

LILIANE NEGRÃO PINTO

**Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a
moralização cristã em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*,
Dorotéia e *Senhora dos Afogados*.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos
da Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de Mestre
em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Suzi Frankl Sperber.

CAMPINAS
2009

N312n

Negrão, Liliane.

Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a moralização cristã em Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados / Liliane Negrão Pinto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 – Critica e interpretação. 2. Dramaturgia. 3. Religião. 4. Tragédia. 5. Moralização cristã. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Nelson Rodrigues and performance tragic of punishment : the christian moralization in Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Nelson Rodrigues; Theater; Morality; Religion; Tragedy; Christian moralization.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo, Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate, Profa. Dra. Anita Martins Rodrigues de Moraes (suplente), Profa. Dra. Ravel Giordano de Lima Faria Paz (suplente).

Data da defesa: 18/12/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber



Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo



Miriam Viviana Gárate



Anita Martins Rodrigues de Moraes

Ravel Giordano de Lima Faria Paz

IEL/UNICAMP
2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço, profundamente, à professora Suzi Frankl Sperber, pelo acolhimento imediato, pela generosidade imensa, pela sabedoria compartilhada, pela atenção irrestrita, pelas leituras atentas, pelas falas esclarecedoras, pelas palavras de ânimo, pela voz que acalma, pelos abraços de estima, pela porta de sua casa aberta, pelo bolo de chocolate.

Agradeço ao meu pai, Rafael, e à minha mãe, Mara, portadores de uma admirável fé cristã que, desde a infância, me transborda beleza e me inunda de amor. A eles, que são minha segurança e meu conforto, o meu maior agradecimento e a minha admiração de sempre, para sempre. Agradeço às minhas irmãs, Larissa e Aline, pelo amor dividido e multiplicado; à Patrícia, que se fez irmã.

Aos meus amigos, a maioria deles, colegas de graduação que, desde então, devotaram-me carinho imenso, apoio fraternal. São pedaços de família, são parte importante de mim. Obrigada, Rubiana Barreiros, Thaís Albieri, Antônio Davis, Kátia Araújo, Livia Grotto, Pablo Simpson, Ricardo Gaiotto e Ana Flávia Bicalho.

Ao Bruno, pelo tanto amor que, em pouco tempo, já sabemos eterno.

Aos olhos de minha avó Ormindia, por me darem a bênção, que ela não profere mais.

RESUMO

Essa dissertação propõe uma leitura das peças *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, com o propósito de analisar as obras enquanto textos, enquanto obras dramáticas, e não enquanto espetáculos teatrais em que estas se concretizam. Restringe-se, pois, às obras nos termos dos diálogos, com seus silenciamentos, embates, exclamações; das indicações cênicas e rubricas, dos elementos constitutivos do gênero trágico, assim como da construção das personagens. Isso posto, essa dissertação propõe que, a despeito das obras dramáticas em questão, seja possível demarcar um viés de leitura em que figuram conceitos e elementos oriundos da mitologia cristã. De todas as dezessete peças de Nelson Rodrigues, a leitura que propomos diz respeito a *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados* por entendermos que elas se destacam das demais pela recorrência de referências e indícios de idéias de moralização oriundas do cristianismo. Além disso, entendemos que, nessas quatro peças, Nelson Rodrigues engendra um trabalho com os elementos do gênero trágico – que constitui parte importante da análise que fazemos – que não se acha tão marcadamente presente nas outras obras dramáticas do autor. Através de gênero trágico peculiar, tipicamente rodriguiano, que se caracteriza, principalmente, pela ênfase no horror, entendemos que Nelson Rodrigues trabalha com elementos cristãos em um mecanismo de moralização, que pode ser percebido, nas quatro peças, por um engendramento de “não-ditos”. Sendo assim, nossa leitura questiona a caracterização comumente aceita da obra rodriguiana como pornográfica, torpe, amoral e imoral. Essa dissertação aponta um caminho através do qual se pode identificar uma intenção moralizante de raízes cristãs na obra dramática rodriguiana em questão, em uma espécie de mecanismo de constatação à verificação, feita por George Bataille, de que “a literatura é, com efeito, o prolongamento das religiões”.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reading of the plays *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* and *Senhora dos Afogados*, by Nelson Rodrigues, with the purpose of analysing them as texts, dramaturgical works, not as the theatrical entertainment in which they come true. It is restricted, so, to the works in terms of dialogues, with silences, clashes, exclamations; in terms of stage indications and rubrics, of constitutive elements of tragic genre, as well as of the construction of the characters. Having all that in mind, this dissertation proposes that in spite of these dramaturgical works, it would be possible to mark out an approach of reading in which are present concepts and elements from christian mythology. Of all the seventeen Nelson Rodrigues' plays, the reading that we propose concerns *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* and *Senhora dos Afogados* for the fact we conceive they stand out from the others due to the recurrence of references and evidences of ideas of moralization from christianism. Besides, we believe that in these four plays, Nelson Rodrigues comes up with a work with elements of tragic genre – what constitutes important part of the analysis carried out here – which is not so remarkably present in other dramaturgical works of the author. Through his peculiar tragic genre, typical of Nelson Rodrigues, which is mostly characterized by the emphasis in the horror, we see that Nelson Rodrigues works with christian elements in a mechanism of moralization, which can be realized, in the four plays, by an engendering of what is not said. Therefore, our reading questions the characterization normally accepted of Rodrigues' work as pornographic, vile, amoral and immoral. This dissertation points out a way through which it is possible to identify a moralizing intention with christian roots in the Nelson Rodrigues' work cited, in a sort of mechanism of observation to the checking, done by George Bataille, in what “literature is, with effect, the extension of religions”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.13
CAPÍTULO 1 : O RELIGIOSO	
1.1 No erotismo, a morte.....	p.29
1.2 Na violência e no sagrado da morte, a religião.....	p.34
1.3 No cristianismo, o bode expiatório.....	p.37
1.4 No religioso, o sagrado e o profano.....	p.40
1.5 No religioso, o mito do eterno retorno.....	p.44
CAPÍTULO 2: O RELIGIOSO E O RELIGIOSO CRISTÃO NAS QUATRO PEÇAS	
2.1 As peças.....	p.49
2.2: A experiência religiosa com o espaço.....	p.61
2.3: A água – símbolo religioso.....	p.66
2.4: A violência religiosa.....	p. 70
2.5: O interdito do sexo: a cegueira, a fealdade, a doença.....	p.80
2.6: Mais do religioso cristão: as referências ao cristianismo.....	p.85
CAPÍTULO 3: A TRAGÉDIA	
3.1: No imitado, o aprendido – desde <i>A Poética</i> , que analisa o <i>Legado Grego</i> até um acompanhamento da <i>Tragédia no teatro do tempo</i>	p.99
3.2: A partir de elementos oriundos da tragédia clássica: a “tragédia rodriguiana”.....	p.107
3.3: O coro.....	p.122
3.4: As máscaras.....	p.143
3.5: A <i>até</i>	p.148
3.6 A linguagem trágica.....	p.154
3.7: A estranheza trágica.....	p.169
3.8: O encadeamento trágico.....	p.175
3.9: O personagem trágico.....	p.180
CONCLUSÃO.....	p.193

BIBLIOGRAFIA.....p.203

O herói é vil para que nós não o sejamos.

