rapaz está com medo (usualmente, o “homem rodriguiano” está mais refém das coordenadas simbólicas do que as mulheres). A palavra beijo ronda o imaginário da cena mas o rapaz prefere ir embora (prefere cumprir seu mandato simbólico: proteger a mulher do perigo). Porém antes de ir ela insiste no beijo porque quer saber como se faz. O rapaz toma a ação, uma reviravolta acontece e ela diz simplesmente: “Agora não! ”. Quando o rapaz supôs que as coordenadas da sua namorada eram primeiro o beijo e depois ir embora, ele toma a iniciativa, crente que captou a mensagem. No entanto, a contingência subjetiva feminina toma a cena, abre uma lacuna entre

causa e efeito, as coordenadas se desarticulam e, no final resta o “enigma” do desejo de Maria Cecília. Nessa cena presenciamos a lacuna entre o imaginário (feminino) e o simbólico (masculino) e as coordenadas simbólicas nunca conseguem *laçar* esse imaginário, que a todo momento escapa do dispositivo mediador. Com toda *perversidade*, ela diz que esse lugar em que eles estão, é o local do “crime”, o cercado do “estupro” coletivo. E os estupradores ainda ligam para sua casa e que por esta razão, o beijo não pode acontecer:

MARIA CECÍLIA – Acho o beijo, nem sei. O beijo é uma coisa que...
 EDGARD – Maria Cecília, quero te dizer que respeito o seu sofrimento. E compreendo.
 MARIA CECÍLIA (febril) – O pior você não sabe. Telefonaram lá prá casa.
 EDGARD – Quem? MARIA CECÍLIA (febril) – Sei lá. Voz de homem. Uma vez. O sujeito só disse isso: “Maria Cecília, você gostou de ser violada.” Que eu gostei de ser violada. E desligaram.
 EDGARD – Miserável! É uma gente!
 MARIA CECÍLIA (resmungando) – E se você. Estamos sozinhos. Lugar deserto. Ninguém. Se nós dois. E se você que nunca me beijou...
 EDGARD – Vem cá, Maria Cecília! Maria Cecília!
 MARIA CECÍLIA – Se você quisesse me beijar à força. Você! Quisesse fazer – você sozinho – o que aqueles cinco homens. Mas não tem coragem. É covarde.
 EDGARD (num apelo) – Meu amor.
 (Maria Cecília corre pelo palco num pânico feroz. Perseguição de Edgard. Ela cai. Edgard por cima de Maria Cecília.)
 EDGARD (desesperado) – Maria Cecília. Eu não toco num fio dos teus cabelos!³²¹

No fim, o herói está de forma demasiadamente alienada ao simbólico (preso na “hamartia” do estupro), enquanto a juvenzinha sempre gostou de cortar o simbólico com sua *perversidade* imaginária – sua fantasia se faz de forma negativa, goza por não seguir as coordenadas do *ethos* da realidade.

O caso mais radical dessa subjetividade em ação é o caso de D. Guigui que narra três versões sobre um defunto fresco em *Boca de Ouro*. A primeira, por não saber que seu amante tinha morrido, denigre sua imagem e diz que ele é um crápula, um assassino. Todavia, ao saber da morte, comove-se e diz suplicando ao jornalista:

D. GUIGUI (para “Caveirinha”, aos soluços) – Meu filho, vou te pedir, sim? Não me publica nada do que eu disse, te peço! (baixo) Te dou um dinheirinho por fora, prá uma cervejinha!
 CAVEIRINHA – Não se trata disso, d. Guigui! A senhora não disse aquilo tudo? Disse? Tomei nota, está aqui! Tudo tomado nota!
 AGENOR (berrando) – Pública, sim, rapaz! Escracha!
 D. GUIGUI (reagindo para Agenor) — Tu não é homem! (para “Caveirinha”) (novamente doce, persuasiva) Eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher...

Mulher com dor de cotovelo é um caso sério! Escuta, mulher não presta, é um bicho ruim, danado, bicho danado!³²²

Apaga-se tudo, a esposa conta uma história onde Boca Ouro era um grande homem, nunca cometeu assassinato, não foi ele que matou Leleco e sim, Celeste, sua rival amorosa. Agenor se enfurece e diz que nunca tinha sido tão humilhado, que vai embora e que agora D. Guigui é que vai sustentar a si e aos seus filhos. Caveirinha, o repórter, entra em ação e tenta amenizar a situação:

AGENOR – Jovem, essa mulher disse, na minha cara, que eu não sou homem! Estou chorando! Na minha idade, estou chorando!
 CAVEIRINHA – D. Guigui, seu marido está chorando!
 A senhora retira o que disse, não retira, d. Guigui?
 D. GUIGUI (começa a chorar) – Retiro!
 CAVEIRINHA – Agora dê um abraço no seu marido. Pelas crianças! O senhor também retira o que disse, não é, “seu” Agenor? Força, “seu” Agenor! Faz uma forcinha! FOTÓGRAFO – Briga entre marido e mulher é natural!
 [...]
 CAVEIRINHA (para o fotógrafo) – Bate agora!
 FOTÓGRAFO – Atenção, um momento! (Fotógrafo estoura o flash.)
 FOTÓGRAFO – Obrigado!
 CAVEIRINHA – Viu, “seu” Agenor? As coisas são simples. Nós é que complicamos tudo, D. Guigui (para “seu” Agenor). E quero ser mico se D. Guigui não gosta do senhor prá chuchu! A senhora gosta do seu marido, D. Guigui?
 D. GUIGUI — Esse danado sabe que eu gosto dele.³²³

Na terceira versão ela diz que Boca de Ouro era um covarde e tinha sido assassinado por uma “grã-fina”, Maria Luísa, e assim se encerra a entrevista. Nas três versões a mulher além de se “livrar” das capturas simbólicas da narrativa, fica apenas no imaginário, tentando gozar da narrativa criada por ela. No final, sua tela fantasmática é criada como uma novela de rádio, um drama romântico com amores, paixões, assassinatos, como um grande herói em seu desenvolvimento de identidade, além da “reconciliação” final. Com “chave de ouro”, até tirou uma linda foto com seu marido para o jornal. Tragicamente isso fica apenas nas miragens imaginárias e depois, é claro, ela retorna à sua vida ordinária e chata com seu marido.

É interessante que grande parte das narrativas da mulher, na cosmologia rodriguiana, é sempre articulada pelas contingências subjetivas e pelo formalismo da memória e esta é uma instância que a todo momento é perturbada pelas afetações sensíveis que remodela constantemente as identidades, os lugares, tempos e espaços, alterando sua *forma e conteúdo*. Não se é de espantar que a radicalização da memória e da subjetividade se deram

322

Idem, p.273.

323

Idem, p.299.

radicalmente “em peças psicológicas”. Lá a realidade, *grosso modo*, é construída por entidades femininas (*Vestido de Noiva*, *Valsa 6º*, *Viúva porém honesta*) o que acarreta em um mundo dinâmico, com quebras de realidades, construções de mundos abstratos, e assim por diante. Por não termos uma mediação, os mistérios rondam a trama, parecendo haver uma coisa enigmática, um segredo. As memórias, a contingência subjetiva, tornam as coisas inomináveis, um sublime além da escrita. O modelo “peças míticas” já é, ao contrário, “totalmente” mediado e, por isso, torna o clima claustrofóbico e obsessivo. Nesse modelo temos as divisões da “Grande-casa”, seus cômodos, as identidades, as posições de cada personagem, etc. Na Casa é como se a escrita tomasse conta do *lugar* por lá haver uma divisão determinada por leis, restrições de desejos.

É como se as “peças psicológicas” fossem a representação da posição da subjetividade feminina (o imaginário na sua forma radical), enquanto a “peças míticas” fossem a representação da posição do homem, a escrita (simbólico, organizando e mediando cronologicamente). Por isso, a “mulher psicológica” “não existe” estando quase morta, morta, ou em um mundo para além da realidade, ao passo que o homem mítico existe, e até demais. E, obviamente, a “tragédia carioca” está no choque dessas duas instâncias na realidade moderna urbana, entre o imaginário e o simbólico. Agora a “mulher carioca” anda nas ruas escondendo segredos e mistérios.

Contudo, a construção de uma narrativa de segredo é uma fantasia tipicamente masculina. Lacan, em *O Seminário XI*, identifica que o que vê que esconde o segredo feminino não oculta o real sobre si mas, sim, um semblante que está escondido por trás da máscara. A fantasia fundamental do homem relativa à mulher não está na aparência de sedução, mas, sim, na certeza que esconde algum mistério inestimável.

É importante adentrar o exemplo de Lacan, que narra a história de um confronto entre os pintores Zêuxis e Parrásio, na Grécia Antiga e a disputa se dava para a escolha daquele que conseguisse realizar a pintura que causasse a ilusão mais realista possível. Zêuxis, de maneira brilhante, criou uma imagem de uvas tão realista, que passarinhos famintos tentaram bicá-las. Parrásio, mais astuto, pintou uma cortina na parede de seu quarto. Quando Zêuxis adentra a residência do seu rival, pede que ele abra a cortina e mostre-lhe a pintura. No fim, Parrásio venceu a competição porque sua ilusão foi tão realista, que foi tomada como real.

O “homem carioca” acredita que o véu de mistérios da mulher é como a pintura de Parrásio: “Eu sei que você está escondendo algo de mim! Vamos, jogue essa toalha e me

mostre quem você é!”. Mas é *forma* em tensão ao *conteúdo* que importa. A mulher encanta pelas suas várias formas que alteram a dinâmica do *ethos* e, por alterar a realidade, isso faz crer que por trás dessas demasiadas pinturas femininas, há algo oculto, um conteúdo interno, substantivo. No entanto, atrás da tela desenhada, está apenas o vazio. Em poucas palavras, o “homem carioca” está de maneira admirada assim como o camponês kafkiano em *Diante da lei*.

4.4.1 – Capture a subjetividade feminina

Essa criatura misteriosa, em sua expressão mística, é construída na *forma* trágica rodriguiana, a fim de lacunar os fenômenos cristalizados do *em si* ao *para si*. É ela que, normalmente, desarticula ou destrói o casamento; é a figura feminina que corta a realidade da rua e do “homem carioca” – radicalmente é ela que vê a falta no Outro. Como na mitologia de Adão e Eva, é Eva que radicaliza e transforma o estático paraíso, harmônico e a-histórico, na ação contraditória e paradoxal da história humana. A *forma* da mulher nega o ser, o *conteúdo* do homem, a negação é o que movimenta e, logicamente, transforma o ser. E esse “em si” é o que o “homem carioca” teme perder – ele não está disposto a desapegar do seu Si particular e adentrar o movimento contingente e paradoxal do “para si”.

