

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo analisar aspectos do trágico e da tragédia moderna em *Senhora dos afogados*, texto escrito por Nelson Rodrigues em 1947, e procura estabelecer um diálogo com *Álbum de família* (1945) e *Anjo negro* (1946) a partir dos recursos estéticos utilizados pelo autor. Esses três textos compõem o grupo das *tragédias*, que se caracteriza pela inevitável destruição das personagens provocada pela convivência em clausura da família. Assim como os elementos estéticos da tragédia utilizados em sua construção, como o coro e do herói, são encontradas referências do grotesco e do melodrama que ajudam a compor a noção de texto trágico nessa dramaturgia. Desse modo, o projeto estético rodriguiano concernente à tragédia se ampara no jogo ambivalente do texto teatral, alternando os recursos trágicos e os momentos cômicos, provocando uma tensão estética, denominada aqui de *ambivalência trágica*.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues; trágico; tragédia moderna

**Résumé:** Cet essai a pour objectif d'analyser les aspects du tragique et de la tragédie moderne dans *Senhora dos afogados*, pièce écrite par Nelson Rodrigues en 1947. En outre, il cherche à établir un dialogue avec *Álbum de família* (1945) et *Anjo negro* (1946) à partir de l'étude des procédés esthétiques utilisés par l'auteur. Ces trois textes font partie du groupe des *tragédies*, qui se caractérise par l'inévitable destruction des personnages provoquée par la cohabitation à huis-clos de la famille. Outre les éléments esthétiques de la tragédie utilisés dans cette construction, comme le chœur et le héros, on retrouve des références au grotesque et au mélodrame qui participent de la composition de la notion de texte tragique. Ainsi, le projet esthétique rodriguien relatif à la tragédie s'appuie sur le jeu ambivalent du texte théâtral et alterne les procédés tragiques et les moments comiques, ce qui provoque une tension esthétique, dénommée *ambivalence tragique*.

**Mots clefs:** Nelson Rodrigues; tragique; tragédie moderne

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte integrante da tese A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues, defendida em junho de 2010 no Instituto de Estudos da Linguagem.

<sup>2</sup> Doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), com orientação da Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas. A pesquisa foi financiada pela FAPESP. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

## 1. TRAGÉDIA MODERNA?

Se fosse considerado como correto e invariável o pressuposto de George Steiner (2006), exposto em um dos livros mais importantes acerca da tragédia, as peças de Nelson Rodrigues – e todas aquelas que estão fora dos períodos áureos do gênero – seriam classificadas como “dramas”, sendo que algumas se enquadrariam em sua descrição de “dramas sérios”. Creio, no entanto, que o mundo moderno abriu certo espaço para uma expressão dramática forte e pungente, denominada *tragédia moderna*. Este gênero dramático, apesar de vinculado de alguma forma àquilo que foi desenvolvido pelos gregos no século V a.C., mantém atualmente poucos traços estruturais definidores e pretensões muito mais ideológicas do que estéticas. Ou seja, a tragédia moderna não é substancialmente reconhecida por elementos formais predefinidos, uma vez que se aproveita de inúmeras fontes.

Pela amplitude do tema, dedico-me a delinear aspectos deste gênero na obra dramática de Nelson Rodrigues. Acredito, principalmente, que o dramaturgo possuía um projeto estético claro, o de escrever tragédias nacionais, e para isso lançou mão de recursos que por muito tempo foram incompreendidos. Tomo como ponto de partida para a discussão uma afirmação de Hans-Thies Lehmann a respeito desta problemática:

J’aimerais tout d’abord affirmer clairement que je suis convaincu qu’il y a une véritable présence du tragique dans la représentation artistique, et qu’il y a également un espace (limité) pour le théâtre contemporain tragique. (Lehmann, 2007, p. 226)<sup>3</sup>

Um pouco na contramão do que afirma Steiner, categórico em dizer que a tragédia, enquanto gênero dramático detentor de certos pressupostos estéticos e ideológicos, morreu, Lehmann (2007) sustenta a tese de que há, no teatro moderno e contemporâneo, espaço não apenas para o trágico, mas também para a tragédia. Isso não significa, no entanto, que este gênero seja possível de

---

<sup>3</sup> “Antes de tudo, gostaria de afirmar claramente que estou convencido de que há uma verdadeira presença do trágico na representação artística, e que há igualmente um espaço (limitado) para o teatro contemporâneo trágico.”

forma irretocável; seus vários conceitos e variações sofridas não permitiriam a resistência histórica.

Hans-Thies Lehmann afirma que o sentido e o conflito trágicos são possíveis na sociedade contemporânea em decorrência de transgressões de ordem moral e ética, e que também o teatro contemporâneo pode ser trágico. Abordando o tema pela ótica da ética filosófica, Lehmann defende, ainda, que a ideia do conflito contemporâneo está especialmente ligada a esta questão, a ética, pois é sempre consequência de uma violação da norma (o que chamamos de trágico é o rompimento com alguma regra, causando um conflito político, moral ou social, geralmente entre o indivíduo e o todo, o pessoal e o social). É nesse âmbito que o trágico pode estar ligado a vários gêneros literários, e não somente à dramaturgia e, mais especificamente, à tragédia. A partir do século XX, afirma o autor, o trágico está particularmente ligado ao absurdo e às questões grotescas – que, por diversas vezes, fazem referência também a um ponto de vista irônico, entrando em choque diretamente com a noção de gênero puro. Além disso, no mundo moderno, o trágico é incompatível com uma percepção puramente estética. Assim, ao mesmo tempo em que há a defesa da possibilidade de sua representação pela literatura moderna, há a negação de que esta representação seja unicamente formal.

Se por um lado os pressupostos de Lehmann se coadunam com os de Steiner – no sentido de que o trágico é inegavelmente persistente na sociedade moderna e contemporânea –, por outro as concepções estéticas entram em conflito. Steiner assume a possibilidade de que a tragédia possa voltar a existir na nossa literatura, mas descarta sua existência no século XX. Lehmann, por sua vez, não descarta a existência de um texto dramático que pertença ao gênero e que tenha sido escrito na era moderna; ele, portanto, não está tão estritamente vinculado a conceitos fechados e restritivos.

Não descarto a possibilidade da existência do gênero – 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 deste gênero mediante conceitos diferenciados –, arrisco afirmar que diversos autores do século XX compuseram tragédias e exaltaram a possibilidade do sentido trágico ao exporem em suas literaturas os limites conflituosos das relações sociais e humanas; ao desvelarem cruamente a instabilidade da vivência humana mediante as fragilidades de crenças e noções éticas e morais; ao trazerem à tona os poderes dominadores políticos, religiosos e familiares frente à ínfima presença do ser *homem*. Assim, são aspectos estéticos aliados a um conceito de mundo bastante particularizado. É por este prisma que lanço um olhar à obra rodriguiana.