Nelson Rodrigues

A literatura é, com efeito, o prolongamento das religiões.

Georges Bataille

O comportamento humano, manifestado no religioso, sempre está relacionado com um contato com o próprio ser.
Mircea Eliade

Moema, nós temos a loucura na carne, a loucura e a morte... Passo as noites em claro, pensando que andamos para a morte...
(Paulo, em *Senhora dos Afogados*)

INTRODUÇÃO

Entre “drama” e “teatro.”

Em *Estética Histórica e Poética dos Gêneros (1880-1950)*, Peter Szondi, depois de situar no “terreno historicizado” as três categorias da teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática – expõe ao leitor como o termo “drama” será tratado. Para ele, o termo não expressa qualidade alguma, referindo-se, simplesmente, a tudo aquilo que pertença ao diálogo no e do drama. “Drama” é, pois, o diálogo dramático. Szondi também caracteriza o termo como “designando tudo o que é escrito para o palco”¹. É esse o sentido de “drama” considerado, aqui, para a obra de Nelson Rodrigues. Uma outra distinção pode esclarecer o interesse pelo texto, mais do que pela forma de como o espetáculo se concretiza. Trata-se da separação, realizada por Gerd Bornheim, entre “literatura”, ligada ao texto dramaturgic, e “teatro”, relacionado à apresentação cênica². Assim, o propósito desse trabalho é o texto bem mais do que o espetáculo teatral em que este se concretiza. Restringe-se, pois, à obra nos termos dos diálogos, com seus silenciamentos, embates, exclamações; das indicações cênicas e rubricas, assim como da construção das personagens.

Feita esta distinção e deixando claro que se pretende ater à obra enquanto drama, não se pode deixar de salientar que a obra dramaturgic de Nelson Rodrigues –

¹ SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*; trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 27.

² BORNHEIM, G. A. *Teatro: a cena dividida*, Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

dezessete peças ao todo – tornou-se conhecida a partir da apresentação teatral de *Vestido de Noiva*, marco na história do teatro brasileiro. Foi depois dela que os principais intelectuais do teatro à época se voltaram para o texto teatral do autor, entre eles, Pompeu de Sousa, Hélio Pellegrino, Gilberto Freyre e José Cesar Borba. Segunda peça de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* foi levada ao palco no mesmo ano em que foi escrita, em 1943, e consagrou-se, nas palavras de Manuel Bandeira, “com os aplausos entusiásticos do público que enchia o Municipal em duas noites que se podem classificar de *memoráveis na história do nosso teatro*”³. À época da estréia, no texto em elogio à peça, publicado em *O Cruzeiro*, Bandeira continua:

O drama em si adquiriu extraordinário relevo, concretizou-se com inesquecíveis imagens plásticas, assumiu aos nossos olhos uma realidade mais forte, mais prestigiosa, mais humana. Tudo que parecia audácias facilmente descontáveis na imaginação excepcional do autor estava ali, magnificamente orquestrado no jogo de cena⁴.

Foi através da encenação feita de *Vestido de Noiva*, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski e cenário de Santa Rosa que, lembra-nos Décio de Almeida Prado:

Inovava-se, no palco brasileiro, a encenação de um texto tanto no que se refere ao modo de andar, falar e gesticular dos atores, *muito mais próximo do natural*, do cotidiano quanto do cenário que dava conta dos três planos – realidade, memória, alucinação – propostos pelo texto do que até então se tinha visto⁵.

A complexidade estrutural da peça com suas idas e vindas no tempo em múltiplos espaços (planos da realidade, memória e alucinação) é o principal motivo que faz com que, assim como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi confira a *Vestido de Noiva* o caráter inovador na história do teatro brasileiro: “Desconheço, em toda a

³ BANDEIRA, Manuel. “Vestido de Noiva II” in RODRIGUES, N. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

⁴ Idem, *ibidem*.

⁵ PRADO, D. A. *O Teatro brasileiro moderno*, São Paulo: Perspectiva e Edusp, 1988, grifo nosso. A expressão “muito mais próximo do natural”, explica-se pelo fato de nas comédias de costumes em voga, os atores terem um certo exagero na representação. A prosódia era mais próxima da portuguesa do que da brasileira. As poucas companhias de teatro brasileiras estavam num “movimento de renovação que se limitava praticamente à montagem e escolha de melhores textos... estrangeiros”, nas palavras de Paulo Mendes Campos, cf. CAMPOS, P. M. “Os Sete Gatinhos” in RODRIGUES, N. *Teatro quase completo de Nelson Rodrigues*, vol. III, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1996.

história do teatro, algo que possa ser invocado como modelo, ainda que remoto, de *Vestido de Noiva*".⁶

Tragédia e moralização.

Antes de *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues já escrevera, em 1941, a peça *A mulher sem pecado*. Nela já estavam presentes, segundo Sábato Magaldi, "todas as características do dramaturgo"⁷. Características do folhetim (como a falsa pista) e nuances do melodrama. Para parte da crítica, essa nuance folhetinesca e melodramática da obra foi o principal motivo de demérito de Nelson Rodrigues, fazendo com que "no corpo-a-corpo com os públicos e as críticas contemporâneas ao autor, muitas vezes ele ficasse por baixo, quase beijando a lona"⁸.

Depois do acanhado sucesso ou até mesmo do "semifracasso"⁹ da primeira peça e do estrondoso prestígio alcançado por crítica e público de *Vestido de Noiva*, veio, no entanto, o litígio dos dois segmentos com relação à obra de Nelson Rodrigues. Era a vez de *Álbum de Família* e o início do "teatro desagradável"¹⁰, qualificativo criado e justificado pelo próprio autor: "porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia". O adjetivo "desagradável" se referia não só a *Álbum de Família* (1945), mas também aos textos dramáticos *Anjo Negro* (1946)¹¹ e *Senhora dos Afogados* (1947). Em todo o país, grande parte da crítica se mobilizava num "grande e furioso movimento crítico"¹² em artigos destratando a então recente obra.