É por esse temor que o “homem carioca” tenta, a todo custo, castrar a subjetividade feminina. O feminino é visto na cosmologia rodriguiana como a criatura que dispõe de uma subjetividade dissimulada, uma negatividade radical, “não-reconciliada”, ou seja, que jamais poderá ser capturada – em sua totalidade – por quase nenhum mecanismo simbólico. Se a criatura não pode ser dominada logo, não se pode confiar nela. Daí se modela na consciência a certeza que no fundo a mulher está guardando um segredo.

Em *Perdoa-me por me traíres*, o genro, Raul, contrata um detetive para assegurar que seu irmão, Gilberto, está sendo traído por sua mulher, Judite. No final, a paranoia se faz verdadeira porque Judite traiu seu marido com garotos que ainda tinham espinhas no rosto. Por fim, Judite acaba morrendo envenenada pelo seu genro. O segredo, ademais, está também no “clichê” da mulher seca e religiosa, ou a famosa “seríssima”. Na representação da heroína Zulmira, em *A falecida*, recém-convertida à religião Teofilista, esta sonha em morrer como uma santa (como sua prima Glorinha) e ter um enterro de luxo, em um caixão de alças de

bronze e forrado de cetim. No seu leito de morte, pede ao seu marido, Tuninho, para que vá à casa do magnata, Pimentel, e se apresente como primo de Zulmira. A heroína diz que Pimentel pagará o tão sonhado velório de luxo. No entanto, no decorrer da conversa, o magnata conta o segredo da protagonista. Na verdade, Pimentel foi amante de Zulmira, e mais, o motivo de trair Tuninho, é porque ela o odiava. Enfurecido, Tuninho chantageia Pimentel e arranca-lhe uma boa quantia de dinheiro. No final, Zulmira é enterrada em um caixão “fuleiro”. Comicamente, a “mulher carioca”, até a que aparenta ser supostamente “capturada” por algum dispositivo simbólico, como Zulmira e a religião Teofilista, no final, escondia um segredo: sua subjetividade formalmente contingente ainda estava pulsando.

Enquanto a “mulher carioca” é uma figura que está, aos poucos, a se movimentar nas ruas, tomando os espaços que eram antes dos homens, e mais, querendo ser reconhecida e ter seu *lugar*, tragicamente, acaba por morrer, ou ser assassinada pela sua forma de desejar. Mas, a carga desse *ethos* é reconhecida na realidade da espectadora mulher. A mulher dos anos dourados está, também, nas ruas, no cinema, nas revistas e nos rádios.

A conduta de aparecer na vida pública deve-se muito aos efeitos das mídias de comunicação dos anos 1950. A participação das ondas de rádios alimentava o imaginário popular para novas formas de socializar, de se informar, sonhar e de gozar a vida. Boca de Ouro é disseminado na mitologia urbana pelo rádio e é no jornalismo de rádio que inicia e termina a jornada mítica do banqueiro de bicho. Essa transformação é ironicamente contraditória à vida burguesa privada. As rádios, por vezes, nem pedem licença ao adentrarem os lares das “famílias de bem” – elas simplesmente adentraram as casas ao toque de um botão. Semelhantes a uma entidade fantasmática, as ondas de rádios reverberam uma Voz virtual que circula os espaços das residências, informando e aliançando a consciência e, obviamente, a inconsciência também.

A privacidade da vida privada é reduzida exatamente porque a ousada Voz não é de uma pessoa próxima da família, mas de um ser “distante” que eventualmente até pode ser julgado como o canalha, o mesquinho, ou o hediondo, mas por tanto adentrar as casas, ele se torna obscenamente familiar. O “sujeito carioca”, em sua privacidade, não toma consciência que seu “em si” (valores tradicionais) está caminhando para o “para si” (a transformação do ser). Quem imaginaria que um “bom” pai de família, correto, justo, temente a Deus, deixaria uma figura tão “imoral” como Boca de Ouro circular com tanta frequência na privacidade do seu lar, seduzindo sua mulher e seus filhos?

Contraditoriamente, os veículos de comunicações agem de forma ambígua estimulando novas tendências culturais (consumo, ídolos, novos mitos etc.) mas, também, assegurando os comportamentos “engessados” da sociedade (moralismos, preconceitos, isolamento social etc.). O rádio, por exemplo, com todo seu poderio de atingir indiscriminadamente toda a população brasileira (claro, as famílias que têm o aparelho receptor), torna-se um veículo “sem mensagem” própria. Segundo Calebre “Cada emissora, em separado, produzirá uma determinada mensagem, ou determinadas mensagens, muitas vezes para uma audiência específica, previamente determinada.”³²⁴ De outra forma, pela virtualidade dos grandes fluxos, as informações, ao mesmo tempo que estimulam as novas formas de sociabilidade (atrair o público³²⁵ aos novos comportamentos de massa, assegurados pela mensagem da fama, ou pelo prestígio da imprensa, rádio e revistas), distanciam os sujeitos da vida pública, assegurando a atomização de sua particularidade, sem dúvidas, as mulheres."

Apesar de os meios de comunicação aumentarem a circulação do saber, tornam o contato com a vida pública desnecessário. As informações das revistas, rádios e jornais impressos são objetos íntimos que estão mais para a vida privada do que para a vida pública. Nelson Rodrigues destacou algo bem interessante, em seu artigo “o rádio, poesia do subúrbio”, publicado na revista *Diretrizes*, que o rádio era bastante popular e encantava milhares de pessoas, tanto da classe média, como das classes populares; porém, sua maior audiência ficava entre as mulheres, que tinham um encantamento pelo rádio:

A mulher, as filhas, que têm em casa uma permanência obrigatória de quase 24 horas por dia, são intransigentes. Ligam o aparelho às 6h, logo que irrompem as aulas de ginástica que ninguém faz. Assim no lar suburbano o rádio representa alguma coisa de sério, alguma coisa de tremenda e de insubstituível. O mundo doméstico já não

324

Disserta Ortiz que o rádio brasileiro das décadas de 1940 e 1950 apresenta-se como o processo de massificação dos ídolos (como os ídolos da música, mitos urbanos e nacionais). É por meio desse veículo popular que se desenvolvem as novas formas de idealizar a fama. (ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 65) A fama tem ambivalência moral, ou seja, está em conflito com a entidade que é vista como “pura”, a família burguesa. Por consequência, a fama, como um produto, está em negação aos valores tradicionais. O produto da fama coloca o ser moralista burguês em movimento, esse é o seu temor, o “ser para si”. Daí o contraste ambíguo conservador de Nelson Rodrigues, o dramaturgo está em constante crítica à forma ideal da vida urbana, ele quer de alguma forma “cristalizar” os valores tradicionais. Mas não deixa notar os avanços e as formas belas das ondas dos rádios, retratando em suas artes, assim como uma maneira de trabalhar.

325

O IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), por exemplo, criado em 1942 em São Paulo e em 1943 no Rio de Janeiro, para auxiliar na construção de mensagens cada vez mais se aproxima do gosto do cliente através da pesquisa audiência radiofônica.

pode prescindir das músicas, das peças, das vozes e, até, dos anúncios que circulam implacavelmente pelo éter. A poesia da vida vem às seis horas da manhã.³²⁶

Com o movimento das mulheres na rua, algo que seduz a mulher seria um produto interessante. Pode parecer irônico, mas, o elogio está mais na *forma* do objeto que encanta e hipnotiza a mulher do que para o *conteúdo* do saber que é despertado pelo rádio. O magnífico desse eletrônico é que ele distancia, ou mantém a mulher a uma distância segura da ação na vida pública. A mulher interage de forma passiva à vida pública, não mantendo uma relação participativa direta com a realidade, mas demasiadamente abstrata, virtual e isolada. A Voz virtual do rádio informa que existe um mundo complexo e rico fora da demarcação da vida privada, ou até idealiza criando fantasias surreais, mas salvaguarda a política do dia a dia, guardando a mulher do contato público.

É evidente que essa *forma* “suprassumida” do capital moderno brasileiro é uma maneira de mediar a negatividade emancipatória da mulher – apaziguar o “curto-circuito”. Se retroagirmos ao final do século XIX brasileiro, os jornais na função de educar as jovens donzelas ressaltavam a importância da solidariedade masculina em vigiar os passos das mulheres e apontavam as mulheres que “não são tão honestas” e as “irremediavelmente perdidas”. Já nos anos 1950, revistas, rádios e jornais educavam e enriqueciam a fantasia da vida “urbana-privada” feminina. Bassenezi (1997) destaca os testes de bom senso (testes para saber se a leitora é uma boa mulher e/ou esposa) que apareciam em revistas femininas (dos anos 1950), como as mais lidas da época *Jornal das Moças*. Essas revistas apostavam em uma apresentação *formal* renovada à vida urbana, mas seu *conteúdo* era o mais vulgar clichê tradicional.

Seus pressupostos fazem parte da mentalidade dominante dos chamados Anos Dourados e poderiam estar presentes nos conselhos de uma mãe à sua filha, nos romances para moças, nos sermões de um padre, nas opiniões de um juiz ou de um legislador sintonizados com o seu tempo.³²⁷

Calebre (2002) assegura que a maioria dos programas e propagandas era para a mulher, seu público-alvo. Como a mulher ficava mais em casa, era “a responsável por receber os amigos e

326 Nelson Rodrigues. “Rádio - A poesia do subúrbio”. *Diretrizes*. 11/12/1941. p. 19 apud CALEBRE, Lia de Azevedo, *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923 - 1960*. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002, p.72.

327 BASSENEZI, Carla, *Mulheres dos anos dourados*, in D’INCAO Maria Angela, *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 508.

até mesmo por escolher os produtos que deveriam ser consumidos pela família”.³²⁸ Em poucas palavras, o mercado da informação era um educador engajado à vida pública e privada feminina, tanto em relação ao dever moral, quanto no que deve sonhar e no que comprar.

Por assim dizer, em *forma* tragicômica, a vida entediante da mulher *dos anos dourados* era ornamentada por telas que apresentavam míseros anúncios comerciais. Nelson Rodrigues faz uma bela observação ao destacar o *speaker*, a Voz lírica, a entidade fantasmática que induz as fantasias femininas:

Para se ter uma ideia do que é o anúncio de rádio, basta citar o caso do ‘speaker’. Esse benemérito cidadão, com efeito, fez-se na vida, prosperou e até romantizou-se, proclamando a infalibilidade de pomadas para calos, xaropes de mulher, laxantes suaves e outros bichos. Um ‘speaker’ passou a ser um sujeito lírico, um homem quase fatal, quase vampiresco. Inspira paixões imensas. Recebe cartas de senhoras casadas.³²⁹

As mulheres na medida em que estão nas ruas, paradoxalmente ainda são sujeitos isolados e suas subjetividades ainda não são reconhecidas. Sim, elas estão circulando mais na vida urbana, mas sempre estão a deslocar a lugares privados, não havendo muitos estímulos para a função da vida pública, ou para interesses político-comunitários. Conservam seu isolamento social, consomem saberes, mas não devem interagir muito na vida pública porque o saber é um consumo privado, e cada um usufrui e cuida do seu.

