

## A CONCEPÇÃO DE TRÁGICO NA OBRA DRAMÁTICA DE NELSON RODRIGUES

Elen de MEDEIROS<sup>1</sup>

ABSTRACT: The main purpose of this research is to inquire to what extent or degree the concept of tragic performs an auxiliary role in the dramatic construction of Nelson Rodrigues's work. Thus, here it is taken into account the confluence of the tragic aesthetics with a tragic sense as one of the suppositions or presumptions so that the conflict present in the plays effectively takes place.

### Introdução

Nelson Rodrigues tornou-se um expoente do drama moderno nacional, principalmente do trágico moderno nacional. Desenvolveu suas 17 peças de teatro à guisa do trágico, do melodramático e do moderno. Surpreendeu ao utilizar recursos altamente simbólicos e clássicos, como a máscara, misturados a elementos modernos, como o *flash-back* cênico. Incomodou ao abordar temas tão antigos como o incesto e o sexo, e também tão elevados ao patamar de tabu e proibidos pela sociedade cristã. Mas não foi só por isso que Nelson tornou-se um autor bastante discutido, mas também por ele ter sido o único trágico em meio aos dramaturgos de seu tempo. Há autores que defendem a posição melodramática de Nelson, como Ivete Huppés (2000); e há quem defenda uma posição expressionista do dramaturgo, como Eudinyr Fraga (1998). Esse misto de gêneros, entre outros fatores, torna-o marcadamente moderno. O autor foi tudo isso e mais um pouco. Uma prova dessa miscelânea são suas tragédias cariocas, em que ele mistura gêneros teatrais definidos, como a tragédia e a comédia de costumes, fundando uma *tragédia de costumes*. Ou então, uma *farsa irresponsável*. Gêneros autodefinidores. Mas o que ainda está por ser definido é como o dramaturgo nacional une, ao longo da sua obra dramática, a composição do trágico, dentro de um contexto moderno, mas que não despreza nem esquece o clássico. E, acima de tudo, como é que o autor incorpora o gênero a uma literatura nacional, representante de problemas humanos e mazelas sociais evidentes em sua época.

### Sobre o trágico

Ainda que sua obra seja dividida em três grupos distintos, tanto a poética quanto a filosofia do trágico perpassam suas peças, desde o início, com *A mulher sem pecado*, até o final, com *A serpente*. O conjunto de sua dramaturgia está fortemente marcado pelo trágico – ou por uma aspiração ao gênero –, com diferenças em cada ciclo. São muitas

---

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem/Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista Fapesp, processo 05/60427-1. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com

as suas marcas nas peças, desde a referência mais explícita – como nas peças míticas –, como algumas sutilezas que se camuflam em meio a elementos nitidamente modernos. A marca maior do teatro clássico está no ciclo das peças míticas, com a utilização de recursos como a máscara e o coro.

SENHORA (*doce*) – Um menino tão forte e tão lindo!  
SENHORA (*patética*) – De repente morreu!  
SENHORA (*doce*) – Moreninho, moreninho!  
SENHORA – Moreno, não. Não era moreno!  
SENHORA – Mulatinho disfarçado!  
SENHORA (*polêmica*) – Preto!  
SENHORA (*polêmica*) – Moreno!  
SENHORA (*polêmica*) – Mulato!  
SENHORA (*em pânico*) – Meu Deus do Céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!  
SENHORA (*enamorada*) – Menino tão meigo, educado, triste!  
SENHORA (*encantada*) – Sabia que ia morrer, chamou a morte!  
SENHORA (*na sua dor*) – É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!  
SENHORA (*num lamento*) – Nenhum menino se cria!  
SENHORA – Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!  
SENHORA – Dos anjos, má vontade dos anjos!  
SENHORA – Ou é o ventre da mãe que não presta!  
SENHORA (*acusadora*) – Mulher branca, de útero negro!  
SENHORA (*num lamento*) – Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos! (Rodrigues: 1981, 125-6)

Nesta primeira cena da peça *Anjo Negro*, nitidamente as Senhoras fazem o papel do coro da tragédia antiga, ao introduzir ao público alguma ação transcorrida e apontar, assim, o mote central da peça. O coro das Senhoras, assim como o coro das vizinhas em *Senhora dos Afogados* e o *speaker* em *Álbum de Família*, tem a função não de tornar-se personagem direta da ação da peça, mas apenas de comentar algum fato ocorrido ou realizado por outra personagem. É nítida, em vários momentos, a referência direta ao elemento da tragédia clássica, na qual o autor se baseou para a constituição de suas peças. Não só o coro faz parte desses recursos estéticos, mas também a máscara, largamente usada na tragédia clássica e resgatada por Nelson, principalmente em *Dorotéia*, também do ciclo mítico da dramaturgia rodrigueana.