## 2. DO SENTIDO TRÁGICO EM NELSON RODRIGUES

O sentimento trágico da vida é uma constante na obra de Nelson Rodrigues, praticamente incontestável, embora não aconteça a mesma coisa com a noção de tragédia. “Seu teatro (...) certamente guarda características trágicas reconhecíveis com facilidade, com um ar de inexorabilidade no destino das personagens (...)”, afirma Luís Augusto Fischer (2001, p. 87). Em seu romance *Minha Vida*, assinado pelo pseudônimo Suzana Flag, o autor descreve a vida como “feia, vil e trágica”. De uma forma ou de outra, é esta a maneira como a vida é retratada na obra rodriguiana. Essa feiúra e vileza da vida, portanto, ajudará a compor parte do sentido trágico constante em sua obra.

A ideia rodriguiana de trágico pode ser vista por várias perspectivas; especialmente no teatro, é possível abordá-la pelo viés cotidiano, popular e corriqueiro e também pela noção filosófica de conflito. Isso porque há, em seus textos, a noção de desastre pessoal e urbano (um suicídio, um acidente, um assassinato – atos trágicos que evidenciam uma vida feia) e a noção de conflito entre duas forças (entre o pessoal e o coletivo, entre o homem e a sociedade, entre dois seres privados – conflitos trágicos que denotam a torpeza do homem e da sociedade). Essas duas tendências se unem quando uma leva à outra: é a partir da

noção filosófica que há o trágico cotidiano representado. Assim, é por meio do conflito entre pai e filho, entre o homem e as regras morais impostas, entre o desejo pessoal e o dever social que as personagens rodriguianas atingem tal estado de tensão que causa um desfecho brutal, seja de suicídio, assassinato, parricídio, infanticídio etc.

Essa referência a certa tragicidade da vida na obra de Nelson Rodrigues está alinhada às temáticas modernas que enfocam os conflitos vividos pelo homem. Exemplo disso é o estudo desenvolvido por Eudinyr Fraga, que estabelece relações entre o teatro rodriguiano e a estética expressionista. Na introdução de seu livro, para explicar as tendências do movimento vanguardista (ainda em sua primeira fase), ele elenca características que ilustram bem isto a que me refiro, do conflito imanente à literatura rodriguiana:

A temática do conflito, colocada em situações limites, levada às últimas conseqüências e caminhando decididamente para a ilustração de um tema arquetípico, é lugar comum nessa dramaturgia [a expressionista], sobretudo na fase inicial. Decorre do contraponto violento entre valores estabelecidos: o velho e o novo, a natureza e a civilização, o homem e a máquina, as solicitações do sexo e do espírito. Envolve antagonismos entre pai – ou mãe – e filhos (fundamental), entre os sexos e, naturalmente, todos os dramas decorrentes: incesto, violência física, chegando ao assassinato e suicídio, crueldade deliberada, sadismo, masoquismo, sempre como formas disfarçadas de reajustar humilhações e repressões sociais hipócritas (o mal-estar da civilização). Na verdade, o tema fundamental é o choque entre a autoridade constituída (pai/mãe/marido/amante/professor/policial/ pessoas mais velhas) e aqueles que seriam as vítimas injustiçadas dessas convenções (chamemo-las assim) do poder. (Fraga, 1998, p. 35)

Esses conflitos – ou antagonismos, para usar o termo de Fraga – estão presentes na literatura de Nelson Rodrigues. Mesmo que não sejam tão bem delineados, por vezes desarmônicos com o todo, eles estão lá, inerentes à ação. Em *Senhora dos afogados*, por exemplo, a temática é comum às outras tragédias: o desejo sexual que conduzirá as personagens inevitavelmente à destruição. Entre o ponto de partida (o desejo) e o fim (a destruição), elas percorrem meandros repletos

de conflitos e disputas – por vezes tácitos, mas necessários ao desfecho trágico que as espera.

Logo no início da peça, na rubrica inicial, o autor já delinea alguns antagonismos frequentes. Há, em cena, duas oposições: os dois ambientes em que a ação se passa (a casa dos Drummond e o café do cais do porto) e o jogo de sombra e luz recorrente, ocasionado por um farol remoto. Esse movimento ambivalente na composição cênica é bastante representativo de uma oposição ainda mais forte ao longo do texto, central na peça, entre a boa medida moral (o casamento, a esposa, as regras sociais) e o desregramento (o sexo transgressor, a prostituta, a fuga das leis do bom convívio). É a partir desse jogo inicial entre os dois elementos, simbolicamente representados pela esposa e pela prostituta, que ocorrerão os conflitos conseguintes, especialmente aquele entre Misael e o Noivo.

No primeiro e em parte do segundo ato de *Senhora dos afogados*, o conflito principal está centrado nessas duas personagens. A imagem de Misael é a de um patriarca, centralizador das vontades da família, tomando para si o poder de decisão de todos – menos de uma pessoa, Moema. Aparentemente, ele é descrito como o herói, de força superior àqueles que estão à sua volta, inclusive à do público: ele é o “o maior dos Drummond”. No entanto, essa força nada mais é que figurativa, aparente, pois, com o decorrer da ação e o desenrolar da peça, ele perde toda sua força e o que se apresenta perante o público é um homem fragilizado que não resistiu às pressões externas. Essa imagem superior é nutrida e propagada entre os membros da família e ressaltada pelas interferências dos vizinhos. Ela se mantém até o momento do surgimento do Noivo, em que este – de força superior à do patriarca – opõe-se a Misael.

O conflito não acontece pelo confronto direto das duas personagens: até o final do 1º ato, eles não contracenam em nenhum momento e Misael é apontado como o centro da tensão pelas outras personagens. É também por meio das outras personagens que percebemos a tensão constante causada pela presença do Noivo, nas palavras proferidas por D. Eduarda e

por Moema ao se referirem ao jovem: “Moema – Eu sei que odeias meu noivo. (*segura a mãe pelos braços*) Por que este ódio?” (Idem, p. 266). Percebe-se, em meio a certo fascínio de D. Eduarda pelo noivo de Moema, a possibilidade de uma ação trágica, um conflito subjacente entre a representatividade dos dois pólos: aquele da família, do sexo disciplinado<sup>4</sup>, e aquele do cais do porto, da liberação dos desejos.

Para que o confronto principal aconteça, é preciso que outros se desenvolvam em seu entorno. Entre os membros dos Drummond, há sempre algum tipo de enfrentamento: Moema e D. Eduarda, a Avó e D. Eduarda, Paulo e Misael, Misael e D. Eduarda. Esses conflitos menores, sustentáculos de um maior, embora estejam ali representando um sentimento trágico, não são os únicos responsáveis por isso, pois não têm força suficiente para mantê-lo. Ainda que sejam conflitos entre duas personagens, não são de grande abrangência, são tênues, não há um embate imediato: em todos os casos, uma das personagens se cala, evita entrar em choque com a outra, declina de sua vontade ou de sua opinião. O objetivo desses pequenos enfrentamentos é a construção e sustentação de um muito maior.