A sociedade moderna burguesa se faz por uma contradição inerente. Ao mesmo tempo que enriquece as fantasias femininas (revistas, anúncios, telenovelas, cinema, teatro etc.), tentam castrar as mulheres com os mesmos mecanismos com os quais fizeram-nas sonhar. O teatro rodriguiano faz quase a mesma coisa, com todo o seu moralismo, que tem a função de educar. É claro que toda *forma* de tragédia modernista (subjetividade vs o ethos) tem como seu destino, obviamente, o trágico. Mas devemos observar que todo final trágico tem seu código e que existe um valor ético a ser compartilhado com a comunidade. É possível observar que a obra rodriguiana tem sua *forma* modernista, mas, que ela não assegura nenhum conteúdo moderno, não disserta a assertiva que o Outro não existe (a mensagem que o *ethos* e *mythos* é uma invenção humana), sempre certificando o contrário. É como se um surto racineano representasse a radicalidade da subjetividade feminina, seu *páthos* (o mesmo pode dizer do homem) como maneira de assegurar que as paixões serão sempre imundas e a levará

328
Niterói, 2002, p.85.

CALEBRE, Lia de Azevedo, *Op.Cit.* Universidade Federal Fluminense,

329

para as mais terríveis desgraças. Infelizmente, Nelson não percebeu que as *formas* das perversidades são repostas ao *ethos* e, também, para o *mythos*. No final, toda radicalidade da subjetividade acabava por sofrer um destino miserável e o seu sacrifício não é reconhecido como um *sintoma* da própria estrutura dominante. Assim, para a mulher que sonha demais, a mensagem rodriguiana é clara: sua vida sempre será uma “tragédia carioca”.

4.5 – A crise mítica do Pai

Está no grosso dos quadros das “tragédias cariocas” os efeitos da modernização do Pai. Diferente do *lugar* do “Pai mítico”, o primeiro quadro de uma “peça mítica”, é destacado ao público um Patriarca majestoso, forte e unânime e, geralmente o narrador faz uma descrição detalhada das aparências físicas e dos semblantes ideais da personagem). Jonas, em *Álbum de família*, é descrito como o “tipo do homem nervoso, apaixonado, boca sensual e barba em ponta, com cabelos à Bufallo Bill, quer dizer, meio nazareno, uma vaga semelhança com Nosso Senhor. ” Nas aparências o Pai é uma figura mítica que lembra a figura de Jesus Cristo e o Pai da “peça mítica” sempre recebe uma herança, como se o poder mítico passasse de geração em geração. Ismael é apresentado como se fosse uma retroação de *Otelo*, Shakespeare, “De pé, rígido, velando, está Ismael, o Grande Negro. Durante toda a representação, ele usará um terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz. ” Assim como o “profeta” Misael, idealizado em *Senhoras dos afogados*, ele herda não o grande poder de Apolo, mas o poder mítico dos Drummond. O “herói privado” tenta, a todo custo, guardar seu *lugar*, sua identidade, ou seja, a tensão da trama está sempre centrada na negação da identidade e o trágico está na crise de “identidade”. Em uma “tragédia carioca”, o Pai não é representado com uma figura aparentemente refinada e poderosa, mas usualmente fraco, confuso e louco. O *lugar* do Pai e do “homem carioca” é a crise constante.

Nos primeiros versos de *Os Sete gatinhos*, Aurora e Bibelot estão a discutir sobre amor e dinheiro. A garota insiste que ele pague pelo encontro amoroso. Bibelot retruca e pede dinheiro para pagar o táxi. Durante a conversa, ela comenta que seu pai trabalha na Câmara dos Deputados. Bibelot se interessa mas, no entanto, acontece uma reviravolta no seu entusiasmo. Aqui, temos a virada do Pai da casa para a rua. Diferente da eloquente

apresentação dos “Patriarcas míticos”, o “Pai carioca” é apresentado em um tom frustrante e envergonhado:

AURORA (completando a frase anterior) – Com meu pai nunca vi! E, lá na Câmara, não faz graça prá ninguém! BIBELOT – Que Câmara?
 AURORA – Dos Deputados.
 BIBELOT (com novo interesse) – Ele é o quê lá?
 AURORA (com breve vacilação) – Funcionário.
 BIBELOT (animado) – Vem cá: se teu pai trabalha na Câmara, talvez tenha influência... Quem sabe se teu pai não podia arranjar uma marreta prá eu voltar à P.E.? Lá ele é funcionário importante?
 AURORA (desconcertada) – Bem...
 BIBELOT – É?
 AURORA (em brasas) – Contínuo.
 BIBELOT (amarelo) – Sei... (muda de tom). Quer dizer que ao apartamento você não vai?
 AURORA – Não.
 BIBELOT – Paciência.³³⁰

Seu Noronha, o Pai, é o contínuo na Câmara dos Deputados (é um homem frustrado pelo seu cargo), não dispondo de poder aquisitivo para sustentar a vida escolar, além do enxoval do futuro casamento de sua “pura” filha caçula Silene. Obriga as filhas mais velhas a trabalharem para ajudar no casamento da caçula. Se por um lado, o “Pai mítico” está coberto de semblantes de ideais positivos, conforme o caminhar trágico da peça, é desnudado e descartado. O modelo do “Pai carioca” é, ao contrário, o Pai que já é, ou está nu, ou quase nu, já é o excremento emperrado. Por vezes, está sem rumo e louco como Gilberto (*Perdoa por me traíres*), ou está perdido, ludibriado pelo objeto amado, e sacrifica a si e/ou obscenamente os outros à causa, como Noronha.

Por essa razão, não é a figura Noronha que sustenta o ideal de família em *Os sete gatinhos*. Aqui, o “Pai carioca” é uma figura patética. É claro que ainda dispõe de certo poder Patriarcal, mas está fraco, não tem mais o suporte de alguma “entidade mística” porque sua família não tem tradição, ou não dispõe de nenhum grande poder social. Por ser fraco, usualmente temos mais tensões e contrastes para ações às *formas* da comédia. A personagem está em “curto-circuito” “em ser”, ou “não ser” “sério” ao seu mandato paterno: “Devo partir ou não devo partir para a violência quando as coisas saírem do meu controle?”. Do fracasso de manter a “seriedade”, a personagem, usualmente, parte para a “violência direta” e agride verbal e fisicamente familiares e até conhecidos. A “ironia” das cenas é que o ato de violência ridiculariza não apenas os outros, mas, principalmente, o autor da agressão:

“SEU” NORONHA (muda de tom) – Bem, antes de começar, eu quero explicar uma coisa. É o seguinte: ainda agora, eu ameacei, fisicamente, sua mãe. Débora viu. Ora, eu não tenho o direito de ameaçar, fisicamente, ninguém. Acho que quem dá na cara de alguém ofende a Deus. Portanto, eu, na presença de todas vocês, eu peço desculpas à Gorda. (Vira-se para a mulher). Gorda, você me desculpe!

D. ARACY (veemente) – Você ofende, e, depois, pede desculpas?!

(...)

“SEU” NORONHA (mudando de tom, baixo, quase doce) – Quero saber, e você vai dizer, quem é que anda escrevendo palavrões lá no banheiro!

ARLETE – Sei lá!

“SEU” NORONHA (à queima-roupa) – Ou foi você!

ARLETE – Ora, papai!

“SEU” NORONHA (num berro) – Responda direito!

ARLETE (olhando para o teto) – Já respondi!

“SEU” NORONHA (feroz) – A inocente! (Muda de tom, olha em torno)

Então, quem foi?

ARLETE –. Ninguém!

“SEU” NORONHA (histericamente) – Foi uma de vocês! Uma de minhas filhas!

(Encarando, subitamente, a mulher). Ou então a Gorda!³³¹

A tensão aumenta até que,

(“Seu” Noronha estaca diante de Arlete.) “SEU” NORONHA (iluminado) – Você! (lento) Sim, você; aqui, é a que tem boca mais suja; e a única que não topa a minha autoridade... (crispa do a mão no seu braço) O que é que você foi fazer lá no banheiro?

ARLETE (rápida e triunfante) – Xixi!

“SEU” NORONHA – Cachorra! (“Seu” Noronha ergue a mão, coma se fosse esbofeteá-la. Mas a mão fica parada no ar.)

ARLETE (em desafio) – Bate!

“SEU” NORONHA (ofegante) – Mas eu não devo bater.. Não tenho esse direito... Preciso me controlar. (E, súbito, deflagra-se o impulso. Esbofeteia violentamente a filha. Arlete cambaleia.)

HILDA (num apelo histérico) – Papai! (Já Arlete ergue o rosto duro.)

ARLETE (como se cuspsse) – Contínuo!

“SEU” NORONHA (atônito) – Repete!

ARLETE (fremente) – Contínuo!

(“Seu” Noronha dá-lhe nova bofetada.) ARLETE (estraçalhando, as letras)

– Contínuo, sim, contínuo! Eu disse contínuo!

(“Seu” Noronha ergue a mão para a nova bofetada. E, novamente, a mão fica no ar. Hilda corre, atraca-se, soluçando, com o pai.)

HILDA – Papai, eu tenho muita pena do senhor, ó papai! (desprende-se de “seu” Noronha; vira-se para Arlete, grita) Não chame meu pai de contínuo!

“SEU” NORONHA (para si mesmo) – Contínuo. (arquejante) É claro que ninguém vai confessar nada.

DÉBORA – Papai, o senhor está nervoso!

(“Seu” Noronha começa a exaltar-se novamente.)

“SEU” NORONHA – Nervoso, eu? Logo eu? (num berro triunfal) Pelo contrário: apático! ando apático! Se eu andasse nervoso, já tinha virado a casa de pernas pro ar, já tinha posto fogo nisso tudo!³³²

Sim, ninguém vai confessar para um contínuo, diferente das “peças míticas” que os espectros, Vozes, objetos parciais rodavam a grande casa, atormentando as personagens. Na transição da casa para a rua, o fantasma do grande Pai está demasiado franzino, não consegue nem mais assombrar, ou regular os costumes de um simples banheiro.