⁶ MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992

⁷ MAGALDI, S. "Introdução" in *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. I, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁸ GUINSBURG, J. "Nelson Rodrigues, um Folhetim de Melodramas" in *Travessia*, nº 28: Florianópolis, 1º semestre de 1994, pp. 7-10.

⁹ RODRIGUES, N. "Teatro desagradável", in *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol II, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹ Datas em que foram escritas *Álbum de Família* e *Anjo Negro*, de acordo com Sábato Magaldi. Diferentemente de Magaldi – in MAGALDI, S. "Introdução" in *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. II, *Op. Cit*, pp 14 e 22, Ruy Castro – in CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico. A vida de Nelson Rodrigues*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 425 – credita o ano de 1946 a *Álbum de Família* e o ano de 1947 a *Anjo Negro*.

¹² RODRIGUES, N. "Teatro desagradável", in *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol II, *Op. Cit*.

Sábato Magaldi classifica as obras acima citadas, às quais se acrescenta *Dorotéia* (1949), como “peças míticas”. Para o crítico:

Vestido de Noiva, escrita a seguir, rasga a fronteira da consciência e se realiza na maior parte como a projeção exterior do subconsciente de Alaíde, a heroína. Explorado esse mundo, Nelson passa na terceira peça, *Álbum de Família*, ao inconsciente primitivo, aos arquétipos, aos mitos ancestrais. *Anjo Negro e Dorotéia* prosseguem essa trilha.

(...)

Senhora dos Afogados liga-se, sem dúvida, ao ciclo mítico, embora, curiosamente, adote a forma de paráfrase de *Mourning Becomes Electra* (*O Luto Assenta Electra* ou *Electra e os Fantomas*), de Eugene O’Neill.¹³

Magaldi deixa claro que, ao se responsabilizar, a pedido do próprio Nelson Rodrigues, pela organização de seu Teatro Completo, critérios cronológicos não foram considerados.

Talvez para distinguir a edição daquela que se denominou “Teatro Quase Completo”, enfileirando quinze textos em quatro volumes (Tempo Brasileiro, 1965/1966), preferiu-se um outro sistema ordenador. Como reunir, com indiscutível coerência, peças que experimentaram várias direções e estilos, e ao mesmo tempo guardavam extrema unidade? Há um inevitável arbítrio, em qualquer escolha.¹⁴

As peças foram, por fim, agrupadas em três núcleos temáticos em um total de quatro volumes, já que dois deles pertencem ao mesmo tema: peças psicológicas (*A Mulher sem Pecado*, *Vestido de Noiva*, *Valsa nº. 6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*) – peças míticas (*Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*) – tragédias cariocas I (*A Falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos* e *Boca de Ouro*) e tragédias cariocas II (*O beijo no asfalto*, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*). Na introdução ao primeiro volume – o de “peças psicológicas” do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, Sábato Magaldi comenta sobre o período litigioso da crítica teatral com Nelson, a partir de *Álbum de Família*. Às acusações de que “havia incesto demais, insistência na torpeza, incapacidade literária, falta de um diálogo nobre, obscenidade,

¹³ Idem, ibidem, pp. 7-8.

¹⁴ RODRIGUES, N. *Op.Cit.*

sacrilégio, imoralidade”¹⁵ somava-se a de morbidez. Sobre essa última, Magaldi sentença: “Tenho pra mim que a morbidez funciona, nele, para aguçar a sensibilidade, abrindo desvãos psicológicos que, de outra forma, continuariam vedados.”¹⁶ Aguçando o litígio, a crítica teatral à época também acusava Nelson Rodrigues de pessimismo. Magaldi argumenta que, principalmente no que concerne às peças míticas, todas as críticas recebidas não eram merecidas já que resultavam de uma incompreensão, de um mau entendimento da obra dramaturgica. Sábato arregimenta sua defesa lembrando uma fala que, de acordo com ele, apesar de não fazer parte do grupo de peças míticas, é bastante ilustrativa no sentido de refutar, por si só, as acusações que a crítica teatral delegava, principalmente, ao conjunto mítico. Trata-se de uma réplica de Diabo da Fonseca para outra personagem, o Psicanalista, que havia dito que Diabo não deveria entrar em casa de família. A peça é *Viúva, porém honesta*. Eis a fala:

Que família? A tua? A dele? E vou provar o seguinte, querem ver?
Que é falsa a família, falsa a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo,
falsos os pudores, tudo falso!¹⁷

Tal ilustração serve à análise:

Nesse juízo, expresso em tom de brincadeira, sem a solenidade das condenações inapeláveis, Nelson deixa escapar o **seu entrado moralismo**. A vítima não é somente o crítico teatral da nova geração, primeiro alvo da sátira: nenhum valor fica de pé diante da sanha demolidora do dramaturgo.¹⁸

É nessa linha de moralismo que se pretende seguir a leitura de quatro das dezessete peças de Nelson Rodrigues. De acordo com nossa análise, esse moralismo, essa intenção moralizante percebida, principalmente, no recorte da obra, é advinda do religioso. Os conflitos existenciais humanos e as tentativas do homem de se haver com eles são o denso mote de Nelson Rodrigues em quase toda a sua produção dramaturgica, principalmente em um recorte dessa produção, o que nos propomos a analisar. Na leitura que se pretende fazer, reconhecemos que o principal mecanismo do homem, enquanto personagem rodriguiano, para tentar se haver com seus conflitos, é o religioso.

¹⁵ RODRIGUES, N. vol. II. *Op.Cit.*, p. 14.

¹⁶ RODRIGUES, N. vol. I, *Op.Cit.*, p. 11.

¹⁷ RODRIGUES, N. “Viúva, porém honesta”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. I, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

¹⁸ RODRIGUES, N. vol. I, *Op. Cit.*, p. 32, grifo nosso.

É pela via da religião – na sua função original e mais ampla que é a de ajudar o homem a se auto-conhecer e, conseqüentemente, a solucionar seus entraves de existência – que o homem, na obra rodriguiana, percorre vãos e desvãos de (in)compreensões referentes a como lidar com suas angústias, seus medos. Juntamente com esse religioso – genuíno ou mais primitivo – está presente, na obra, o religioso cristão. A intenção dessa dissertação é identificar, no conjunto escolhido, uma série de indícios oriundos da mitologia religiosa, da cristã em específico, que funcionariam, nas peças, como elementos indicadores de que o homem, longe dos preceitos cristãos, está fadado ao malogro, ao insucesso, à não resolução de seus conflitos existenciais e mais: ele está fadado a receber punição (muitas vezes, por iniciativa própria) pela não obediência aos dogmas do cristianismo. É na presença, ora velada, ora explícita, de elementos da mitologia cristã que se baseará a leitura que pretendemos fazer. Sendo assim, em vez de obscuro ou imoral, nosso intuito é mostrar que é possível perceber um caráter moralizante de cunho religioso na obra rodriguiana; caráter esse mais concentradamente presente – o que justifica o nosso recorte – nas quatro peças agrupadas e intituladas por Sábato Magaldi como “peças míticas”: *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*.