Em *Álbum de Família*, a primeira peça deste ciclo, há a presença do *speaker*, que, como indica a rubrica, é “uma espécie de Opinião Pública” – ou seja, um coro. No entanto, ao contrário do que acontece na tragédia grega, em que o coro é a voz da razão e que exprime sempre o “bom tom” que o herói deve seguir, aqui, o *speaker* sempre apresenta uma versão contorcida dos fatos e não o que realmente ocorre com a família: “o mencionado *speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família” (Rodrigues: 1981, 55). De fato, no desenvolvimento da peça há sempre o descompasso entre os acontecimentos da família e os dizeres do *speaker* no momento em que as fotografias são feitas. Aqui, por

exemplo, é interessante pensar como Nelson se apropria de um recurso da tragédia clássica às avessas, corrompendo seu uso normativo e, por meio disso, construindo a peça e ampliando o sentido trágico da história.

Já no ciclo urbano das *Tragédias Cariocas*, tais elementos são camuflados em meio aos aspectos suburbanos, estes em maior evidência. Para tomar um exemplo, em *A falecida* a presença da família de Zulmira faz o papel de coro ao comentar a atitude casta da protagonista em relação ao marido. E tanto neste como no exemplo anterior, o coro aparece para comentar assuntos polêmicos: no primeiro, o racismo, um tabu social; neste, o sexo. Enfim, singularizam a presença do senso comum, a voz do povo. Esse tipo de camuflagem acontece inúmeras vezes nas tragédias cariocas.

*(Entram os parentes de Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira.)*

TUNINHO – O senhor é meu sogro, a senhora, minha sogra... E vocês, meus cunhados...

UM – Perfeitamente!

OUTRO – Claro!

TUNINHO – Pois é. Eu pergunto: estarei errado?

SOGRO – Caso sério!

SOGRA – Enfim!...

TUNINHO – Por exemplo, sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É a seguinte: digamos que eu queira beijar na boca. Ela, então, me oferece a face.

SOGRA – Virgem Maria!

TUNINHO – Afinal de contas, eu sou o marido. E se eu, por acaso, insisto, que faz minha mulher? Fecha a boca!

CUNHADO – Muito curioso!

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

SOGRA – Ora veja!

CUNHADO (*de óculos e livro debaixo do braço*) – Caso de psicanálise! (Rodrigues, 1985: 71-2)

Não creio que a família de Zulmira possa ser considerada personagem da tragédia carioca, em especial porque essa família aparece somente para comentar a atitude da protagonista frente ao marido, sem, no entanto, fazer parte efetiva da ação e da trama. Ainda que de certa forma fique menos evidente do que o coro utilizado nas peças míticas, a família aqui continua com a mesma função. Claro que o recurso não é seguido à risca, mas distorcido conforme interesse do dramaturgo. Neste caso, há um fundo cômico transparente nesta passagem (e em toda a peça) e que, aliado às várias tópicas trágicas da peça, irão formar uma ambivalência estrutural.