As ações da “violência direta” na *forma* carioca destacam o “stress” da mediação, as coordenadas simbólicas – pelas contingências dos impulsos – estão se desestabilizando, não estão funcionando tão bem como deveriam, ou não foram suficientes para coordenar a narrativa do Pai. Mas esse é o ponto para o *conteúdo* do trágico modernista: a “violência direta” sempre evidencia que o acordo mediado fracassou, a negação não foi reconhecida, ou “reconciliada” – não se conseguiu, de alguma forma, reorganizar-se, transformar-se em “sublimação/suprassunção”.

No “curto-circuito” Noronha ao seu *lugar*, atrito de suas ações, saltam às vistas os contrastes formais entre o “Pai Real” vs o “Pai simbólico” – destacando que o Pai da realidade empírica é “ridículo”, e não está à altura da “seriedade” do mandato simbólico, evidenciando, na sua *forma* cômica, que o Pai está em crise e que está perdendo seu *lugar* e seu resto de valor. Daí o grito, o apelo formal ao melodrama, num berro triunfal: “Pelo contrário, apático! ando apático! Se eu andasse nervoso, já tinha virado a casa de pernas pro ar, já tinha posto fogo nisso tudo! ”. Essa ameaça hiperbólica atesta que o Pai já não tem tanto o controle da situação e que essa ameaça verbal é apenas um gesto vazio, sem consistência mítica. Para sua desgraça, o pouco do que resta de *conteúdo* “mítico” do Pai simbólico está virando cinzas em suas mãos, prenunciando o seu fim.

Por não herdar, ou por não ter “insígnias” de valor, Noronha está em um processo paradoxal no qual é, ao mesmo tempo, ridicularizado e ridiculariza a si mesmo. A personagem parte para a ação da “violência direta” como forma de preencher essa lacuna, dar um fim a essa negatividade excessiva. Desesperado, tenta de alguma maneira tomar, ter algum *lugar*, tomar o trono vazio (o poder da família) que, para sua infelicidade, ele nunca teve. Tragicamente sabemos que somente a “violência direta” não é suficiente para reger o poder e esse talvez seja um dos grandes ensinamentos da tragédia. A violência está sempre em tensão ao *ethos*, mas são as coordenadas do *ethos* em tensão com *mythos* que importam, pois são elas que organizam a realidade.

Ora, essa não é, talvez, a grande diferença entre o “Pai carioca” e o “Pai mítico”? As aparências do “Pai mítico” estão envoltas por uma entidade virtual, o herói não necessita, necessariamente, da ação da “violência direta”, bastando a ele manter a aparente tradição, seu ar metafísico “messiânico” porque só o olhar dessa entidade já basta. A queda do “Pai mítico” é a queda de sua máscara – o cômico e melodramático apossam completamente da sua figura apenas depois da queda de sua coroa. A violência da *forma* “peças míticas” já está *a priori* no Outro e a tradição organiza e guarda seu poder: “Pai mítico” *é mais do que ele é*³³³. Dado isso, tragicamente desencadeiam-se os efeitos colaterais da “mediação mítica”, quais sejam, as Vozes obscenas, os fantasmas, os objetos parciais que vigiam os entes da casa, e acusam o “Pai mítico”, os questionamentos daquilo que fora excluído, escondido pelo Pai. De certa forma, o Pai da “peça mítica” é sustentado pelo imaginário no primeiro ato, dispõe de seu suporte fantasmático ideal que, no entanto, vai se desmanchando aos poucos; enquanto o Pai da “tragédia carioca”, já está em contradição com o Real, seu poder está sob questionamento já nos primeiros versos.

Visto que o “Pai carioca” já está, ou está em processo de ruínas, o que resta do seu poder ancestral é depositado em outra entidade virtual, algum objeto que organiza, positive e “reconcilie” a família a uma causa final. Aí está o *conteúdo* do trágico da peça em *Os sete gatinhos*, onde a “Coisa ideal” é a “pura” virgem Silene.

“SEU” NORONHA (quase chorando) – Silene, tão menina e tão virgem! (muda de tom) Mas eu juro! Não hei de morrer sem levar Silene, de braço, até o altar, com véu, grinalda, tudo!

D. ARACY – Se Deus quiser!

“SEU” NORONHA (estendendo as duas mãos crispadas para as filhas) – preciso salvar a minha virgencinha, que nem seios tem!³³⁴

Para espanto de todos, Silene retorna da escola interna e a garota foi acusada de ter cometido um crime. Narra-se que Silene, movida pelo desespero, mata uma gatinha prenha e que, mesma morta, a inocente criatura pariu sete gatinhos na frente de oitenta alunos. Desse

333

O “homem mítico” é, aparentemente, mais nobre do que na verdade é. No princípio da trama, ele é como um quadro clássico belamente ornamentado por alguma entidade mística: Jonas, é meio nazareno; Misael e o “profeta”; mas radical, talvez, seja a peça *Doroteia* e lá o homem é puramente um objeto virtual (como as botinas), envolto por uma aura mítica; é, literalmente, um ente invisível que não sofre com as contradições da materialidade. Costumeiramente, antes da descoberta asquerosa do “herói mítico”, apenas sua presença harmoniza e estatiza a idealidade imaginária da família. Nelson utilizou, algumas vezes, o recurso metafórico da “pose de fotografia” para destacar a aparência entre harmonia ideal (imaginário) e o simbólico.

334

Idem, p.169.

acontecimento traumático, a “hamartia” é apresentada ao Pai e sua anjinha Silene “perdeu” sua inocência:

“SEU” NORONHA – Nega o quê?

DR. BORDALO – Nega e eu compreendo. É normal que a mulher comece negando. Mas, finalmente, Silene tem ou não tem namorado?

(...)

DR. BORDALO – Mas Silene tem namorado, sim, senhor, lá isso é que tem! “SEU” NORONHA (no seu espanto) – Namorado?

DR. BORDALO – Tem, sim, tem!

“SEU” NORONHA – Absolutamente! Nem pode ter, doutor. Uma menina que vive no colégio interno, não sai! Ou por outra: sai uma vez por mês. Só. Passa um dia em casa e volta no dia seguinte. Vai e vem acompanhada. Nessas condições, pode ter namorado?

DR. BORDALO (erguendo-se e pondo a mão no ombro de “seu” Noronha) – Então quem é o pai?

(...)

DR. BORDALO (já apiedado e lento) – Sua filha já vai para o terceiro mês.

(Pausa atônita.) “SEU” NORONHA – O senhor quer dizer que Silene...

Dr. BORDALO (lento) – Está grávida.³³⁵

Das súplicas e do desespero do Pai, Dr. Bordalo, de forma materialista, mas, obscenamente cínico, diz:

“SEU” NORONHA – O senhor diz que Silene não é mais virgem? Deixou de ser virgem?

DR. BORDALO – Noronha, não exageremos. Você está exagerando. (afetuoso, persuasivo) Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância. E, afinal de contas, a honra de uma mulher não está numa película. A virgindade é uma peliculazinha.

“SEU” NORONHA (exaltadíssimo) – O senhor tem uma filha. Da idade da minha. Solteira. Eu quero saber se a virgindade de sua filha também é uma película.

DR. BORDALO – Sejam práticos. Descubra o homem.³³⁶

Aqui estamos diante de uma tensão entre o Simbólico, Imaginário e Real e o “curto-circuito” desses princípios é o que modela o *conteúdo* do trágico dessa sentença. Quando Dr. Bordalo cinicamente diz que: “Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância”, estamos diante de uma averiguação simbólica, algo de valor que antes era reconhecido para o *ethos*, que agora está em tensão.

- (1) No simbólico: na escrita da história é canonicamente certo que a religiosidade brasileira se movimentou pelo domínio da moral católica. No entanto, com a tensão da

335

Idem, p. 206 a 207.

336

Idem, p. 208.

modernização, as estruturas patriarcais foram aos poucos perdendo sua consistência. A “Coisa ideal” feminina, a virgindade, cuja tradição vem do modelo de Maria, a Virgem Mãe de Deus, passa cada vez mais a ser tensionada e questionada. O “curto-circuito” está na contradição do “capitalismo tardio” que, pelas leis de mercado, disseminam o imperativo do “Goze!”, por exemplo, com as inúmeras propagandas (jornais impressos, revistas e rádios) de produtos que alimentam as fantasias de bem-estar do corpo, do amor e do sexo que, conseqüentemente, negam a tradição e o valor da família tradicional. Essa progressiva secularização, segundo Monte³³⁷, locomove mais acentuadamente na metade do século XX que inevitavelmente traz consigo a perda da centralidade da religião. Evidentemente essa contradição acarretou oscilações na economia simbólica e as coordenadas modernizadoras derivaram condutas diversas na orientação das dimensões da vida privada justamente por colocar o indivíduo na centralidade política. Em outras palavras, “devo seguir minhas demandas individuais, ou seguir a demanda da tradição”?

O embate de Dr. Bordalo vs “Seu” Noronha talvez seja um bom exemplo da representação do processo de cisão, da tensão cultural da modernidade brasileira, centrada nas realizações do indivíduo, assegurada pelo “afrouxamento” do poder Pai contra a sua “antecedente”: a tradição forte, Patriarcal, rural, moralista católica da “Casa-grande”. De outra forma a *ethos* urbana diz: “Ei, Você! Siga seu caminho, olhe para seu coração, veja quais são seus profundos desejos, ame a si mesmo e seja feliz! Você pode, você deve. Goze!”. Por outro lado, o ordenamento tradicional ordena ao sujeito que fique atento, vigilante e que Deus está sempre contigo (“Sujeito, não se esquece que Deus está vendo, ele sonda o teu coração”): “Contenha a si mesmo, não caia nas tentações desse mundo caído. Nosso desejo é ilusório, não se iluda na tua imagem. Vigie o que pensa, o mal sempre está à espreita. Respeite e obedeça a lei, sacrifique-se a si mesmo pelo dever”.

Dr. Bordalo está aqui representando o discurso liberal burguês (capitalismo tardio) e a virgindade feminina como valor (“Coisa ideal”) já não importa mais, é coisa do passado, negou-se e transformou-se em mercadoria. Isso fica próximo daquilo que Monte (1998) disserta para nós, que a cultura da sociedade brasileira após a década de 1950 passa progressivamente a encarar valores mais estéticos e as boas experiências das sensibilidades se

337 MONTE Maria Lucia, *As figuras do sagrado entre o público e o privado* In: SCHWARZ Lilian (org.) *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, p. 141.

tornam o guia. Essas são tão “profanas”, que exigem esforços de homens e mulheres aos cuidados do corpo, na alimentação, nos exercícios físicos, malhação, ginásticas, e assim por diante. O sexo, por exemplo, no progresso da metade do século XX, vai se transformando cada vez mais em um bom exercício para a saúde física e mental. É claro que o florescimento de padrões de beleza fica mais evidente na moda comercial, em revistas e jornais que ostentam a beleza do corpo ideal, limpo, bem tratado, cuidado e sexualmente atrativo.