O que nos chamou a atenção em tais obras e que nos ensejou a propor essa leitura foi o fato de haver, recorrentemente, nas quatro obras dramáticas, em cenas carregadas de tragicidade com temáticas de incesto, violência e morte, referências explícitas a elementos cristãos – incoerente e estranhamente colocadas. *Anjo Negro* é uma tragédia em que pululam mortes, violência, ódio e traição. Virgínia, a mãe que mata seus próprios três filhos por repúdio à cor negra, mesma cor do esposo, na ânsia por ter um filho branco, trai o marido com seu irmão de criação, o branco Elias. A traição é descoberta por sua tia, que vai acusá-la. É quando Virgínia diz à tia:

VIRGÍNIA (rápida) – Se sabe – por que me atormenta com perguntas?
Queria tanto ficar sozinha, **para rezar...**¹⁹

Outro exemplo de referência religiosa – estranha e incoerentemente colocada em meio à cena – está em *Álbum de Família*. Trata-se de uma das inúmeras discussões entre os integrantes da família. Jonas reclama com a esposa, D. Senhorinha,

¹⁹ RODRIGUES, Nelson. *Op. Cit.* p.153. grifo nosso.

que Edmundo e Guilherme, seus filhos, não o suportam. Jonas está excitado, fora de controle. Tanto que Tia Rute o adverte, mas o patriarca parece se exaltar ainda mais e, mais uma vez, no auge do paroxismo, uma referência cristã, que destoa, que “quebra” o ritmo da cena.

TIA RUTE (persuasiva) – Não se excite, Jonas, lhe faz mal excitar-se.
JONAS (gritando) – Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (fora de si) Agora, eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!²⁰

A viabilidade da associação que fizemos entre a presença dessas referências cristãs e um mecanismo de moralização cristã escamoteado, solapado, nas quatro obras mostrou-se viável quando percebemos, pela biografia do dramaturgo, o contato de Nelson Rodrigues com a religião católica. Nelson se intitulava cristão. A viabilidade da leitura também se delineou quando, não só por estudos críticos da obra rodriguiana, mas também por depoimentos do próprio Nelson Rodrigues, ficou detectada a influência da biografia do autor em sua obra dramaturgical. Apesar de ter ficado mais proeminentemente para a história da dramaturgia brasileira que Nelson – e sua obra, por extensão – eram obscenos, identificamos muitas críticas feitas, principalmente contemporâneas ao autor e à escrita de seus textos dramaturgical, que apontavam o moralismo não só em suas peças, mas também em sua vida pessoal.

Com relação à sua predileção, desde a infância, pela religião católica, Nelson Rodrigues declarou:

Aos oito anos de idade, tinha uma fé deslumbrante. Quando via um padre, ficava na dúvida: se ia, lá, beijar-lhe a mão. Um tias me arrastavam para a Igreja protestante; outras me arrastavam para a Igreja católica. Mas sempre fiz ao protestantismo uma objeção grave: eu queria santos, eu não dispensava santos. Durante vários anos, quis ser coroinha.²¹

Ao contar da paixão pelo cinema, pelos filmes de cowboy e pela vontade de ser herói de faroeste, Nelson Rodrigues diz que quando, em menino, assistiu ao filme “Vida de Cristo”, ele quis ser Cristo:

²⁰ RODRIGUES, N. *Op. Cit.*, p. 65.

²¹ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 60- 61.

Eis a verdade: antes de ser Tom Mix, ou outro deslumbrante cowboy da época, me imaginei Cristo, fui Jesus. Tinha sete, oito, nove, dez anos e me via na cruz. E me crucifiquei mil vezes. Eu, Nazareno, eu, Filho de Deus, eu, de braços abertos, eu, de cabeça pendida, eu, Deus, e sem rosto, eu, no regaço da Virgem”.²²

Sobre essa declaração, relevante percebermos que essa mistura de desejos infantis do dramaturgo – ser um “Tom Mix” e ser Jesus Cristo – aparece na descrição de Jonas, em *Álbum de Família*: “Entra Jonas: tipo de homem nervoso, apaixonado, boca sensual, barba em ponta. Cabelos à Bufallo Bill, quer dizer, meio nazareno. Vaga semelhança com Nosso Senhor”.²³ A paixão por “Tom Mix” está em “Bufallo Bil”; da mesma forma que o primeiro, um personagem de filme de velho oeste. A vontade de ser Jesus Cristo em “meio nazareno, vaga semelhança com Nosso Senhor”. A influência de sua vida em sua obra dramaturgica foi proclamada, muitas vezes, pelo próprio Nelson Rodrigues, principalmente no que diz respeito à morte do irmão, Roberto Rodrigues, que fora assassinado e com quem Nelson tinha estreita ligação. A forte presença da temática da morte e do sofrimento na obra dramaturgica deve-se, principalmente, ao trauma que a perda do irmão lhe causou. Nelson Rodrigues declarou:

E confesso: o meu teatro não seria como é, nem eu seria como eu sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (...) Roberto sempre me parecerá muito mais um suicida. Teve sempre um olhar, uma atmosfera, um halo de quem vai morrer cedo. Vejam sua obra. Não sei se já escrevi que ele desenhava a própria cara nos bêbados, loucos e enforcados de sua ilustração. A vítima, a vítima. Era sempre ele que morria, assassinado pelos outros. E era sempre ele que pendia de uma forca; ou se deitava num caixão. Quando meu irmão morreu, foi uma tragédia que destruiu toda a família. Mas o que eu preciso dizer, aqui, é que eu me sentia mais ferido que os outros. (...) Só eu fora testemunha ocular e auditiva de tudo. (...) Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e de ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito de meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues.²⁴

A temática da morte é tão presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues não só por causa da morte do irmão, mas também pela sua atuação como jornalista. Durante muitos anos, trabalhando no jornal da família Rodrigues, Nelson era o responsável pela sessão policial, na qual os seus casos prediletos eram os que associavam morte e amor:

²² RODRIGUES, N.. *Op. Cit.*, p. 63.

²³ RODRIGUES, N. *Op. Cit.*, p.59.

²⁴ RODRIGUES, N. *Op. Cit.* pp. 84, 85, 86.

casos de namorados que se matavam por amor serviram de mote para vários de seus contos e crônicas. Bem antes disso, a temática da morte, amor e sexo já aparecia nos escritos de Nelson Rodrigues. Aos oito anos, no segundo ano primário, aconteceu a história que depois se tornaria uma de suas favoritas: o concurso de redação na classe. Dona Amália, a professora, pediu que os alunos fizessem uma redação em que discorressem do tema que quisessem, o tema era livre. As composições foram entregues ao final da aula.