Moema tem por objetivo ser a única mulher da família Drummond para que não tenha “nenhuma outra filha, nenhuma outra irmã” entre ela e seu pai. Para alcançá-lo, ela não medirá esforços e se colocará contra todas as outras personagens. Sabe-se posteriormente que ela assassinou as irmãs Dora e Clarinha, incitou a mãe a se relacionar com seu próprio noivo, provocou conflitos entre D. Eduarda e a Avó, e incentivou o irmão Paulo a matar o amante da mãe, o Noivo. Acima de tudo, desenvolveu uma rede de intrigas para que o pai assassinasse a mãe, último obstáculo para atingir seu objetivo. É por meio da tensão gerada pelo conflito entre Moema e as outras personagens que, pouco a pouco, vão acontecendo todos os atos trágicos da peça, compondo um sentimento de tragicidade completo e inexorável à família. Nem Moema escapa à derrocada:

---

<sup>4</sup>Termo retirado de Sussekind, Maria Flora (1977).

(*Vizinhos cochicham entre si.*)

VIZINHO – Não sabe!

VIZINHO – Moema não sabe!

VENDEDOR DE PENTES (*aproximando-se de Moema*) – Nunca mais verás a própria imagem... Nunca mais verás o próprio rosto... Nunca mais....

MOEMA (*num sopro de voz*) – Nunca mais verei minha imagem? Não verei o meu rosto? Minha imagem, meu rosto... (Idem, p. 237)

No entanto, como é comum ao teatro rodriguiano, o excesso nos conflitos provoca não o sentimento catártico de terror e piedade, mas o riso. E o riso, muitas vezes, está ligado ao melodramático, recurso recorrente mesmo entre as tragédias de Nelson Rodrigues. Se inicialmente uma cena é tensa, que pode ser o limite de uma ação trágica, por uma desmedida essa tensão se torna melodramática, quebrando assim a tragicidade da ação. No 2º quadro do 1º ato, nas cenas finais, ficam em cena apenas Misael e D. Eduarda. O casal, que contracena pela primeira vez, permanece em constante tensão:

MISAEI (*segurando a mulher pelos dois braços*) – Achas que eu sou...

D. EDUARDA (*virando o rosto, num sopro de voz*) – Não sei.

MISAEI – ...Achas que eu sou o assassino?

D. EDUARDA (*desesperada*) – Disse que não respondia!

MISAEI – Responde!

D. EDUARDA (*chorando*) – E te importa saber o que eu penso?

MISAEI (*selvagem*) – Sou o assassino?

(*Pausa. Os dois se olham.*) (Idem, p. 282)

A cena poderia ter rendido uma continuidade igualmente conflituosa que seria determinante para a composição do sentido trágico na obra; no entanto, bem ao gosto rodriguiano, a cena se encaminha para o melodramático, extrapolando os limites de uma tensão séria, o que provoca no leitor/público a sensação de excesso.

(*Antes que D. Eduarda possa prever seu gesto, agarra-a pelos cabelos.*)

D. EDUARDA – Não.

MISAEI (*possesso*) – És tu que vais beber e não eu! ...Bebe, agora! E se morreres direi também que foi o coração... (*D. Eduarda está bebendo*)  
Tudo!

(*D. Eduarda acaba de beber. Deixa cair o copo. Misael olha para o rosto da mulher, esperando as reações do remédio.*) (Idem, p. 286)

Ainda que seja possível apontar esse recurso como fragmentário de certo sentido imanente à peça, o que causaria algum tipo de fragilidade, há de se considerar que a prática é comum no teatro rodriguiano e se aproxima de uma estética projetada: o rompimento, a quebra, a interrupção de uma cena séria por algo mais irônico e até mesmo risível. Essa estratégia se repetirá em diferentes momentos, não apenas com a inserção do melodramático, mas também do cômico. Esquema que revela a base desse teatro: *o jogo ambivalente e conflituoso entre os recursos utilizados*. Ou melhor, o antagonismo está presente em todos os momentos da peça, desde a relação entre as personagens até sua estruturação.

Com relação a essa transição do trágico ao cômico, *Senhora dos afogados* não é tão representativa quanto outras peças do mesmo autor, mas ainda há de se considerar sua presença pela caracterização dos tipos, sempre estranhos à família Drummond e pertencentes ao núcleo do cais do porto (ou seja, aquele da sexualidade exacerbada e regras transgredidas)<sup>5</sup>. O momento mais relevante dessa contraposição está no 3º ato da peça. A rubrica inicial diz:

*(Novo ambiente – o café do cais. Quatro mulheres, as mesmas que, durante os atos anteriores, falaram em coro. Numa cadeira de balanço, fazendo tricô, a Dona, gorda e velha, pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas. Um ancião, de nariz adunco, está regendo com uma caneca o coro das mulheres. Em cena também agrupados, à esquerda da platéia, D. Eduarda, o noivo e os vizinhos. Sentado à mesa, e batendo o copo, a pretexto de acompanhamento, o vendedor de pentes. Uma rampa, ao fundo, que conduz aos estreitos quartos de cima. Tudo indica que se trata de um estabelecimento deficitário, que só se mantém por força de uma tradição adquirida).* (Rodrigues, 1981, p. 312)

Aqui se percebe bem esse gosto pelo grotesco e pelo detalhamento do cotidiano, a descrição em pormenor da decadência de certo tipo de personagem. Essas referências se acentuam no desenrolar da cena, seja pelo sotaque carregado da Dona (“O doutorr me ensinou uma pomada – um remédio

<sup>5</sup> Lugares que não são tão fixos assim, porque como afirma Flora Sussekind (1977, p. 39), “o que Nelson procura é justamente deslocar as ‘idéias fixas’ que mantêm os lugares privilegiados ou não ou os papéis de atividade ou passividade.”

formidável”), pelo grotesco dos comentários de Sabiá (“A coisa que mais me invoca aqui – o senhor não faz idéia – é as pernas dessa dona...”), pela linguagem coloquial do Vendedor de Pentes (“Pois venho aqui, faço despesa e sou desfeito, ora que pinóia!”) ou pela passagem do tenso ao risível sem transição, quebrando assim um possível efeito trágico:

D. EDUARDA – ...essa ilha onde tua mãe está... Onde tua mãe vive depois de morta...

NOIVO (*acariciando-a nos cabelos*) – Tu não entrarias lá, não conseguirias entrar lá... Só elas (*indica as meretrizes*) podem entrar... A ilha das prostitutas mortas...