Provavelmente, se um sujeito medieval tivesse vivido na metade do século XX, ele teria ficado horrorizado com tamanha idolatria ao corpo porque para ele, toda explicitação de um corpo voluptuoso deveria, e deve ser, condenada, já que *toda nudez deve ser castigada*. O corpo do cristão deve se espelhar no corpo “macerado pelo sofrimento de Cristo na Cruz”³³⁸. Com todas as contradições, Seu Noronha representa a sobra obscena da herança *ethos* cristã brasileira (institucionalizada) e o fantasma que ainda resiste à nova mediação do “capitalismo tardio”, a sagrada virgindade feminina, jamais pode ser quebrada por demandas individuais, por pulsões particulares e externas ao *ethos* tradicional. No entanto, irônica e tragicamente, a força do capital é demasiadamente mais forte que a tradição cristã por ser uma entidade revolucionária que a todo momento se reinventa.

Talvez essa seja a grande ingenuidade do Grande Patriarca moderno, o de pensar que vai conter as transformações culturais do capitalismo, criando “sermões superegoicos”. Enquanto o Pai “ensina o caminho que deve andar”, nas rádios, revistas e anúncios jornais são ensinados os “vários” caminhos que a mulher pode consumir quanto às suas vestimentas, comida, costumes, até a forma ideal de amar e de fazer sexo³³⁹. De forma contraditória, mas incisiva, no pouco a pouco, sobram poucos e pequenos espaços para o valor recatado feminino – o pilar familiar católico vai aos poucos ruindo.

Na fala de Seu Noronha: “O senhor tem uma filha. Da idade da minha. Solteira. Eu quero saber se a virgindade de sua filha também é uma película.” Nesse discurso há alguns traços de valor e o herói se posiciona de forma imaginativa ao resto “mítico” (peças míticas) da peça. O Pai apela para a virtualidade, de forma subjetiva ao *mythos*, na defesa da pureza feminina.

338

MONTE Maria Lucia, *Op. Cit*, In: SCHWARZ Lilian (org.) *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, p. 141.

339

Idem p.141.

(2) No imaginário, está depositada a “Coisa ideal” da peça, a mítica de Silene. Se pensarmos bem, *Os sete gatinhos* tece uma narrativa que se aproxima da tensão trágica clássica. Enquanto, as “peças psicológicas” e “peças míticas” tensionam indivíduo (imaginário) vs posicionamento simbólico, aqui, além de tensionar essas esferas, tensionam também, o mito familiar contra a vida pública. É claro que a tensão familiar vs vida pública já é inerente à sociedade burguesa, mas não devemos esquecer que, assim como em *Antígona*, a tensão entre o mito dos deuses e a lei dos homens é, também, uma negação inerente à *polis* grega. A cisão do “devo seguir o mito divino, ou a lei dos homens?”, é a trajetória do trágico das duas peças.

Logo, a peça rodriguiana, está na mesma lógica, mas, evidentemente, com todas as suas tensões entre as suas particularidades formais. Aqui não temos o debate magistral de Antígona contra Creonte, trazendo a virtualidade imagética para o campo do simbólico. Sim, “Seu” Noronha reivindica a importância da virgindade, cuja segurança está na legislatura da Santa Igreja, mas acaba sempre adentrando em demasia a virtualidade imaginária, desvanecendo-se na trilha do desatino. O que acrescenta toda formalidade expressionista na cena, seu tão sonhado ideal está em ruínas, sua virgem de vitral fora despedaçada pela “hamartia” Real da filha.

“SEU” NORONHA (com a voz estrangulada) – O senhor não entende nada de pureza, de inocência... O senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... (aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol) Assim é Silene – uma virgem atravessada de luz... (com um esgar de choro) E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da Terra, só ela é virgem e só ela é menina. Mas se está grávida...
DR. BORDALO — Infelizmente.³⁴⁰

A organização melodramática das palavras de “Seu” Noronha evidencia que além da forma discursiva da defesa da tradição Patriarcal (campo do simbólico), o imaginário particular do herói atravessa a realidade além de adornar e mistificar a cena. A metáfora da luz no vitral materializada representa a cisão do núcleo metafísico da peça, o seu *conteúdo* mítico. Há algo que a filha tem que *é mais do que ela mesmo (objeto a)*. Esse objeto *a mais* é de uma preciosidade única, que ninguém mais no mundo tem (“só ela que é menina”), dispõe radicalidade avassaladora que tensiona o particular ao ponto de sacralizar o sujeito. A particularidade excessiva da sua filha é uma agalma e é esse o tesouro sagrado que é elevado à

universalidade pelos devaneios do herói. Por assim dizer, o mito de Silene é virtual, imaginário. Estamos aqui diante de uma camada virtual de um *a mais* na mediação simbólica da virgindade. Na cena a “mítica” institucionalizada da Santa Virgem Maria é representada, mas ela retroage nas memórias de “Seu” Noronha contornado por uma aura imaginária que diz mais sobre sua fantasia do que sobre a Igreja (simbólico).

Essa é uma característica muito marcante no campo modernista do trágico, além de demarcar seu campo simbólico, assim como seus antecedentes que, aliás estavam bem mais demarcados pela tecitura simbólica, ele é radicalmente cortado pelo campo do imaginário que, conseqüentemente, abre para o “curto-circuito” de várias *formas* de gêneros. O “só ela que é menina” é uma frase hiperbolicamente exagerada, além de ser uma afirmação não simbolicamente averiguada e datada (por algum saber que está além do herói, algum *campo do saber*). É delirante, quer dizer, está apenas na imaginação do herói. Esse exagero, essa tensão no simbólico, fragmenta a forma estética da cena e o “só ela que é menina” pode ser visto na tensão formal da comédia por várias razões: por trazer o riso pelo erro e pela valorização do baixo valor; ser melodramático, pelo cunho sentimental e exagerado para algo que não é tão valorativo no campo do simbólico; pelo expressionismo por meio de devaneios imaginários (tensão entre belo e feio); e, finalmente, a tragédia pela ingenuidade e a destruição da “Coisa Ideal”. No final, elas são tudo isso e, em tensão, há um “curto-circuito” que é “suprassumido” pelo trágico, dando a essas formas um sentimento, um sentido, um *ponto de vista trágico*, resultando em um trágico tipicamente modernista, ou melhor, um “trágico carioca”.

Todavia, o impulso e a vontade do herói que fez de tudo para deixar intocável seu grande tesouro particular é agora, para sua desgraça, cortado pelo Real. A virtualidade imaginária da sua filha, *o mais que ela é* vai se esvanecendo de beleza e se transubstanciando em um dejetto incômodo. O Real é essa contradição que corta o simbólico, levando às antinomias, paradoxos, causas irreversíveis, fracassos, etc., que, também, deforma, deturpa e estraga as fantasias imaginárias.

- (3) No Real, temos o rompimento da “peliculazinha”. Temos um fato: Silene perdeu a virgindade e está grávida. Não há como, pelo simbólico, eles criarem uma teoria e/ou documentar evidências que neguem o Real e, assim, “refutem” a gravidez de Silene; também não há como, pela via do imaginário, imaginar situações que neguem esse acontecimento, ou apelar para algum tipo de ritual mágico que faça desaparecer a

gravidez, ou ainda voltar no tempo e impedir a gravidez, ou algo do tipo. Dr. Bordalo, no seu campo de saber, argumentou tecnicamente o que acontece em uma relação sexual e mais porque “a honra de uma mulher não está numa película”. O argumento do Dr. Bordalo é que essa “hamartia”, esse Real incômodo, pode ser reconciliado com o casamento dos dois envolvidos na relação, muito típico da época.

No entanto, como é de costume, Nelson sempre ridiculariza as instituições de saber modernas (a ruptura iluminista), que negam a existência, ou que retiram Deus da *polis*. A postura de Nelson Rodrigues encontra-se claramente alicerçada na cosmologia conservadora – contra o mundo moderno. Por trás daquele regido homem culto, atrás daquele suposto *lugar* de saber, está uma criatura nojenta e cínica. Logo na sequência, “Seu” Noronha apela para seu *lugar* de saber e o moralismo do mito patriarcal é sua *forma* de contornar e resolver a situação – amainar o *conteúdo* desse Real traumático. As duas personagens estão tomando medidas de inserir o acontecimento no campo da linguagem, situar e significar o acontecimento, visto que é impossível negar uma coisa que está diante dos seus olhos. Enfim, eles estão tentando formatar o acontecimento para um novo discurso, um novo *ethos*.

Mas o trauma na mítica rodriguiana dispõe de uma negatividade excessiva, quando a profunda agalma, o místico e maravilhoso tesouro de vidro cai. Ele se expande e toma o “todo” do *lugar* com seus fragmentos imaginários não-reconciliáveis, tornando-os letais para o organismo simbólico:

“SEU” NORONHA (frenético) – Ouçam a ideia (baixando a voz, caricioso, ignóbil) Eu não vou voltar mais para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!

DR. BORDALO (para todos) – Este homem está louco!

“SEU” NORONHA (num desafio feroz) – Por que louco? Vamos, explique!

DR. BORDALO – O senhor está propondo um bordel de filhas! (“Seu” Noronha, fora de si, agarra o médico pelo braço, com desesperada energia.)

“SEU” NORONHA – Por que não? Olha: eu não vou mais servir cafezinho, nem água gelada a deputado nenhum! (para as filhas) Vocês também podem largar o emprego! (para o médico, num riso sórdido) O emprego das minhas filhas é uma máscara! (corta o riso) Tive outra ideia (cara a cara com o médico):

DR. BORDALO (recuando) – O que é que o senhor quer insinuar?

“SEU” NORONHA – Eu sei que o senhor é metido a santo: faz de graça parto de negra, não cobra consulta, mas insisto (aponta para as filhas) escolha: qualquer uma, escolha!³⁴¹

Os devaneios de uma idealização que fora corrompida pela verdade do Real, acabam se transformando em ódio. O ódio imaginário recai com uma força que desestrutura a rede de

mediação, causando pane no sistema simbólico e o resultado é uma violência covardemente louca:

(“Seu” Noronha atira Silene no chão, aos pés do médico.)

SILENE (num apelo, com as duas mãos em cima do ventre) – Não quero!

DR. BORDALO (ajudando-a) – Levante-se!