Quando Dona Amália passou os olhos sobre as folhas de caderno, quase caíram-lhe os óculos ao ler uma delas e, por via das dúvidas, selecionou duas vencedoras e não uma. A primeira, de um garoto chamado Frederico, cujo sobrenome não passou à História, contava o passeio de um rajá no seu elefante. A outra – a de Nelson – era uma história de adultério. Um marido chega de surpresa em casa, entra no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois, ajoelha-se e perde perdão.²⁵

Anos mais tarde, na escrita de suas confissões, Nelson avalia sua primeira composição: “Eu era um moralista feroz” referindo-se, especificamente, ao fato de a mulher adulta ser violentamente morta. “Lembro-me de que a composição terminava assim – ‘Acabou de matá-la a pontapés’”.²⁶

Com relação ao fato de ser ele, Nelson Rodrigues, um moralista, não são poucas as avaliações que seguem essa linha. A maioria delas contemporâneas à escrita de suas peças, pouco posteriores a elas, ou pouco depois da morte do dramaturgo. Quando morto, em 1980, em artigo “O adeus a Nelson”, Francisco Pedro do Coutto assim sintetizou o dramaturgo: “Nelson, um moralista delirante, um homem genial perseguido pela presença do pecado, era considerado obsceno. Que ironia”.²⁷ Sobre as inter-relações entre vida, obra, autor e seu moralismo, escreveu, em 1981, um ano depois da morte do dramaturgo, Alceu Amoroso Lima, escritor, católico atuante à época, que muito repudiou algumas das peças de Nelson Rodrigues por considerá-las obscenas e mórbidas:

²⁵ CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999, p.24.

²⁶ RODRIGUES, N. *Op. Cit.*, p. 143.

²⁷ COUTTO, Francisco Pedro. “O adeus a Nelson” in RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas II*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.288.

Pois a sua solidão confessada era o fruto, ou antes, a semente de um dilaceramento constante entre três direções contraditórias em seu coração e de sua criatividade intelectual: a afetividade, o moralismo e a caricatura. (...) Era, antes de tudo, um afetivo e essa afetividade não era apenas de ordem natural, mas transcendente e baseada numa religiosidade retratada em sua frase famosa: “A única coisa que me mantém de pé é a certeza da alma imortal. Eu me recuso a reduzir o ser humano à melancolia do cachorro atropelado. Que pulha seríamos se morrêssemos com a morte. Se não tivéssemos uma alma imortal, sairíamos de quatro pés pelas ruas”. (...) Como foi, igualmente, o mais controvertido por outro traço, esse tipicamente paradoxal, de sua personalidade. **Refiro-me ao seu puritanismo. Foi um moralista.** Viu a vida, maniqueisticamente, como a luta dos dois princípios: o do Mal e o do Bem. Do impuro sobre o puro. Das paixões mais sórdidas de alto a baixo da escala social. E, particularmente, no alto da escada. Mas, em vez de julgar que a exibição da lama social fosse um escândalo, provocou esse escândalo como um meio violento de revelar a sociedade a si mesma, no que tinha de mais sórdido. Não só não temeu o escândalo, mas o provocou, digamos assim, homeopaticamente, como um processo, se não de cura, pelo menos de tomada de consciência de si mesma, por uma sociedade inconscientemente corrompida. (...) Suas personagens são caricaturas que procuram gerar a verdade pela deformação (...) deformou intencionalmente uma sociedade para melhor retratar as suas deformações.²⁸

É nesta pista da influência da vida de Nelson Rodrigues em sua obra, não só no que diz respeito à temática, mas principalmente – e fundamental para a nossa leitura – no que diz respeito ao religioso cristão e ao moralismo deste advindo, que nossa leitura se faz. Acreditamos que essa influência do cristianismo se dá através do engendramento de um mecanismo moralizador solapado, escamoteado na sua própria temática (morte, sexo, incesto, etc.). Essa dissertação pretende mostrar que esse mecanismo moralizador é parte importante do processo de construção dramaturgica em *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*.

Moralização pela tragédia.

Quando pronta, *Álbum de Família* – a primeira do grupo ao qual nos ateremos – gerou muito desagrado entre a crítica teatral da época. Referente a isso, Nelson Rodrigues tinha a avaliação de que:

²⁸ATHAYDE, Tristão. “Caminhos e Descaminhos” in RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas II*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, pp. 298- 299. Grifo nosso.

Vestido de Noiva teve o tipo de sucesso que cretiniza um autor. Parti para *Álbum de Família* que é um ‘anti-Vestido de Noiva’. O teatro é mesmo dilacerante, um abscesso. Teatro não tem que ser bombom com licor.²⁹

Nelson tinha total consciência de que suas “peças míticas” não agradavam à maioria e foi justamente esse desagrado que acabou se tornando – e revelando – no nosso entender, uma das “funções” que tais obras teriam. Acreditamos que o não-agradar é uma via pela qual o dramaturgo coloca, veladamente, algumas de suas reais intenções com suas obras. Intenções como a expressa na opinião de Sábato Magaldi ao analisar que, a partir de *Álbum de Família*, Nelson Rodrigues estaria colocando em prática a idéia de Antonin Artaud, a de que o teatro se compraz em “abrir coletivamente os abscessos”³⁰.

Essa dissertação pretende mostrar que Nelson Rodrigues opta por esse dilaceramento – causado principalmente pelas peças “míticas” – para inocular, nesses abscessos abertos por elas, as intenções moralizantes de origem cristã. Na análise que faz de *Dorotéia*, Sábato destaca do núcleo de personagens as tias (também presentes em várias outras obras de Nelson Rodrigues) para uma leitura de cunho moralizante; metonímia, portanto, da leitura a que nos propomos fazer. Diz o crítico sobre as tias da peça:

O bloco orgânico em que se constitui tem por objetivo representar as instituições, o passado, a tradição perempta, o medo do apelo natural da vida. Tanto que, mal uma parece abandonar-se ao sopro do sexo (em *Dorotéia*) castiga-a o estrangulamento simbólico. Nelson não tem contemplação com nenhuma: seu pessimismo mórbido condena todas à morte verdadeira ou virtual. Só se conhece um relativo repouso quando se dominou a indisciplina do sexo³¹.

Acreditamos que esse “pessimismo mórbido”, de que fala Magaldi, trata-se de um dogmatismo cristão que vê, nos homens que não seguem o cristianismo, indivíduos que contribuem para um mundo de perdição, de desordem, de angústia, de violência, de ausência de paz, de ausência de tranqüilidade. Sendo assim, as quatro tragédias acabariam adquirindo, no nosso entender, uma espécie de “caráter pedagógico”. Quando interrogado sobre o desagrado e o incômodo causados nas

²⁹ RODRIGUES, N. vol. I, *Op. Cit.*, p. 21.