DONA (*prática*) – Senhorra, não acredita na ilha... Meu neto teve convulsões em menino... Não acredita na ilha, Senhorra... (Idem, p. 320)

Nesta peça, enquanto o cômico está aliado às questões corriqueiras, em um âmbito realista do texto, o trágico está sempre envolto em um mundo mítico, quase onírico. Mas, de forma geral, ao longo do texto, o sentido trágico está ligado à expiação dos erros pelas personagens. Esses erros cometidos são de aspecto moral (a ideia de crime é sempre vinculada à moralidade, não contra a lei) – e a expiação se dá seja pela morte, seja pela solidão (ou, em outros termos, pela derrocada).

Em *Álbum de família* há referências muito semelhantes ao sentido trágico. Jonas é o patriarca; fazendeiro do interior de Minas Gerais. Para impor sua vontade acima dos outros membros da família, ele agride e provoca uma tensão com todos aqueles que tentam se opor aos seus desmandos. D. Senhorinha se mantém submissa ao marido. No entanto, seus filhos homens, Edmundo e Guilherme, tentam criar uma força oposta à do pai; o primeiro por alimentar um amor pela mãe e querer defendê-la, o segundo por ter o mesmo amor incestuoso, mas pela irmã, Glorinha, a quem o pai também dedica igual sentimento. Com isso, temos ao menos dois triângulos conflituosos na trama: o primeiro, entre Jonas, Glorinha e Guilherme; o segundo, entre Jonas, Senhorinha e Edmundo. Por meio destas tensões, cujo núcleo é formado por Jonas, ocorrerá uma sequência brutal de desfechos trágicos para as personagens daquela família:

o suicídio de Edmundo, o assassinato de Glória e do próprio Jonas, o suicídio de Guilherme e até mesmo a entrega de Senhorinha à vida selvagem. O sentimento trágico da peça está, portanto, girando sempre em torno de Jonas. Uma fala de Edmundo apresenta a chave de compreensão não apenas de *Álbum de família*, mas também das outras peças deste *corpus*: o mundo e seus conflitos, fechados naquele núcleo familiar, só podem acontecer entre eles, provocando atitudes trágicas porque, encarceradas, são levadas ao limite da situação.

EDMUNDO (*mudando de tom, apaixonadamente*) – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (*numa espécie de histeria*) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (Idem, p. 102)

A exemplo do que acontece em *Senhora dos afogados*, em que ocorre o jogo entre os ambientes da casa (família) e do cais do porto (prostituta), nesta peça há o contraponto entre as páginas do álbum, representativas de uma imagem maquiada repassada ao senso comum, e a convivência asfixiante entre os componentes da família.

Durante o desenvolvimento da peça, a ação acontece na fazenda de Jonas, em S. José de Golgonhas (cidade fictícia do interior de Minas Gerais); o universo fechado em que a família pouco a pouco se dilacera, confrontando seus desejos e forças, deixa transparecer no desenvolvimento do texto o sentimento de tragicidade aliado àquela família. Constantemente eles se chocam, em cenas repletas de conflitos. D. Senhorinha, esposa de Jonas, é uma personagem que em todo momento manifesta seu sofrimento, embora aceite as agressões sofridas tanto do marido quanto da irmã mais velha, Tia Rute. Dessa forma, repete a reação submissa de D. Eduarda ao não provocar um confronto imediato com as outras personagens. Os conflitos nesta peça estão estritamente ligados à presença do patriarca Jonas:

(Jonas aproxima-se de D. Senhorinha, que fica de perfil para ele, como se não quisesse encará-lo.)

JONAS (*surdamente*) – Edmundo não me suporta...

D. SENHORINHA – Você não botou ele para fora de casa, três dias depois do casamento?

JONAS (*sem ligar à interrupção*) – Nem Guilherme!... (*violento, querendo encarar D. Senhorinha*) E você também! Quando está cara a cara comigo, fica de perfil. Com esse ar de mártir, quando devia estar de joelhos, aos meus pés, beijando meus sapatos! (Idem, pp. 64-65)

Enquanto nesse convívio em família o que se evidencia é o trágico, por meio de seus conflitos diretos, o cômico fica a cargo do *Speaker* e desse senso comum paralelo à representação familiar posta do outro lado – e em desacordo com ela. Esse efeito cômico se concretiza pelos comentários “de mau gosto” do *Speaker*, além de evidente tendência ao grotesco e ao moralismo: “Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!”.

A tópica do isolamento, presente nessas peças, será repetida em *Anjo negro*. Ela é expressa na seguinte fala de Virgínia: “Esperava você! Só posso esperar você, sempre. Só você chega, só você parte. O mundo está reduzido a nós dois – eu e você.” (Idem, p. 132) Este mundo reduzido funciona como um microcosmo, onde se concentram e estão representados os sentimentos de desejo ou de ódio – e, por conseguinte, as desgraças concernentes à exacerbação deles.

Assim como as outras duas peças, *Anjo negro* mantém em sua estrutura um conflito centralizador, sustentado por outros menores, mas que o encaminharão a atitudes inevitavelmente trágicas. Inicialmente, a tensão é silenciosa, entre Ismael e Virgínia, marido negro e mulher branca, como um jogo ambivalente de duas forças opostas, mas inegavelmente dependentes. Essa dependência anula a força trágica das personagens, só renascendo com o surgimento do terceiro elemento do triângulo. E somente com a presença da filha branca de Virgínia com Elias, irmão de criação de Ismael, haverá uma tríade sobre a qual se sustentará o conflito trágico da peça: Ismael – Virgínia – Ana Maria, pois então haverá uma disputa entre mãe e filha pelo mesmo homem.

Entre os membros da família, a morte é um desejo constante. Virgínia, ao notar que seus filhos são negros, almeja matá-los; Ismael sonha com a morte de uma menina no dia da primeira comunhão. A disputa de interesses e desejos velados entre as personagens, embora permanente em toda ação, se desencadeará especialmente no terceiro ato, depois de passados 16 anos. Ana Maria é então uma adolescente cega, apaixonada por Ismael, a quem ela toma como pai, e o disputará com Virgínia. O conflito entre Ismael e a esposa se transfere para mãe e filha na disputa pelo amor do médico. Esse embate não poderia resultar senão em uma morte: dessa vez, é Ana Maria quem sucumbe ao choque das forças.