“SEU” NORONHA (posseço, para ela) – Ou tu vais com ele ou acabo com a tua gravidez a pontapés! (para os outros) Se foi de um, pode ser de todos!

AURORA (histericamente) – Eu vou no lugar de Maninha!

“SEU” NORONHA – Quero Silene!

DR. BORDALO (fora de si, para as outras) – E vocês? Não dizem nada? Não reagem? Nem a senhora, que é mãe? (gritando) Por que não fogem? Fugam! Abandonem esta casa!³⁴²

Interessante é que esse é o único trecho em que “Seu” Noronha é verdadeiramente temido pelos seus familiares e, mais ainda, até por alguém de mais estima social do que a dele. No momento da loucura, no qual as coordenadas simbólicas estão desorganizadas, ele toma para si o cargo de organizá-las, o herói se desgarra da identidade de “Contínuo” e através da ação da violência, tenta recriar da desordem um novo *ethos*. De forma incisiva, imprensas as personagens na parede para que elas revelem todos os seus podres. Pela confissão das personagens, ele sadicamente diz: “Todos nós somos canalhas! ”. É pelo ponto de vista da podridão que ele quer alicerçar a nova lei da casa: agora que Silene perdeu sua aura de Santa, se ela era o único ser “Puro” do mundo, não resta mais o bem,

DR. BORDALO (quase chorando) – Não sei por que não lhe dou um tiro, seu canalha!

“SEU” NORONHA (num falso e divertido espanto) – Canalha, eu? (incisivo)

Eu só, não! Todos nós somos canalhas! (rindo, pesadamente) Também o senhor, também o senhor!³⁴³

No entanto, deveríamos prestar bastante atenção ao valor nobre dessa cena. Sempre por trás de toda a hediondez das peças rodriguianas, há um pequeno traço de benevolência. Aqueles que temem perder sua identidade se calam, ficam à mercê de seu Senhor, mas, “não-todos”, há uma *bela* exceção. Aqui, de forma intempestiva, se expressa mais uma vez o ar da esperança, o *verdadeiro valor* da trama. Pela compaixão, a cena se adorna no surto dostoievskiano de Aurora, assim como as prostitutas nas tramas do literato russo (como em *Crime e Castigo* e o *Idiota*), a heroína tenta sacrificar-se pelo próximo, trazendo uma carga

342

Idem, p.212.

343

Idem, p. 212.

positiva, uma tentativa de reconciliação à negatividade excessiva pela via do amor – emanando para uma sentença de que “nem-tudo” está perdido para essas pobres almas.

Novamente a tensão entre a *forma* e o *conteúdo* moderno salta às vistas, quando dialeticamente a agalma é negada (na mítica rodriguiana) pela contingência do Real e a reorganização intersubjetiva do *lugar* é refeita pelo ponto de vista dual de substância, ou seja, para “Seu” Noronha existe uma “substância pura”, ideal de bem e de mal. A virada moderna, cujo precursor é o idealismo alemão, é que no processo de reconciliação dialético há sempre uma tensão entre o bem e mal, tanto *para mais*, quanto *para menos*. A tensão do amor é o excesso e a falta que não fora reconhecida pelo Pai. O herói está demasiadamente alienado em purismos ideais, em um certo tipo vulgar de amor romântico, amor fantasiado pela não contradição, linear, que é um ideal de amor puramente imaginário e infantil, oposto do amor real, que está em profunda contradição, em incertezas, em desarmonias. Não amamos o outro pela perfeição, mas pela sua imperfectibilidade caótica. Pela imperfeição do outro, na sua dissimetria entre *forma* e *conteúdo*, saltamos na fé na possibilidade de que o amor acalme um pouco esse Real “não-suprassumível”. Talvez a beleza maior do amor esteja no seu gesto radical de romper com a cadeia da retribuição e eu faço algo, não pelo seu retorno retributivo, mas porque eu amo aquele ser. E não é isso que a heroína fez?

Aurora é o excesso paradoxal ao *ethos* da peça. A fantasia narcísica do “Seu” Noronha o cegou e o herói não percebeu que não é que “Todos nós somos canalhas!” mas, que “Nem-Todos nós somos canalhas!”. Como dizia Lacan, no amor dá-se o que não se tem. O que Aurora tentou dar à sua irmã? A dignidade. Na “hamartia” Silene, o Pai quer reconciliar o “erro” com pedras (como a *Perícopa da Adúltera*), conciliá-la a um não-valor. No entanto, a tentativa de Aurora consiste em sacrificar a sua “dignidade”, aquilo que não tem (ela não dispõe de lugar de valor na casa, e nem na sociedade), em amor à dignidade de sua pobre irmãzinha. Essa tentativa de sacrifício significa a *forma* de “rasgar-se o cheque” na peça e dizer que “Nem-Todo mineiro é solidário no câncer”. A exceção à regra do Teatro de Nelson Rodrigues é a esperança de que, no ato de pura canalhice, surja algum santo (a) que transpareça o milagre: o amor ao próximo.

Mas, tragicamente o amor rodriguiano não toca a todos e ele é uma substância que poucos reconhecem e praticam. As raras e belas virtudes que cintilam nas tramas cariocas são sutis e frágeis. O ato de Aurora, como é de se esperar, não foi suficiente para contornar e reconciliar a situação. Além dos outros ficarem atônitos, acovardaram-se e “Seu” Noronha,

logo na sequência, toma a ação. Se a tábua do novo mandamento é: “Todos nós somos canalhas!”, não é necessário manter as aparências de “seriedade”. Quando a ordem é “ninguém presta!”, não é mais necessário manter o decoro. Se a entidade do *ethos* ordena: “não mantenha mais as aparências! Faça acontecer, faça o que você realmente quer! Não há mais restrições, vá lá e goze!”. O campo de organização social fará o que for possível, dentro de seus limites, para cumprir essa demanda.

Não é por menos que Dr. Bordalo apossa-se de constrangimento e seu desejo, que era antes mantido nas aparências, foi censurado pelo Outro, foi (des)censurado – a lei foi virada do avesso:

DR. BORDALO (entredentes) – Aonde me meti!

“SEU” NORONHA – Ofereço-lhe uma menina que é quase uma virgem e o senhor recusa? Ora!

DR. BORDALO (virando-se na direção do quarto e numa angústia mortal) (meio delirante) – Silene, eu tenho uma filha de sua idade... E se eu tocasse em você (faz no ar uma carícia) eu não poderia beijar minha filha, nunca mais... Você é tão linda! (grita) Silene! Silene! Teu nome é uma dália!

(“Seu” Saul acaba de aparecer na porta. Estaca, em silêncio.)

“SEU” NORONHA (furioso) – Você quer ou não quer?

DR. BORDALO (com outro berro) – Não quero!

“SEU” SAUL (entrando) – Eu quero!

“SEU” NORONHA – Entre, “seu” Saul, vamos entrar! Então, o senhor quer?

“SEU” SAUL – Eu escutei tudo pela porta aberta... Sei tudinho... Eu querer...

“SEU” NORONHA (arquejante) – O quarto é aquele, “seu” Saul!

Aquele!

“SEU” SAUL – Com licença!

(“Seu” Saul caminha na direção do quarto. Todos o acompanham com o olhar. Ele entra e fecha a porta.)

SILENE (em pânico) – Não é o senhor! É o médico!

“SEU” SAUL – Oh, não ficar assustada Eu não abusar de você... Caladinha.. (...)

“SEU” SAUL – Depois nós saímos e tapeamos seu papai. Oh, ninguém sabe o ferimento de guerra, felizmente! (Do lado de fora, o médico, que anda de um lado para outro, como possesso estaca.)

DR. BORDALO (enfurecido) – Depois sou eu!

“SEU” NORONHA – Mudou de opinião!

DR. BORDALO (sem ouvi-lo) – A vontade que eu tenho é arrancar de lá aquele gringo imundo! (numa espécie de delírio) Silene, oh, Silene! (murmurando) Tem a idade da minha filha!³⁴⁴

Novamente é possível observar que o *saber* carioca está mais para “ele sabe muito bem o que está fazendo e, ainda assim, ele o faz” do que “ele sabe, portanto, não pode fazê-lo”. Dr. Bordalo tem desejos incestuosos com sua filha, mas esses são de certa forma censurados pela *ethos* do *lugar*. Todavia, quando ele sente culpa por falar de sua filha de

maneira tão libidinosa, é sinal que ele traiu seu desejo. A sua primeira fórmula quanto às aparências é “ele sabe, portanto, não pode fazê-lo” porque a personagem sabe que deseja sexualmente sua filha, mas se autocensura por saber que o desejo é mediado e sustentado pela lei do Outro que, além do tabu do incesto, adverte e pune aqueles que desejam e abusam de suas filhas. Entretanto, na casa de “Seu” Noronha, no seu surto, ele suspende as diretrizes da legislação e a entidade externa a casa está, momentaneamente, fora de *lugar*³⁴⁵ – lá os canalhas podem manifestar livremente suas fantasias censuradas e mais, realizá-las. Mas, antes de cometer o crime, o saber da verdade toma seu coração de culpa e o doutor pede um cuspe da entidade ética da casa, Aurora:

DR. BORDALO – Agora sou eu que vou... Mas antes: eu quero que um de vocês...(escolheu Aurora) Você, Aurora, pelo amor de Deus, Aurora! (estende para Aurora as duas mãos crispadas) Eu quero, antes de ir, que você, Aurora, me cuspa na cara! (Aurora destaca-se das outras irmãs. Aproxima-se, lentamente, digna, hierática. “Seu” Saul está parado também. Aurora cospe no rosto do médico.)
DR. BORDALO – Graças, oh, graças! (e dá um grito pavoroso) Silene! Silene! (Vai cambaleando, para o quarto.)
“SEU” NORONHA – Vai, canalha! (mudando de tom, puxando o punhal) Este punhal ainda sonha com uma lágrima!³⁴⁶

Aqui fica claro que as personagens têm a certeza do erro, eles sabem que estão cometendo um crime, sabem que estão usando do pouco poder que têm para a devassidão e para a imoralidade e possuem a consciência do crime. Os “canalhas honestos” sabem que, no fundo, “eles sabem muito bem o que estão fazendo e, ainda assim, eles o fazem”. O destaque dessa cena é apontar que o cinismo do Patriarca (“Seu” Noronha) não é de uma imoralidade direta, mas, antes, a própria moralidade a serviço da imoralidade: Se “todos nós somos canalhas, logo, tudo é permitido”.

O “punhal que busca uma lágrima” é a *ananké*, destino da peça. “Seu” Noronha no início da peça diz que há um ser maligno e mortal que trará todas as desgraças para sua família. E pior, esse monstro sabe que eles têm um grande tesouro, a virgem Silene e ele virá atrás dela. Esse destino é revelado pelo espírito de Dr. Barbosa Coutinho.