³⁰ RODRIGUES, N. vol. II, *Op. Cit.*, p. 23.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 36.

platéias (que, muitas vezes, explodem em risos nervosos) e nos leitores de *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*, as palavras do próprio dramaturgo nos dão indícios de ser plausível a leitura a que propomos proceder. São essas as palavras:

Pois o que ocorre no palco é o nosso julgamento, o julgamento do nosso mundo, o julgamento do que pecamos e do que poderíamos ter pecado. A platéia está ali como ré e nada mais. E se ela ri, eu fico numa torva e ignara perplexidade: ri de que ou de quem? Da própria lágrima, da própria paixão, da própria agonia? É a nossa própria miséria que o teatro nos esfrega na cara.³²

Essa dissertação visa a indicar que esse mundo desordenado e intranquilo que se vê muito claramente “desenhado” nas quatro peças “míticas” é reflexo do comportamento do homem que, nas obras em questão, deixa de respeitar tabus, acumula transgressões, abole variadas censuras e preceitos oriundos, principalmente, da mitologia cristã. Assim, em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*, tem-se um homem perdido de si mesmo, um homem profundamente angustiado. Um homem angustiado em um mundo de muito horror. O local escolhido pelo dramaturgo para retratar esse homem é a sua própria casa. Em todo o conjunto de peças “míticas”, o homem é quase que exclusivamente retratado no seu lar, um espaço que passa a ser símbolo dele mesmo – do homem e de suas relações. De acordo com a leitura que propomos, o modo como o homem é (re)tratado, (re)colocado na obra possui cunho religioso. Os mecanismos engendrados pelas personagens nas tragédias “míticas” de Nelson Rodrigues são, assim, pertencentes ao campo do religioso, do religioso arcaico – arcaico tomado aqui no sentido de genuíno, religioso genuíno no sentido mesmo de via de conhecimento do próprio ser. Mas, mesmo se entregando a uma caminhada por essa via, os personagens rodriguianos não conseguem se desvencilhar dos conflitos que os perturbam. O motivo desse insucesso está no fato de que, ao dar vazão ao religioso de sentido amplo ignorando as vias de um religioso específico – o cristão – o auto-conhecimento humano adquirido através da saciação de todas as vontades, de todos os impulsos naturais, não implica uma solução para seus problemas, não traz o aplanamento de sua angústia, não desata o nó conflituoso que todo ser humano carrega dentro de si. É isso que indiciam os desfechos das quatro peças.

³² CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999, p.197.

Em *Álbum de Família*, por exemplo, Magaldi analisa que os muitos incestos que lá aparecem se tornam sinônimos de morte. O crítico argumenta:

Concretizasse o homem suas fantasias inconscientes, a morte seria a inevitabilidade imediata. A História e a Civilização traem inapelavelmente a inteireza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos ou sublimados em outros valores. Mas são esses valores que propiciam a continuidade da vida. Se correto esse raciocínio, *Álbum de Família* deixaria de ser a tragédia que assustou os bem-pensantes, para testemunhar o moralismo congênito do dramaturgo.³³

Pensamos que esses “outros valores” de que fala Sábato podem ser os valores cristãos. Essa dissertação pretende identificar que o “moralismo congênito do dramaturgo” assim se efetiva: o desrespeito ao valor cristão significa – dentre outros tipos de punições – a morte para o homem, representado no personagem rodriguiano. Sendo assim, com as tramas das quatro peças, Nelson trabalha num jogo do verso pelo reverso, de uma simetria de ida que quer volta. Apesar de muitas vezes disfarçadas, escamoteadas, as marcas cristãs estão reiteradamente, concentradamente presentes no grupo de peças “míticas”. Por isso, nossa leitura diz respeito às quatro tragédias que compõem tal grupo.

Essa dissertação também pretende mostrar que é importante para esse mecanismo moralizador se efetivar o fato de serem as quatro peças, tragédias. Não no sentido estrito do termo, não no sentido aristotélico, mas com influência desse sentido enquanto gênero e também com as contribuições, principalmente latinas, pelas quais passou o gênero trágico. Há também processos e mecanismos engendrados por Nelson Rodrigues que fazem do gênero ao qual podem pertencer tais peças, único, particular, peculiar. Assim, essa dissertação se propõe a mostrar como Nelson Rodrigues trabalha e “re-trabalha”, “ressignifica” o gênero trágico. E esse “trágico rodriguiano” é de fundamental importância para a constituição – mesmo que solapada – do processo de moralização. O “trágico rodriguiano” pode ser, concisamente descrito, como uma tragédia do exacerbamento e do estranhamento. Nelson amplifica o sofrimento do herói trágico usando, para isso, mecanismos lingüísticos e processos dramaturgicos próprios que resultam no teatro que causa estranhamento e perturbação. E isso, acreditamos, também é intencional. Também por trabalhar com essa intencionalidade em processos

³³ RODRIGUES, N. vol. II, p 20.

dramatúrgicos na composição de sua tragédia, acreditamos ser válida, para a obra de Nelson Rodrigues que essa dissertação analisará, a noção de tragédia identificada por Sandra Luna, na obra de Sêneca: “noção de tragédia como punição por atitudes imorais e criminosas”.³⁴ E ainda é válida a noção de tragédia que a considera como instrumento para demarcar limites à ação humana: “O mito original efabula os limites da ação humana em sociedade”³⁵; “sobretudo quando engendradas como conseqüências de ações maléficas, as tragédias veiculavam lições éticas, senão morais, de comportamento, demarcando limites às ações humanas”.³⁶ Acreditamos ser esse um elemento constitutivo importante da nossa leitura. Nelson Rodrigues, ao punir, culpar o homem, fazê-lo sofrer, aniquilá-lo, quer mostrar, demarcar os limites da ação humana no sentido da não-transgressão aos ditames cristãos.

Sobre a viabilidade da intenção dessa dissertação, finalizamos essa introdução amparando-nos no que diz Sandra Luna sobre as múltiplas possibilidades de sentido da obra trágica:

A linguagem enquanto instrumento de representação literária ou mesmo de comunicação, há, na tessitura dos textos trágicos, uma multiplicidade de níveis diferentes, as palavras deslocando-se em direção a campos semânticos diversos, a depender do ângulo a partir do qual são observadas³⁷.

É sob o ângulo do religioso que essa dissertação pretende observar as quatro tragédias *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*.