A tragicidade dos textos rodriguianos está, invariavelmente, ligada a tabus da sociedade: incesto, assassinato, pedofilia, homossexualismo etc. Crimes contra a moral. Se há sempre uma disputa que provoque certo tipo de tensão que emana em todo o desenrolar da ação, a efetivação da ação trágica acontece às voltas com os temas-tabus. O que se sobressai nesses textos são a intolerância e o ódio existente entre aquelas pessoas da mesma família, exalados pela repressão dos desejos; o mundo sufocante em que vivem e que despertará o instinto (quase primitivo) de destruição do outro. O desejo incestuoso de Ana Maria incentivará o ódio sentido pela mãe; também foi o desejo incestuoso que fez com que Virgínia traísse Ismael com o irmão branco: para ter um filho branco a quem pudesse amar. Com isso, aparecem as fragilidades sociais impostas por regras de conduta, regras estas sempre questionadas pelo autor. Ou como afirma Flora Sussekind (1977, p. 25):

Quebrando com as regras de uma linguagem sexual bem comportada, o teatro de Nelson Rodrigues põe a nu as “lepras” que esta linguagem oculta, e procura desestruturar as próprias bases de sustentação de uma estrutura social montada peça por peça sobre ela.

Há, ao final da peça, a resolução (ou dissolução) do conflito, assim como nas outras tragédias rodriguianas: Ismael e Virgínia fogem e deixam Ana Maria presa em seu caixão de vidro para a morte. Em *Álbum de família* todos os membros da família se matam catastroficamente uns aos outros, menos D. Senhorinha, que vai viver com o filho selvagem. Em *Senhora*

*dos afogados* Moema alcança seu objetivo de se tornar a única mulher da casa; no entanto, seu pai morre e ela mesma fica condenada ao trágico fim. A resolução dos conflitos, nessas peças, de forma alguma significa *happy end*, mas está de certa forma ligada à noção clássica de desenlace. De qualquer modo, sempre uma das protagonistas soluciona seu confronto com outra parte, e isso geralmente acontece pela morte. De uma forma ou de outra, ocorre o desenlace trágico.

### 3. DE SENHORA DOS AFOGADOS OU DA CONSTRUÇÃO DE UMA TRAGÉDIA

Se o trágico é um sentimento constante na dramaturgia rodriguiana, não é unânime semelhante afirmativa em relação às referências à tragédia clássica. Eudinyr Fraga (1998) reconhece que é inútil buscá-las nessas peças de Nelson Rodrigues, pois não há catarse, falha trágica ou conflito entre o homem e o divino. Além disso, ao nomear algumas peças do autor de *tragédias*, estou lidando com a palavra em seu sentido moderno e relativamente recente e, em certo aspecto, não posso amparar minhas análises no modelo helênico.

No entanto, em certos textos – e mais especialmente naqueles denominados de *míticos* – é recorrente o uso de certos instrumentos significativos para a composição de uma tragédia esteticamente reconhecida. Nelson Rodrigues elaborou seu modelo de tragédia a partir de *Senhora dos afogados*, na medida em que nesta peça está presente grande parte dos elementos dos quais o autor lançou mão para a realização de seu projeto estético.

Em uma perspectiva mais ampla, quase genérica para sua obra, é possível vislumbrar um fator bastante significativo que ajuda a compor não apenas o sentimento trágico imanente à sua dramaturgia, mas também certa referência à tragédia moderna: o isolamento. Grande parte das personagens de Nelson Rodrigues vive em isolamento, seja um isolamento individual ou a dois. Do conjunto de peças aqui tratado, as personagens que fazem parte deste perfil, com as quais tudo acontece, o amor e o ódio, o desejo e a repugnância, a vida e a morte: Ismael e Virgínia, isolados em

sua casa, cujos muros foram construídos muito altos para que ninguém os visse; as famílias de Jonas e de Misael, isoladas do mundo externo. Por isolados que estão, incondicionalmente as conseqüências são graves, contundentes, destruidoras. Sob certo prisma, é algo muito próximo da forma como Raymond Williams (2002, p. 150) descreveu a tragédia privada:

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 de 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.

Em *Senhora dos afogados*, esse isolamento é expressivo nas personagens de Misael e de D. Eduarda. A esposa do patriarca dos Drummond vive entre a família em total isolamento: sem o amor do marido nem da filha e em constantes conflitos com a sogra. Voz dissonante entre os seus, nem por meio do filho Paulo ela consegue quebrar essa solidão, mantendo-se sempre à parte de tudo o que decidem.

Sua exclusão daquele núcleo é explícita, pois “nem noivo, nem marido, nem amante são da família”. Moema a exclui dos fatos, das ações, da família num todo: D. Eduarda, para Moema, pode ter a opinião que for, pois ela “é de outra terra”. Essa atitude, que no limite é a atitude do aniquilamento, será levada ao extremo, à morte: Misael corta as mãos da esposa e deixa-a sangrando até seu fim, num momento final de total solidão.

Além dela, Misael também é vítima dessa atitude. Se Moema pretende isolar a mãe para tomar-lhe o lugar, ela age da mesma forma com o pai para tê-lo para si. Assim, ela elimina uma a uma suas possíveis adversárias: as irmãs Dora e Clarinha; tendo restado, por fim, a própria mãe. Isolado de tudo e de todos, julgado culpado, Misael não resiste às forças externas e cai em derrocada, deixando Moema – ela mesma isolada em seu universo – sem ter sequer sua imagem como companhia. Nos Drummond, os integrantes da família vivem cada um a sua própria solidão naquele meio que os impele, cada vez mais, a uma vivência trágica e individualizada.

A peça incorpora em sua ação alguns elementos reconhecidos como de tragédias clássicas: de Édipo e de Agamêmnon, mais especificamente. Leituras críticas apontaram essas semelhanças, mas seria plausível aliá-las a uma perspectiva de trágico moderno e não vê-las como uso indiscriminado de estruturas estéticas clássicas. Essa coexistência interna de sentidos (o estético e o sentimento trágico), longe de ser pacífica, é o motivo subjacente à ação violenta da peça, intrínseco às atitudes das principais personagens. Não bastasse essa dualidade inerente ao texto, também fazem parte outras referências recorrentes na obra do mesmo autor; são elas: os elementos cômicos, melodramáticos, grotescos e aspectos cristãos inseridos ao longo da ação, como a oração, a ladainha, a referência a Cristo.

Os detalhes grotescos e cômicos são os responsáveis pelos momentos risíveis da peça e perturbadores de uma ordem “pura” da tragédia. Embora eles ajudem a romper a continuidade dos momentos de tensão, não a anulam: “o riso provocado não consegue desanuviar a tensão; ao contrário, aumenta-a, atingindo até um nível de horror, pois estabelece o contraponto entre o que se é e o que parece ser.” (Fraga, 1998, p. 78) Tais elementos são também, por outro lado, e paradoxalmente, fundadores da estética trágica rodriguiana. Dessa forma, nota-se que a tragédia de Nelson Rodrigues se fundamenta esteticamente na oposição entre o sentido trágico e o sentido cômico presentes no texto.