“SEU” NORONHA (sem ouvi-la) – Agora vem o importante. Eu sempre senti que as meninas, aqui, eram marcadas e, ontem, eu finalmente soube porque vocês são umas perdidas! Isto é, soube de fonte limpa, batata! Quem me explicou tudinho (enfático) não mente!

345 Após o coito com a menina, o médico sai da casa de Noronha e vai para sua residência. Depois, durante o percurso da peça, somos informados que ele se mata, não aguentou a culpa, seu coração encheu-se de remorso após o *ethos* se estabilizar e ele se enforca.

346 Idem, p. 215.

D. ARACY – E quem é ele?

“SEU” NORONHA (triumfante) – O Dr. Barbosa Coutinho! (toma respiração) O Dr. Barbosa Coutinho, que morreu em 1872, é um espírito de luz! Foi médico de D. Pedro II e o melhor vocês não sabem: os versos de D. Pedro II não são de D. Pedro II. Quem escreveu a maioria foi o Dr. Barbosa Coutinho. D. Pedro II apenas assinava. (triumfante) Perceberam? (Arlete faz um gesto a significar que o pai está maluco.)

“SEU” NORONHA – Vão ouvindo! (muda de tom) Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como o “seu” Saul.³⁴⁷

Dr. Barbosa Coutinho é o resto da “Grande-casa”, as fantasmagorias das “peças míticas” que ainda assombram as “tragédias cariocas”, o que demonstra que sempre que há um processo de ruptura do *ethos*, o excesso e a falta retroagem ao novo corte simbólico, ou seja, na “suprassunção” os “objetos parciais” retroagem em um lampejo no presente. Em termos de cultura brasileira, os fantasmas do Brasil colônia ainda assombram o Brasil urbano moderno, ou em linguagem certauniana, os mortos ainda pedem suas tumbas escriturárias. Na cosmologia rodriguiana, os mortos – o “Patriarca mítico” – ainda pede para “guardar” suas virgens do “mal”.

Esse alguém é um homem que “chora por um olho só”. Dr Coutinho, tomado pela sabedoria, pede para que “Seu” Noronha olhe para um espelho antigo. Lá é revelada uma miragem profética ao Pai que viu no espelho, “dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. ” “O pior é que só o olho maior chora e o outro, não”. Nós, como espectadores, somos expostos, nessa cena, a um cinismo absoluto.

Depois da revelação da gravidez de Silene, a “hybris” se volta contra aquele que tirou a virgindade de Silene. Descobre-se que o homem que estava envolvido com Silene era Bibelot, o amante de Aurora (no primeiro quadro da peça). Aurora acredita que ele é o homem que “chora por um olho só” e o convida para dormir na casa (a residência Noronha). À noite quando Bibelot entra no quarto para dormir,

(Todos seguem o chefe da família. Entram no quarto. Por um momento, “seu” Noronha olha o rapaz adormecido. Ergue o punhal e o crava, até o cabo, no coração de Bibelot. Este dá um arranco, um uivo estrangulado. Depois, tomba. Arqueja na sua agonia. Aurora cai de joelhos.)

AURORA (num fundo gemido) – Meu amor, perdoa meu ódio!

(Arlete adianta-se.)

ARLETE (sôfrega) – Quero ver a lágrima da morte!

DÉBORA – Morreu!

(Arllete segura o rosto do rapaz.)

ARLETE (no seu assombro) – Mas está chorando pelos dois olhos! (na sua histeria) São duas lágrimas!

HILDA (histérica também) – Papai! Não é o homem que chora por um olho só!

ARLETE (crescendo para o pai) – Assassino!

(As filhas avançam para o pai, que recua.)³⁴⁸

A vingança fora equivocada, mataram um inocente, a “peripeteia” toma a ação e Noronha é o grande responsável pelo declínio moral da família, o “Grande” culpado por tudo. Por ser um contínuo, obrigou suas filhas a se prostituírem para salvar a idealidade de uma. Cinicamente, velava a prostituição das filhas e o meretrício era mantido nas aparências e ele que escolhia os clientes de suas filhas. O interessante é que, na revelação da gravidez de Silene, as irmãs Arlete, Débora e Hilda estão mais preocupadas com o dinheiro da prostituição, dado para o enxoval da caçula, do que com situação de opressão em que elas (todas as mulheres da família) se encontram. Aliás, vale salientar que elas querem a divisão do dinheiro e, a princípio, a resolução do problema seria que todas pegassem sua parte e fossem viver suas vidas e, assim, o problema estaria resolvido – uma reconciliação à la capitalismo tardio. Aurora é a única que não indaga sobre o reembolso, e a heroína é a única que mantém, com todas as suas contradições, um valor para além do dinheiro, sendo a personagem que representa o juízo de valor sobre o ethos do seu *lugar*, que além do dinheiro também não se posiciona à vingança. Na segunda revelação, uma reviravolta acontece e não é pela requisição do dinheiro, mas pela honra da família. Quase todas as mulheres da casa, tirando Aurora, se unem para destruir o verdadeiro mal da casa. A profecia se cumpriu e, a mando do resto da “Grande Casa”, extirpam o maligno Pai.

(As filhas avançam para o pai, que recua.) “SEU” NORONHA (já apertado pelo medo) – Mas ele merecia morrer porque prostituiu Silene!

ARLETE (histérica) – Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!

“SEU” NORONHA – Juro!

ARLETE (agarrando-o) – Mandou o gringo e depois o médico! (para as outras). Vocês ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (violenta, para o pai) Velho! Você mandou um deputado me procurar!

“SEU” NORONHA (desesperado) – Não acreditem!

ARLETE – O deputado me disse: “foi seu pai”...

“SEU” NORONHA (num apelo para D. Aracy) – Gorda, minhas filhas querem me destruir!

D. ARACY (fora de si) – Não me chama de Gorda! Não quero que me chamem de Gorda!

ARLETE (berrando) – Responde: eras tu que mandava os velhos para as outras?

DÉBORA – É verdade, papai?

ARLETE – Confessa, velho!

“SEU” NORONHA (apavorado) – Eu explico!

ARLETE (cega de ódio) – Fala!

“SEU” NORONHA (ofegante) – Eu fiz isso porque... E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo... (num repente feroz) E, além disso, você... (olha para Arlete e, depois, para as outras) ela beija mulher na boca!

ARLETE – Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta!

“SEU” NORONHA (novamente acobardado) – Perdão!

ARLETE (violenta) – Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não choras por nós e por ti? Chora, velho!

“SEU” NORONHA – Estou chorando.

ARLETE (apertando o rosto do pai entre as mãos) – Deixa eu ver tua lágrima... (lenta e maravilhada). Uma lágrima, uma única lágrima... (num berro triunfante) Velho! Você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! Esse punhal! Dá! (Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho.)³⁴⁹

A vingança apunhalou o mal. A princípio podemos pensar que houve a reconciliação do trágico, a “ananké” se fez e a narrativa trágica do Dr Coutinho se cumpriu. Dessas desgraças a “anagnórise”, a revelação do verdadeiro culpado, o cinismo do “Seu” Noronha (podemos considerar a “hybris” da peça) foi punido – além do mais, o herói pede perdão pelos seus crimes e morre. Mas um impulso mítico “cristão” da peça é muito radical e a radicalidade do amor não é reconciliada. A vingança está mais para tragédia grega, ao passo que uma tragédia rodriguiana está mais para o perdão. A última fala de Aurora na peça é dirigida a Bibelot, “Meu amor, perdoa meu ódio! ”. Em outras palavras, o ódio não foi reconciliado, os pecados não foram mediados pelo perdão, o amor se desfez e sucumbiu em vingança. Estamos novamente em uma “não-reconciliação”. As personagens ainda estão presas em uma farsa, assim como em *Doroteia*. Penso que deveríamos prestar atenção ao confronto entre os dois *ethos* na peça, ou seja, “forma carioca” vs “forma mítica” para resolver o conflito:

(1) Na *forma* urbana, a estrutura do *ethos* seguiu os “mandamentos” da vida moderna e das “hamartias” tentou-se reconciliar com as tendências da cosmologia moderna. Da miseres financeira do Pai (contínuo) procurou-se elevar a renda escravizando sexualmente suas filhas; a prostituição considerada indecorosa foi, assim, velada, mantida nas aparências; a perda da virgindade de Silene pode ser resolvida pela cultura urbana como: “Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância” – virgindade não é requisito para se casar; parte das filhas prostituídas, ao saberem da quebra da “peliculazinha”, querem seu reembolso e viver suas vidas fora da Casa dos pais.

(2) Na forma vida privada, nas lacunas do discurso carioca há uma tentativa de organizá-las pela herança da “Casa grande”. O fracasso do Pai é reorganizado pelo mito de Silene e ela é a santa de vitral; o fantasma da Casa Grande, Dr. Coutinho, é a Voz que traça o destino da peça; a prostituição das filhas é por uma “boa” causa, pois é a segurança de que a pura virgenzinha terá o casamento ideal; a quebra da película é a quebra do espelho de vitral, é a deformação da “Coisa ideal”; da quebra da mítica, pelo rompimento das aparências, o ódio e a ação da vingança impulsionam as personagens (olho por olho, dente por dente): o ato obsceno do sexo forçado com a filha e o assassinato do Pai.

É possível observar que sempre que a *forma* urbana tenta reconciliar a “hamartia”, ela fracassa e, do fracasso os heróis apelam para o resto e excesso da herança mítica (“peças míticas”). Por vezes, temos a impressão de ter havido uma “reconciliação”, mas isso é somente nas aparências – a “reconciliação” é uma “farsa” pois, o verdadeiro valor, a *graça*, não foi elevado à universalidade. A compaixão de Silene, a única personagem que dispõe de reconhecimento de si, não foi reconciliada ao novo ordenamento do *ethos*. Aurora (assim como em *Senhoras dos afogados*, e *Doroteia, Bonitinha, mas ordinária*, *Perdoa-me por me traíres*, e assim por diante) é a santa pecadora, é o juízo de valor verdadeiro (o valor nobre rodriguiano), elemento ético que critica o *ethos* dominante. O seu “sacrifício” é o grande valor mítico da peça, mas, para desgraça de todos, não foi possível pela *graça* reconciliar a negatividade excessiva. O desfecho trágico é a abertura, a fenda, o abismo que encara os espectadores cujo efeito moralista, a “catarse”, é reconhecimento de sua condição no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica claro que o intento deste trabalho não foi fazer uma análise “historicista” (relativização de todas as categorias universais) da tragédia e do trágico na dramaturgia de Nelson Rodrigues, mas, de maneira histórica e dialética, a tensão entre a *forma* e *conteúdo* do “reconhecimento”, “não reconhecimento” e “não-reconhecimento” no tempo. É um trabalho estético que tentou observar as categorias epistemológicas e míticas do teatro de Nelson Rodrigues em “curto-circuito” com a literatura crítica mais “reconhecida”. Este foi um trabalho que não apenas se debruçou em narrar acontecimentos, mas, também, buscou correr o risco de nomear o evento, como um movimento real de “fracassos” que lutam por uma inscrição no simbólico.