No primeiro capítulo dessa dissertação, tratamos do sentido de religioso – no sentido genuíno da palavra – relacionado ao do auto-conhecimento humano e, portanto, atrelado à idéia de erotismo. Tratamos também, no mesmo capítulo, do religioso cristão, da religião cristã; dos seus mecanismos de escamoteações e solapamentos engendrando, com isso, os interditos cristãos.

Para que as análises sejam feitas da maneira mais elucidativa possível, achamos imprescindível um resumo das quatro peças com as quais trabalhamos. Assim,

³⁴ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Das origens clássicas ao drama moderno*, João Pessoa: Idéia, 2008. p.90.

³⁵ SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão* – Vol. 1 - Uma retomada das formas simples. Oralidade, universais, e contos de fadas – Vol. 2 (Presença do mito) e Vol. 3 (Casos, causos e outras coisas (Adivinha, fábula, lenda, saga). São Paulo: Hucitec-Fapesp, 2009.

³⁶ LUNA, Sandra. *Op. Cit.* p. 98.

³⁷ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*, João Pessoa: Idéia, 2005, p. 374.

o segundo capítulo é composto desse resumo, seguido das análises e percepções de como os dois sentidos do religioso, trabalhados no primeiro capítulo, podem ser encontrados nas quatro peças.

No terceiro capítulo, tratamos da tragédia, do trabalho rodriguiano de “reinvenção” do gênero trágico. Para isso e antes disso, consideramos importante um estudo panorâmico sobre o gênero trágico ao longo do tempo. Também no terceiro capítulo, a relação da tragédia tipicamente rodriguiana com o mecanismo de moralização.

CAPÍTULO 1: O RELIGIOSO

1.1 No erotismo, a morte.

A obra *O Erotismo*³⁸, de George Bataille, engendra interessantes análises que relacionam o modo de o homem lidar com a morte – para o autor, o mais importante e mais carregado de significados dos conflitos humanos – com o erotismo e com a religião. Para Bataille, as principais vias pelas quais o homem tenta se haver com seus conflitos são a da religião e a da atividade erótica. Essas duas vias, de acordo com o arcabouço teórico desenvolvido na obra, fundem-se em uma só. Diz o autor: “insisto no fato de que, nesta obra, os impulsos da religião cristã e os da vida erótica aparecem em sua unidade.”³⁹

O erotismo é definido como particularidade da relação sexual humana. O homem é o único animal que o tem. Na atividade erótica, o objeto se situa para além do real imediato, porque ela é a procura psicológica do homem, independente do fim natural encontrado na reprodução; essa busca por um parceiro sexual sem a finalidade da reprodução equivale à recusa do homem de se fechar na sua própria descontinuidade. Essa recusa de se fechar, esse procedimento de abertura ao outro, que é a atividade erótica, aplaca a angústia da solidão da descontinuidade, da solidão do ser descontínuo que é o homem.

A violação do ser do parceiro passa a ser, então, um mecanismo através do qual o homem reconhece, além de em si mesmo, mas também no outro, a descontinuidade que lhe é comum e que o angustia. “O jogo da angústia é sempre o mesmo: a angústia extrema, a angústia até a morte, é que os homens desejam para encontrar, ao final, para além da morte e da ruína, a superação da angústia”.⁴⁰ A junção de dois parceiros (masculino-ativo/feminino-passivo) descontínuos na relação sexual acaba fazendo dela uma busca da essência da continuidade. Entrar em contato com a descontinuidade de outrem, fundindo, assim, duas descontinuidades distintas, traz ao

³⁸ BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre: L&PM, 1987.

³⁹ Idem, ibidem. p 9.

⁴⁰ Idem, ibidem, p 82.

homem, mesmo que momentaneamente, a sensação de continuidade. Essa sensação de continuidade apazigua a angústia sentida.

No erotismo, o próprio ser se coloca em questão. O ser se perde e se identifica com o outro objeto que também se perde. No erotismo “eu me perco” e essa perda é voluntária. Trata-se do homem que se perde dele, no outro. Esse perder-se de si no outro ocorre pela via da violência. É pela violência presente no ato sexual que se dá a busca pela sensação de continuidade ou, simplesmente, pela sensação de se perder na descontinuidade alheia não se sentindo só na sua descontinuidade. É pela violência do ato sexual que o homem consegue chegar o mais próximo possível da continuidade. Mas essa continuidade não se efetiva, ela apenas se manifesta. Nesse sentido, a violência manifestada pelo ato sexual faz dele um sacrifício: homem-ativo-sacrificador e mulher-passiva-sacrificada, dissolvida enquanto ser constituído. O que está em jogo, no erotismo, é sempre uma dissolução das formas constituídas. O ato sexual “prepara uma fusão onde se misturam dois seres que, ao final, chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo”⁴¹. Na atividade sexual, a violência de um se propõe à violência do outro: trata-se, de cada lado, de um movimento interno que obriga o estar fora de si, fora da descontinuidade individual. É isso que apazigua a angústia pela descontinuidade individual, pela descontinuidade solitária. Os dois seres estão, ao mesmo tempo, abertos à continuidade. Mas nada disso subsiste nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos seres está intacta. “Trata-se, ao mesmo tempo, da mais intensa e insignificante crise. Estão os dois seres, sob o domínio da violência, associados pelos reflexos ordenados da união sexual, partilhando um estado de crise em que tanto um quanto outro estão fora de si”.⁴² Os órgãos sexuais se projetam. No caso do homem, isso é ainda mais explícito.

Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a outro essencialmente distinto. O que significa que o erotismo dos corpos é senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio.⁴³

⁴¹ BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre: L&PM, 1987, p 17.

⁴² BATAILLE, George. *O Erotismo*. *Op. Cit.*, p. 96.

⁴³ Idem, *ibidem*. p 16.

A paixão é o halo da morte. A união de dois amantes é o halo da morte, porque tem-se um campo de egoísmo a dois (nova fase da descontinuidade). O ser amado é, um para o outro, o ser pleno, ilimitado, que não mais se limita à descontinuidade pessoal. É como se, na paixão, houvesse uma “suspensão da descontinuidade” ou, de outro modo, uma suspensão do sentimento de estar só na sua descontinuidade.