Esses momentos risíveis, por vezes, são oriundos de um uso bastante peculiar de certos conceitos cristalizados da tragédia e do sentido trágico, pois o autor apropria-se de um lugar-comum e inverte algumas funções do gênero. O autor emprega essa estratégia em alguns elementos componentes de seu texto dramático, e ela pode ser interpretada como uma forma de demonstrar como a estrutura, sobre a qual o homem moderno se apóia, está fragilizada. Segundo Flora Sussekind (1977), no teatro de Nelson Rodrigues as fronteiras definidoras são derrubadas. Com isso, os elementos da tragédia já não pertencem mais àquele objetivo antes imposto; as referências são deslocadas, pois é partir disso que o autor ressalta suas contradições. Esse deslocamento, então, pode ser estendido aos recursos clássicos utilizados.

Um exemplo disso é a noção de homem superior do herói trágico: a figura superior tomada por Nelson é frágil e superficial. Seu herói sucumbe perante qualquer força que venha contra ele e que confronte seu poder patriarcal e absoluto no seio da família. Destruída uma de suas sustentações, as outras e o próprio (anti) herói não tardam a cair e, com ele, aqueles que estão à sua volta. Essa queda, como já observado, é provocada grande parte das vezes pelo processo de isolamento da personagem.

Assim, em *Senhora dos afogados*, há o patriarca Misael, que possui uma aparente superioridade e força no conjunto familiar, que esmorecem ao menor impacto com a realidade externa àquela do meio em que está e afirma sua força. A figura do patriarca é posta em cena, inicialmente, como superior e, eventualmente, profética e mística: Misael é juiz que está prestes a ser nomeado ministro – representação de um suposto poder político e econômico. Por outro lado, é visto com adoração por sua filha Moema, dando-lhe certo aspecto divino. Ao entrar em cena pela primeira vez, é descrito, nas rubricas, da seguinte forma: “Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba intensa e negra, nas faces profundas” (Rodrigues, 1981, p. 274). Quando sua força é posta em questão, sua autoridade questionada e seu poder patriarcal já não existe mais, o que o faz deixar de ser o centro familiar, aos poucos acontece a derrocada não apenas dele, mas de todos os membros da família Drummond. O protagonista, aqui, perde não apenas a força política ou patriarcal, mas também a mítica se degrada pouco a pouco, apresentando a face de um falso herói. Esse seu novo perfil aparece pouco a pouco pelas didascálias, que indicam um homem fraco, cansado e derrotado.

Tal qual o herói tradicional, o patriarca deixa-se levar pelo *destino* que lhe rouba a existência digna. Em certa medida, ele cria consciência daquilo que lhe arrebatou: na cena mais importante da peça, momento em que os fatos se revelam, há a *anagnorisis*; o Noivo revela-se filho da prostituta assassinada e de Misael. Aliás, interessante observar que Nelson Rodrigues se preocupou em construir, nesta sua tragédia, uma cena

de reconhecimento à semelhança das peças clássicas. Este momento, mais precisamente situado no 1º quadro do 2º ato, é também o momento de tensão máxima da peça, a partir da qual os fatos caminharão para seu desfecho:

MISAEI (*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!

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

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

(...)

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

MISAEI (*acobardado*) – Meu filho morreu.

NOIVO – Não. Minha mãe te disse que o filho morrerá, 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... (Rodrigues, 1981, pp. 295-297)

A cena é longa, tensa, entrecortada por pausas, reflexões e comentários, até atingir o zênite do conflito: o momento em que o Noivo revela sua identidade para o patriarca dos Drummond; momento em que Misael confessa o assassinato da prostituta e aceita seu destino trágico, de derrocada, com a total perda de seus poderes naquela família, pois, uma vez assassino e rompendo com as regras da boa conduta da família, nenhum respeito lhe é devotado. Em quase todas as peças do autor, as personagens agem sem terem consciência do que as leva ao fim; ou seja, elas não passam por um momento em que se reconhecerão como portadoras dos males.

Nesta peça, curiosamente, há uma cena que se aproxima do que foi outrora a *anagnórisis*. No entanto, o reconhecimento não transcende às questões práticas textuais: Misael descobre que seu filho com a prostituta não morreu e que agora está ali para vingar o assassinato da mãe. Mas me parece que o patriarca não adquire real noção daquilo, deixando-se simplesmente ser tomado pelo fracasso. No texto, portanto, essa cena

adquire muito mais importância para o desenrolar dos fatos e realizações de Moema do que para a efetivação da consciência de seus erros e de que precisa pagar por eles. Não há, por parte de Misael, qualquer tentativa de reconciliação.

Outro elemento estético cuja função se reverte é o coro, que também pode ser visto como mostra de fragilidade do meio social. Com a inversão de seu papel, ou sua camuflagem, o dramaturgo mostra quão frágeis são as bases sociais de suas personagens, evidenciando suas lacunas, contradições e crenças como aspectos caducos de uma sociedade senil. Em *Senhora dos afogados*, o coro dos vizinhos serve ora para apresentar ao público algumas informações que o situarão na ação geral, a exemplo de uma das funções do coro nas obras clássicas; ora servem para ironizar a situação, funcionando como um grupo de vizinhos fofoqueiros. A peça se inicia com D. Eduarda conversando com os vizinhos; neste e em outros momentos, eles apresentam atitudes subservientes em relação à mulher e a outros membros da família, de acordo com a conveniência.

Em vários momentos, a postura dos vizinhos é de bisbilhotice, fofoca e intriga; nestes casos, a atitude está muito mais ligada a uma inversão da função coral do que propriamente a de pôr o público a par de alguma coisa passada ou oferecer conselhos às personagens. É, enfim, uma atitude muito mais corriqueira e cômica. No quadro que segue, a reação de cochichos e fofocas é causada pela entrada de Misael:

VIZINHO (*logo que Misael aparece à porta*) – Olha o grande pai!

VIZINHO – O grande bêbado!

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.*)

VIZINHO – Dizem que foi ele!

VIZINHO – Mentira! (Idem, p. 274)

Curioso notar que, além do mote corriqueiro das observações, há também certo gosto por ressaltar o grotesco: “tem úlcera no duodeno!”. E assim como em outros momentos em que ocorre esse tipo de interferência do coro, há um breve debate entre os vizinhos em relação a informações desencontradas: “O doutor não bebe!”, “Bebe, sim!”. O conjunto de características desses comentários provoca, muito provavelmente, um efeito risível que se contrapõe aos momentos de tensão. Mas, neste e em outros casos da dramaturgia rodriguiana, como afirma Eudinyr Fraga (1998, p. 29), “o riso permite ao público conscientizar-se do que se esconde atrás do ridículo, do que teria provocado o surgimento de seres tão risíveis e situações tão tolas e constrangedoras”.