Buscou-se observar uma das grandes rupturas modernas, a revolução estética, reconhecida pela sua vontade crítica e que movimentou/a os significantes da realidade. Um signo é a “Coisa” que tanto teorias do absoluto, como relativistas, buscam evidenciar e narrativizar em seus discursos. O embate pelo “nome próprio” de Nelson Rodrigues é uma das lutas pelo entendimento e pela razão da dramaturgia rodriguiana. Quais são as formas e o conteúdo que determinam o signo do recifense ao Outro? Tragediográfico, modernista, gênio, moralista, tarado, reacionário ou sublitérario? A aposta desta dissertação foi que todos esses significantes fazem parte de uma cadeia de discursos que circulam uma lacuna Real, movimentada pelas lutas de significações, significações estas, que neste caso, almejam nomear e dar sentido aos fenômenos estéticos da dramaturgia rodriguiana. O que a crítica fez, e faz, é tentar acalmar o trauma da ruptura, e nomeá-la como um evento ao Outro. Uma visão lacaniana/certeuniana apostará no ponto de vista que os fantasmas que sobrevivem à castração simbólica do evento nomeado, jamais irão se satisfazer pelas significações conferidas e novas tumbas escriturárias serão necessárias em seus processos dialéticos de reconhecimento ao Outro.

No entanto, essas novas significações não destroem o signo de tragédia e de trágico na modernidade ou para a obra de Nelson Rodrigues, como os pós trágicos e relativistas historicistas defendem. Ao contrário, o efeito do trágico é Real, mas somente seu “ponto de vista” de significação é histórico. A tragédia e o trágico estão sempre se movimentando na

nossa realidade, dando sentido e não-sentido para aquilo que tenta de todas maneiras rejeitar a significação – o Real.

Em contramão aos que tentam matar a tragédia e o trágico à realidade moderna, foi questionada a possibilidade de conferir a tragédia e o trágico na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Vernant e Vidal (2002) argumentam que nos tempos altos da Grécia antiga a tragédia pode aparentar ser como outro gênero qualquer que está enraizado na realidade social, mas isso não significa ser um reflexo dela, mas uma tensão, um questionamento sobre ela. A tragédia está em negação ao *ethos* dominante, não por algo substantivo da realidade, mas uma resposta a contradições da realidade, em *forma* de contradição, ou seja, uma “não-realidade”. Esta “não-realidade” está cortada por um Real traumático que é ressignificado por alguma episteme cultural (termo de Raymond Williams) que tenta dar sentido, ou para nós, modernos, o trágico. Não é estranho defender que Nelson Rodrigues, pelo seu “ponto de vista”, reconstruiu uma forma em tensão ao conteúdo que significa esse encontro traumático com as contradições de seu *lugar*.

Desde seus primórdios a tragédia tensionou o *ethos*, questionando os valores fundamentais da cultura. Das lacunas incessantes no Real, a tragédia vem como uma resposta à angústia do *ethos*, mas suas respostas são trágicas e a angústia primordial jamais deixará de estar presente, mesmo em seus efeitos catárticos. O que os tragediógrafos sempre fizeram foi criar curtos-circuitos na realidade, e não uma representação direta de sua cultura e valores. O mesmo não pode se dizer de Nelson Rodrigues? Por meio de seu teatro, ele criou respostas contraditórias para as contradições de sua própria realidade. Não é necessário ter uma realidade trágica, uma cultura trágica, já que a tragédia e trágico não são representações da realidade, mas representações das contradições da realidade escrita sob um ponto de vista epistêmico específico que está em movimento no tempo.

As formas de movimentar essas contradições, e dar sentidos a elas, são específicas de cada época. Não podemos esquecer que as contradições estão em movimento na dialética da *forma* e *conteúdo* estético e a aposta foi defender que o drama modernista é um signo na obra rodriguiana, na qual a tragédia, a comédia, o melodrama, o expressionismo, entre outros, são significantes que se movimentam de maneira contraditória em volta do drama, e não fazem “Um”, mas curtos-circuitos. Se seguirmos a poética, de maneira conservadora, jamais diremos que Nelson fez tragédia em suas “peças psicológicas”, “peças míticas” e “tragédias cariocas” – essas seriam reconhecidas pelo signo da comédia. No entanto, pela dialética da significação

no tempo notaremos que além da comédia, a obra rodriguiana é circulada pelas tradições da tragédia clássica, renascentista, classicismo, tragédia moderna e modernista, além, é claro, de outros gêneros literários. Mas esse movimento não faz “Um”, fracassa e nele as formas não se harmonizam a um conteúdo substancial de tragédia. Aí vem a importância do trágico, qual seja, a tentativa de dar sentido a essas contradições, expondo um valor, um ponto de vista. O trágico rodriguiano é o *mythos* que Nelson Rodrigues criou e apresentou em tensão ao *ethos* do seu *lugar*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Martins Fontes; Edição: 6, 2012.

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz, Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

ARISTÓTELES, *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.

BADINTER, Elisabeth, *Um amor conquistado: O mito do Amor materno*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1985.

BENJAMIN, Walter. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* /Michael Liiwy; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. - São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*, Autêntica; 2ª Edição, 2011.

Bíblia Sagrada - Almeida Revista e Corrigida 1969. Sociedade Bíblica do Brasil; Edição: 1, (2016).

BORGES, José Luis. *Biblioteca de Babel*; In: *Obras Completas I* (1923-1949). Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1999.

CALEBRE, Lia de Azevedo, *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923 - 1960*. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CAPELOZI, Lays da Cruz *Interlocuções entre Nelson Rodrigues e seus críticos; percepções sobre Viúva, porém honesta*, Uberlândia, 2013.

CERTEAU, Michel de: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. *História e psicanálise: entre ciência e Ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVI II e XIX* / Alain Corbin ; São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Versão para eBookeBooks Brasil – Fonte Digital Digitalização do livro em papel Editora das Américas S.A. - EDAMERIS, São Paulo, 2006.

CURADO, Beatriz Lemes. Nelson Rodrigues, *Miséria E Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã*. PUC São Paulo. São Paulo, 2007.

D'INCAO Maria Angela, *Mulher e Família Burguesa*, in *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico*. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

FINK, Bruce, 1956 – *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore e VECCHI, Roberto (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*, São Paulo: Perspectiva, 2014.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia: Ateliê Cultural, 1998.

FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*! Gilberto Freyre ; apresentação de Fernando Henrique Cardoso. - 481 ed. rev., São Paulo: Global, 2003.

GUNJEVIC Boris e ŽIŽEK Slavoj, *O sofrimento de Deus: inversões do Apocalipse*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2016.

HEGEL, G.W. F. *Estética IV*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. 9.ed.rev. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Ed. Presença, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*., 26 ed – São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

JORGE, Marco Antônio Coutinho, *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN Jacques, *Escritos*, rad. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

_____. *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Zahar; 1ª Edição, 1986.

_____. *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Zahar; 2ª edição, 1985.

_____. *O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação*. Zahar; 1ª Edição, 2016.

_____. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 2ª Edição, 1985.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. L edição: Editorial Estampa, 1993
Composição: Interouro, Lda, Lisboa.

_____. *O homem medieval*. Editorial Presença, 1ª edição, Lisboa, 1989.

LIPOVETSKY, G., *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

LOPES, Ângela leite. Nelson Rodrigues: Trágico então moderno – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo, Penguin, 2011.

KIRKWOOD, G. M. *A study of sophoclean drama*. EUA: Cornell University Press, 1996.

MACHADO, Roberto, *Nietzsche e a verdade*, Paz & Terra; 3ª Edição, 2017.

_____. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas)*. Zahar, 2006. Edição do Kindle.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1998,

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva 2010.

_____. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues, Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora; 1ª Edição, 2004, p.94.

MEDAGLIA, J. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MEDEIROS, Elen de. *A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues*. Campinas, SP, 2010.

_____. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. UNICAMP Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PASSOS Cleusa Rios P.. Doroteia de Nelson Rodrigues, REVISTA USP, São Paulo, n.42, p. 131-141, junho/agosto 1999. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i42p131-141>

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUEFJ, 1999.

PIQUÉ, Jorge Ferro. *A tragédia grega e seu contexto*. Letras, Curitiba, n. 49, p. 201-219. 1998. Editora da UFPR.

PRADO Décio de Almeida, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

_____. *Peças, Pessoas, Personagens*, 1993.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: Ensaio Sobre a Tristeza Brasileira*. São Paulo: IBRASA, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*, São Paulo, Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias / Nelson Rodrigues*. — São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados*. CIA. DAS LETRAS, 1994.

_____. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C, 2012.

_____. *O óbvio ululante : primeiras confissões crônicas: Nelson Rodrigues ; seleção Ruy Castro*, São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

_____. *O Reacionário*. Nova Fronteira, 2016.

_____. *Teatro Completo: peças psicológicas e míticas*. — [3.ed] — Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017.

_____. *Teatro Completo: tragédias cariocas*. — [3.ed] — Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2017.

ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SAFRANSKI, Rudiger. *Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia*. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o fundamento da moral*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

STERZI, Eduardo. *Formas e Mediações do Trágico moderno*. São Paulo: UNIMARCO, 2004.

SÓFOCLES. *Antígona*. Versão para eBookeBooks Brasil – Fonte Digital Digitalização do livro em papel Editora das Américas S.A. - EDAMERIS, São Paulo, 2005.

SCHWARZ Lilian (org.) *História da vida privada no Brasil – Volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

SZONDI Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

VERNANT, J.-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo, CosacNaify, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ŽIŽEK Slavoj, *Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. São Paulo, Boitempo 2013(b)

_____. *A visão em paralaxe*. São Paulo, Boitempo 2008.

_____. *Como ler Lacan*, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Eles não sabem o que fazem – O sublime objeto da ideologia*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1992.

_____. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. VERSO London, New York, 1992.

_____. *Interrogando o Real*. – 1º. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. São Paulo, Boitempo 2013(a).

_____. *O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)*. Para mais: ŽIŽEK, Slavoj, *O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

_____. *O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1991.