Por outro lado, as peças de Nelson Rodrigues também utilizam, largamente, de uma teoria do trágico, uma temática trágica presente em cada uma das peças do autor. O dramaturgo utiliza grandes tópicos que estão em evidência desde os gregos, como o

incesto e o amor, capazes de arruinar o herói, de levá-lo ao aniquilamento. Talvez seja por isso que algumas de suas peças, temporalmente bem marcadas (Rio de Janeiro, décadas de 40 a 70), permanecem atuais. Sem querer cair no lugar-comum da crítica ao autor, a qual tem buscado base teórica para a compreensão de suas obras na psicanálise, os temas tratados em seus textos teatrais, como o incesto, a traição, os desejos sexuais, a morte e o amor, têm percorrido textos dramáticos das mais diversas épocas. O que o dramaturgo nacional faz é a abordagem moderna destes temas, o vínculo deles a uma moralidade advinda com a crença religiosa e nitidamente inseridos em um contexto social brasileiro. Nesse aspecto o problema da configuração do trágico se amplia: segundo estudiosos da tragédia clássica, é impossível sua existência com o advento da religiosidade cristã, especialmente pela noção de moral, culpa e pecado.

Raymond Williams, em seu livro *Tragédia moderna* (2002), faz uma ampla abordagem acerca dos sentidos da palavra “tragédia”: “*Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência*”, a experiência que vivencia desastres, guerras, destruição, violência. Enfim, o termo “tragédia” passou a significar para nós muito mais do que simplesmente um gênero dramático; transferimos o seu sentido para o cotidiano e a experiência pessoal. Por outro lado, tragédia também é um tipo específico de arte dramática, que tem uma história a ser explicada, afirma Williams. Ao mesmo tempo em que “tragédia” pode significar um tipo específico de gênero desenvolvido pelo autor (e que, evidentemente, tem uma série de peculiaridades formais próprias do moderno), também tem o sentido de tragédia em sua versão popular, o que reforça ainda mais a hipótese de que Nelson Rodrigues desenvolveu sua obra teatral com pretensões à tragédia. Agora, deve-se investigar como se dá a constituição de um elemento em outro. Ou seja, como é que tragédia, em seu sentido popular, pode influir na construção da “tragédia” enquanto gênero da arte dramática e como isso funciona na obra do dramaturgo.

Quanto à questão do trágico, Peter Szondi distingue muito bem, em *Ensaio sobre o trágico* (2004:23-4), a poética da tragédia da filosofia do trágico.

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a idéia de tragédia. (...) A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma.

A filosofia do trágico volta-se em especial para o fenômeno trágico e não para o efeito da tragédia, diferenciação inicialmente feita por Schelling ao analisar *Édipo Rei*. Essa linha de perspectiva é acompanhada, a seguir, por tantos outros filósofos, passando por Hegel, Goethe, Schopenhauer, Hebbel, Nietzsche e chegando até Scheler. Embora sofra diversas alterações ao longo do período, o sentido trágico é assumido em todos

eles como uma oposição. Caso tal oposição deixe de existir, acaba-se também a tensão e, por conseguinte, o sentido trágico.

### **O herói trágico**

Um outro aspecto que poderá elucidar parte dessa configuração é a presença do herói. Evidentemente que o herói desenvolvido por Sófocles – e tido por Aristóteles como um perfeito exemplo – não é possível a partir do momento em que, com o advento da modernidade, os interesses passaram a ser individuais.

Hegel, em *Cursos de Estética* (2004), discutiu a pertinência da tragédia na modernidade e, por conseguinte, a presença do herói. Se antes o herói era o representante individual das vontades universais, da essência da vida e submisso às forças dos deuses, a partir do romantismo (segundo a marca transitória definida por Hegel), o herói não mais pode representar um conjunto de forças, o que, para o autor, fica impossibilitada a sua presença – inclusive porque as forças que movem as personagens são as paixões, as ambições e até um crime. O herói no seu sentido clássico, para Hegel, não é mais possível, justamente por ele ser movido por vontades individuais.

A partir do século XIX, o termo “herói” passa a designar também a personagem principal da peça. É importante observar que foi então que o herói passa a ter também outras designações: ele passa a ser ora negativo, ora coletivo; algumas vezes imperceptível, outras, muito seguro de si. Houve, seqüencialmente, uma tentativa de desqualificar o herói das suas características clássicas. Surgem, com a modernidade, algumas adversidades para o herói trágico: ele passa a representar a classe burguesa e luta por valores individuais e individualistas, conforme a vontade de sua classe.