Este coro possui ainda outra função, dessa vez muito mais próxima àquela do coro grego. Em certo momento, o coro se apresenta para falar com D. Eduarda e Moema e, como nas peças clássicas, um de seus componentes se destaca para se dirigir à personagem:

*(O grupo de vizinhos aproxima-se das duas. Destaca-se um dos vizinhos.)*

VIZINHO *(numa mesura)* – Às suas ordens.

D. EDUARDA *(apontando para o rosto do vizinho)* – Mas este não é o teu rosto – é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

VIZINHO – Com licença.

*(O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica.)*

D. EDUARDA – Agora fala.

*(Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.)*

D. EDUARDA – Você que conhece todas as infâmias. Que faz o noivo da minha filha?

VIZINHO – Passa o dia com três ou quatro mulheres...

VIZINHO *(exultante)* – Da vida.

VIZINHO – Mulheres da vida.

D. EDUARDA *(eufórica)* – Ouviste?

MOEMA *(inescrutável)* – Continua.

VIZINHO – Sempre bêbado. (Rodrigues, 1981, p. 267)

Além do destaque de um dos vizinhos, ainda há uma evidente referência ao uso das máscaras do coro grego, ligando-o ainda mais com os clássicos. Nesta cena, a máscara funciona como

reveladora de uma “face autêntica” do coro: não a de vizinhos fofoqueiros, mas de portadores de notícias, opiniões e conselhos. Adiante, o coro dos vizinhos aparece novamente, com uma carga mais profética e menos debochada:

VIZINHO – Depressa! Depressa!

VIZINHO – Que foi?

VIZINHO – A morte!

VIZINHO – Ninguém morreu!

VIZINHO – Ninguém morreu, mas vai...

VIZINHO – Quem?

VIZINHO – D. Eduarda.

VIZINHO – Ou Moema.

VIZINHO – Ou as duas!

VIZINHO (*nervoso*) – Tanto faz, a mãe ou a filha, contanto que morra alguém...

Efeito que é quebrado logo em seguida, na continuidade da cena (2º Quadro do 2º Ato), em que o tom sério é invadido pela comicidade, retornando, assim, à primeira representação:

VIZINHO – Clarinha não teve caixão.

VIZINHO – Nem lírios acesos!

VIZINHO (*retificando*) – Círios.

VIZINHO – Desculpe – círios... (Rodrigues, 1981, p. 301)

Se a cena começa sob o tom profético, com os vizinhos *prevendo* uma morte, como nota a rubrica, a sequência cômica rompe a sobriedade da cena. Essa seriedade não se mantém por muito tempo e o efeito cômico corta a possível seriedade, embora um tom não anule o outro. Em seguida, há a tentativa de recomposição do tom sério, mas se a ideia é brincar com as variações, nada se sustenta depois da banal troca de palavras, entre *círio* e *lírio*. Não apenas o equívoco quebra a função ordinária do coro, mas acrescenta-se a isso o fato de seu colega intervir e retificá-lo no seu engano – o que, por si só, é um elemento provocador de riso na cena.

Há, ainda, outro coro, mais terrível e “clássico” do que os vizinhos da família Drummond; são as mulheres do cais. Elas, *a priori*, rezam pela alma da prostituta morta e entoam orações fúnebres, ao mesmo tempo em que clamam por justiça. Como

já assinalado por vários críticos<sup>6</sup>, este coro é semelhante às Erínias da tragédia grega, deusas vingadoras. A exemplo do que ocorre com o coro dos vizinhos, que altera momentos de sobriedade e comicidade, as Erínias também têm uma pequena inversão de seu papel ao final da peça, no 1º quadro do 3º ato.

Na cena, elas entoam uma ladainha acima, que passaria despercebida, sem destoar de outros momentos de seu aparecimento, não fosse pelo ambiente em que estão, descrito com especial sordidez e grotesco. O lugar é o café do cais, onde estão além das quatro mulheres que compõem o coro, a *Dona*, mãe da prostituta assassinada e dona do prostíbulo, descrita como “gorda e velha, [de] pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas”, e também Sabiá, um ancião de nariz adunco. Sabiá rege o coro das prostitutas, bêbado, com uma caneca de cerveja. Ao fim da oração, o regente lambe “os beijos, depois de beber”. O insólito da situação, em evidente contraste com o teor solene e religioso da canção proclamada, provoca o estranhamento e a impossibilidade de que o sentimento trágico fique inerte à situação cômica da cena.

O jogo ambivalente entre o trágico e o cômico é evidente ao longo da peça, não apenas na aparição de personagens que condizem mais ao grotesco, mas também pela inversão dos elementos considerados “clássicos” em certo sentido: o coro, o herói, o momento do reconhecimento, as Erínias etc. Para fundamentar sua tragédia moderna, Nelson Rodrigues trabalha-a por meio de paradoxos expostos e confrontados. O fulcro desta peça, portanto, é a estrutura trágica, mas uma estrutura que se tornou lugar-comum ao longo de inúmeras releituras e retomadas históricas. Baseado neste 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

---

<sup>6</sup> Os textos aos quais me refiro são de Claude Vincent e de Sábato Magaldi. No primeiro caso, foi uma crítica publicada na Tribuna da Imprensa em 03 de junho de 1954; já o segundo, refiro-me à introdução feita por Magaldi para o teatro completo de Nelson Rodrigues.

a coexistência simultânea de sentidos: entre o trágico e o cômico, forma-se a tragédia rodriguiana.

*Senhora dos afogados* é uma peça que se estrutura sobre os elementos da tragédia (ainda que provenientes de um senso comum), possui em si marcas fortes do sentido trágico, mas é cortada constantemente por recursos cômicos. Fundamentais para fortalecer o sentimento de tragicidade da peça, os instantes em que a comicidade das personagens é ressaltada (seja pelo exagero, pelo grotesco ou pela caricatura) evidenciam uma estrutura social estagnada, podre e muito próxima à decadência. Ou seja, ao ressaltar o lado negro dessa estrutura social, por meio do cômico, a peça cristaliza o sentimento trágico da vida imanente às personagens, porque entre eles, ninguém se salva, nada se resolve. A única saída é o fim inexoravelmente trágico, sendo ele representado pela morte ou pelo aniquilamento.