O naturalismo e o realismo nos mostram um herói lastimável e enfraquecido e decaído, às voltas com o determinismo social. O teatro do absurdo conclui sua decadência convertendo-o num ser metafisicamente desorientado e desprovido de aspirações. O herói contemporâneo não tem mais a força de agir sobre os acontecimentos, não possui mais ponto de vista sobre a realidade. (Pavis, 2003: 193-4)

O que, de início, não pode ser contestado é que Nelson Rodrigues, em sua obra geral, trabalha com as massas populares, com os indivíduos da classe média baixa, especialmente da sociedade carioca. Nelson não traz para suas peças, bem como para suas crônicas ou romances (mas o que nos interessa especialmente são as peças), personagens grandiosos, de moral superior ou com um objetivo nobre. São pessoas comuns, do cotidiano da sociedade urbana, trabalhadores, funcionários públicos, prostitutas e bêbados. Essa primeira imagem faz-nos pensar que tais personagens não podem, em hipótese alguma, ser considerados heróis trágicos, haja vista a definição aristotélica.

No entanto, pode-se pensar, por outro lado, no confronto entre as personagens rodrigueanas e o meio social em que estão inseridos – sim, porque a maior marca destas personagens é ir contra o que lhes é imposto. Assim, o conflito trágico dos heróis

rodrigueanos dá-se no momento em que eles tentam impor uma vontade individual a uma situação social externa a eles e pré-estabelecida. Por isso, podemos pensar em uma estrutura básica de tragédia (sem, no entanto, querer expandir tal base para outras partes dos dramas, pois não se justifica) interpretada por um “herói”.

Agora, pensemos na união dos dois aspectos relatados: personagens que não são distintos moralmente, superiores; mas que, ao contrário, são representação de seres inferiores: egoístas, mesquinhos, pobres de espírito. Anti-heróis. Algumas vezes, bufões<sup>2</sup>. Entretanto, estas mesmas personagens que tendem ao cômico trazem consigo conflitos que não são passíveis de solução. Por si só, as personagens rodrigueanas trazem um conflito estrutural que já é o suficiente para defini-las como trágicas, ou tragicômicas, no melhor uso da terminologia.

Talvez a modernidade tenha dado mais espaço ao anti-herói do que necessariamente ao herói. Essa reviravolta aconteceu porque os valores aos quais eram ligados os heróis clássicos começaram a ser deixados de lado. Assim, o maior representante das questões do homem seria mesmo um anti-herói: aquele preocupado com o sucesso próprio, individual, isento do que possa acontecer àqueles que estão à sua volta. Os valores egoístas são aqueles que realmente vão determinar as ações da personagem na modernidade – e, por isso, o anti-herói é o seu maior representante.

### Considerações finais

Essa reflexão acerca do trágico deve ser feita no sentido de entender como é que houve a apropriação de determinados elementos de um gênero por muito tempo considerado superior – e como o dramaturgo em questão utilizou-se disso para compor uma dramaturgia nova no contexto literário nacional. Não pensar o trágico por si mesmo, mas em conjuntura a outros gêneros que também foram bases para a constituição das peças rodrigueanas. Pensar o trágico em um contexto sócio-cultural do qual ele depende, pois, como afirma Barthes (1942), a tragédia é um gênero que não é fechado em si mesmo, mas que interage com o seu contexto. E, por outro lado, entender se o próprio conteúdo trágico está vinculado ao gênero tragédia – e, então, verificar se a conjuntura entre um e outro favorece na formação do texto dramático.

### Referências Bibliográficas:

- BARTHES, R. (1942) “Culture et tragédie. Essais sur la culture”. Disponível em <http://www.analitica.com/biblio/barthes/cultura.htm>. Acesso em 3 de setembro de 2006.
- FRAGA, E. (1998) *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- HEGEL, G.W. F. (2004) *Cursos de estética*. vol. 4. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp.
- HUPPES, I. (2000) *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial.
- LESKY, A. (2001) *A tragédia grega*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- PAVIS, P. (2003) *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

---

<sup>2</sup> Penso em bufão mais no sentido do marginal, do excluído socialmente, do que propriamente no bobo. Ver: PAVIS. *Op. cit.*, 2003.

- RODRIGUES, N. (1981) *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_. (1985) *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SZONDI, P. (2004) *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- WILLIAMS, R. (2002) *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.