Ao expor instrumentos cômicos na composição de sua tragédia, o autor traz à tona também detalhes corriqueiros da vida em sociedade, grotescos, feios e sórdidos. Com isso, há um tipo de provocação de certas parcelas, que se escondem por trás de máscaras sociais. Nelson Rodrigues faz questão de pôr em cena uma sociedade sem mascaramento, mostrando sua pior faceta, nem que isso cause repulsa ao público. Por isso, as cafetinas são gordas e sórdidas (em muitas vezes, estrangeiras); os amantes estão na própria família, em ocorrência frequente de incestos; os filhos odeiam os pais e vice-versa. Por esse motivo os heróis não são heróis em seu sentido restrito, o coro foge à regra e se torna fofoqueiro, as mulheres mostram suas faces horrendas e vulgares: o cômico, enquanto provocador do riso, é incômodo por mostrar a imagem crua daquelas personagens. Assim, a comicidade é inconveniente, mas ela não se deixa anular pela tragicidade implícita nela mesma, pois está ali presente para causar o riso sarcástico.

As outras peças deste conjunto, à semelhança de *Senhora dos afogados*, tentam se aproximar de uma concepção clássica do gênero, utilizando, para tanto, recursos estéticos e temáticos presentes na tragédia ática em sua construção – chocando-os sempre com o seu sentido invertido. Na linha do herói, Jonas,

de *Álbum de família*, pode ser visto pela mesma perspectiva de análise de Misael. Seu poder é o pilar de sua existência e, de certa forma, também de sua família, pois é a partir do questionamento desse poder que acontecerão todas as derrocadas. Jonas é a figura superior por imposição, por uma hierarquia patriarcal que se mostra arbitrária e, evidentemente, nada tem de nobre. Ao ter sua força questionada, posta em xeque pelos filhos, sua autoridade é desestruturada e ele é assassinado pela esposa. Paralelo ao seu poder patriarcal, há vários momentos na peça em que fica translúcido o quanto possuía um poder político na região de sua fazenda, ao propor favores e proteção em troca de jovens meninas virgens. Ele detém o domínio sobre todos os membros daquela família: Senhorinha, Rute, Edmundo, Guilherme e Glória. Em relação a esta última, o poder ainda é maior porque envolve fascinação e sentimento incestuoso; Glória vê seu pai como uma cópia terrena de Nosso Senhor, dando-lhe, com isso, certo poder místico e transcendente. Esse fascínio é exposto pela rubrica: “em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas”, acrescentando que o quadro corresponde “às condições psicológicas de Glória”.

Por sua vez, Ismael, de *Anjo negro*, é descrito como “o Grande Negro”, admirado e respeitado por alguns e temido por outros. Assim como os outros dois (anti) heróis, ele guarda consigo traços de grandiosidade, ao menos aparente; todos são personagens criadas sob a perspectiva aristotélica de superioridade, mas já com a intenção de reversão de seu caráter. Ismael, apesar de provocar medo e terror (e, de certa forma, respeito) nas outras personagens da peça, apresenta-se como inescrupuloso: para possuir Virgínia, estuprou-a (com o consentimento da tia dela); além disso, aceita tacitamente o assassinato dos três filhos pela esposa.

O uso do coro nas outras duas peças deste *corpus* também desperta interesse. No caso de *Álbum de família* temos o *speaker* que, conforme rubrica, “além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família”. Sobretudo, é importante notar, ele é descrito como

“uma espécie de Opinião Pública”. Ou melhor, o coro trágico às avessas, porque também ele carrega em suas entradas o tom cômico sobressalente. Se sua função inicial é oferecer informações sobre a família de Jonas, ao longo da peça elas vêm todas destoantes do que as personagens realmente demonstram no palco.

Os comentários feitos pelo *speaker*, além de um aglomerado de frases feitas de extremo mau gosto, estabelecem esse contraponto entre o que é falsamente demonstrado para a sociedade e as verdades familiares não-expostas, sobressaltando a fragilidade de qualquer julgamento feito.

*Anjo negro*, quando encenada, causou certo desconforto na crítica e no público por tratar de um tema-tabu na sociedade brasileira: o racismo. A peça, no entanto, pode ser lida como uma denúncia ao preconceito racial. Como ele está enraizado na cultura por meio de vozes representativas do senso-comum, o coro é uma representação da dissonância que se pode encontrar na opinião pública, sempre criticada pelo dramaturgo. No início da peça, por exemplo, o coro das senhoras negras possui dupla função:

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 de crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos! (Rodrigues, 1981, pp. 125-126)

Se por um lado nota-se o tom de repulsa ao menino negro morto, em evidente denúncia de um preconceito racial, por outro é possível observar a função ordinária do coro, no sentido de pôr o público a par dos acontecimentos que antecederam o início da ação

da peça. Neste caso, as senhoras observam que, naquela casa, já ocorreram três mortes seguidas de crianças recém-nascidas; todas elas negras e do sexo masculino. Na sequência da cena, as mesmas senhoras observam que o menino morreu afogado em um tanque raso o suficiente para que ninguém morresse acidentalmente, fator que propicia a hipótese de suicídio, automaticamente descartada, já que “criança não se mata”. Abre-se, assim, uma lacuna que será preenchida ao longo da ação, quando é revelado que Virgínia mata todos os filhos por nascerem negros.

Creio que essas peças são exemplos de um projeto estético dramático ambicionado por Nelson Rodrigues, que vislumbrava nas tragédias o exemplo máximo de dramaturgia. A estrutura de *Senhora dos afogados* – e também de *Álbum de família* e de *Anjo negro* – se assemelha à estrutura clássica, mas é uma aproximação às avessas, com tons de brincadeira, procurando driblar certas definições fechadas do gênero, abrindo-as à possibilidade de adaptação à sociedade brasileira, repleta de tabus. Para isso, a partir dessa base, o dramaturgo inseriu dados de outros gêneros que também estão presentes em outras peças suas. É nessas três, no entanto, que a proximidade ao gênero trágico está mais fortemente visualizada; sendo a partir delas que se pode traduzir a *tragédia* projetada por Nelson Rodrigues. Sobretudo, é preciso ressaltar que o autor não pretendeu seu teatro preso a estéticas determinadas e nomenclaturas fechadas. Por isso ousou tanto na configuração desses seus textos, desenvolvendo-os em constante diálogo com outros gêneros, menos valorizados pela cultura teatral nacional. O importante em seu teatro é mostrar os paradoxos e questionamentos do homem; e ele viu nessa estrutura igualmente paradoxal uma boa maneira de expor tais questões. Por meio das contradições, dessa inconformidade em se fixar a uma estrutura pré-definida, Nelson Rodrigues desenvolve um exemplo daquilo que podemos denominar de *tragédia moderna*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FISHER, L. A. Indivíduo contra massa: Nelson Rodrigues trágico. In: *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê Editorial/FAPESP, 1998.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- LEHMANN, H.-T. Notes sur la tragédie, le tragique et le politique aujourd'hui. In: BERGHE, Paul Venden et al. (direction). *Oedipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*. Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2007.
- MAGALDI, S. Introdução. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo*. vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RODRIGUES, N. *Teatro completo*. vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- STEINER, G. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SUSSEKIND, F. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.