A paixão nos engaja assim ao sofrimento, uma vez que ela é, no fundo, a procura de um impossível e, superficialmente, sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. Entretanto, ela, a paixão, promete ao sofrimento fundamental uma saída. Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua. A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão devora formaria um só coração com o do ser amado.⁴⁴

Se, no erotismo, é a violência que manifesta a continuidade, é do impulso natural do homem buscar a manifestação da violência pela atividade erótica. O erotismo conduz à indistinção, à fusão de dois objetos distintos e, dessa forma, ele conduz o homem à eternidade, à morte e, pela morte, à continuidade, já que a morte é a manifestação da continuidade. Nas palavras de George Bataille: “O erotismo abre para a morte e a morte abre para a negação da duração individual”⁴⁵. A violência possui dois “braços”: o sexo e a morte. Tanto em um quanto em outro, o que está em jogo é a busca pelo fim da descontinuidade. As duas formas – erotismo e morte – manifestam a mesma violência que, por sua vez, manifesta a mesma sensação de continuidade e, portanto, de apaziguamento da angústia do ser. Por isso, de acordo com Bataille: “o erotismo e a morte têm as suas ligações. Não são estranhos um ao outro”⁴⁶. Depois da violência do ato sexual, há a prostração, uma “pequena morte” (em francês, orgasmo é “petite mort”). A tristeza que se segue ao ato sexual se aproxima da angústia perante a morte.

A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais ela está próxima da debilitação, contanto que o tempo passe, favorece a volúpia. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda.⁴⁷

⁴⁴Idem, ibidem. p. 19.

⁴⁵ Idem, ibidem. p. 23.

⁴⁷ Idem, ibidem. p. 98.

Ao mesmo tempo em que o homem busca, no sexo ou na contemplação da morte, a manifestação da continuidade, ele tem horror de se ver separado dessa descontinuidade que lhe é inerente. A idéia de se ver separado dessa descontinuidade é a mais violenta para o ser descontínuo. Bataille: “O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos”⁴⁸.

A morte manifesta, apenas manifesta a continuidade perdida pelo ser na sua origem. Daí a relação da morte com o sacrifício religioso. Nele, a vítima morre e essa morte é revelada pelos participantes, pelos que participam do sacrifício; essa revelação é sagrada, o sacrifício é sagrado. Se a morte é a ruptura da descontinuidade do ser descontínuo, então para o que presencia a morte sacrificial, o que subsiste é a continuidade do ser que morreu. Esse é o mecanismo do sagrado, por isso o sacrifício é sagrado: porque nele há a continuidade do ser revelada aos que fixam a sua atenção. O sagrado é a continuidade do ser revelada àqueles que participaram do ritual. Essa noção de sagrado está relacionada com o sentido de religião: “o sagrado dos sacrifícios primitivos é análogo ao divino das religiões”.⁴⁹

Quando a morte é sacrificial, quando ela faz parte de um ritual de sacrifício, ela se torna sagrada. Na situação do sacrifício, a morte se torna um mecanismo de representação da continuidade dos seres, com a suspensão do interdito do assassinio; suspensão, essa, que faz do sacrifício um ato religioso porque passa a haver uma espécie de “transgressão liberada”, “sem culpa” daquele que tira a vida de outrem. “O sacrifício que, de sua parte, é como a guerra, suspensão do interdito do assassinio, é, no entanto, o ato religioso por excelência”.⁵⁰

Se a morte, em situação de sacrifício, é religiosa e se a morte e o erotismo são mecanismos análogos para o homem, o erotismo é também religioso. Religião, erotismo e sacrifício estão interligados. Sendo erotismo e sacrifício formas de violência, chega-se à relação entre a violência e o religioso, o religioso primitivo, o que Bataille chama de sagrado.

Outro estudioso que se dedicou às relações entre violência e religião é René Girard, a cujo arcabouço teórico – principalmente ao que consta nas suas obras *A*

⁴⁸ BATAILLE, George. *O Erotismo, Op. Cit.*, p. 16.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 21.

⁵⁰ BATAILLE, George. *O Erotismo, Op. Cit.*, p. 76.

*violência e o sagrado*⁵¹ e *O Bode Expiatório*⁵² – também pretendemos recorrer para a nossa leitura de adiante. O estudo da violência e suas implicações para o homem, no homem, é base importante do pensamento girardiano. De acordo com o estudioso, a violência é intrínseca ao homem e esse, ao longo dos tempos, lançou mão de mecanismos que o afastassem dessa violência que lhe é natural. Um desses é o sacrifício.

Assim como Bataille, René Girard acredita que a morte sacrificial se insere no contexto do ritual, ou seja, as circunstâncias que envolvem a morte devem ter caráter ritualístico. O sacrifício é ambivalente: ele é sagrado, mas também criminoso. É criminoso por matar a vítima, mas não seria sagrado se a vítima não fosse morta. De acordo com Girard, no sacrifício, a violência é deslocada para uma vítima alternativa. Nessa relação sacrificial, juízos de culpado e inocente não estão presentes. Trata-se de um mecanismo de substituição, de deslocamento da violência: o sacrifício visa a “enganar” a violência. O sacrifício funciona, assim, como uma “válvula de escape” da violência. Ele “polariza sobre a vítima os germes da desavença espalhados por toda a parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial”⁵³.

Para que a morte seja sacrificial é preciso que, na substituição, pressuponha-se um certo desconhecimento. Enquanto permanece vivo, o sacrifício não pode tornar explícito o deslocamento no qual ele se baseia. Mas ele também não pode esquecer o deslizamento realizado deste objeto inicial para a vítima realmente imolada. Além do certo desconhecimento sobre o deslocamento feito no rito, outro princípio da substituição é a semelhança: é preciso que a vítima sacrificial possua uma semelhança com a vítima não-sacrificial. “Mas essa semelhança não pode chegar a uma assimilação pura e simples, o que resultaria em uma confusão catastrófica”.⁵⁴

Além do caráter ritualístico do sacrifício e da semelhança da vítima sacrificial, uma outra característica que a vítima, para que seja sacrificial, precisa ter é o “vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade. Na maioria das sociedades primitivas, as crianças, os adolescentes ainda não iniciados também não pertencem à comunidade:

⁵¹ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini, São Paulo: Editora Universidade Paulista, 1990.

⁵² GIRARD, René. *O bode expiatório*, Trad. Ivo Storniolo, São Paulo: Paulus, 2004.

⁵³ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. *Op.Cit.*, p. 19.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 23.

seus direitos e deveres são praticamente inexistentes”.⁵⁵ Crianças e adolescentes seriam, portanto, exemplos de vítimas sacrificiais pelo frágil vínculo que têm com a sociedade.

1.2. Na violência e no sagrado da morte, a religião.

Por ser um mecanismo que desvia a violência, o sacrifício acaba sendo também um mecanismo de prevenção da violência.

E o domínio do preventivo é primordialmente o domínio do religioso. A prevenção religiosa pode ter um caráter violento. A violência e o sagrado são inseparáveis. A utilização ardilosa de certas propriedades da violência, e em especial, de sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outro, dissimula-se por trás do rígido aparato do sacrifício ritual.⁵⁶

Ou seja, ocorrendo a prevenção à violência no sacrifício, sendo esse um ritual, e estando o ritual circunscrito no religioso, tanto sacrifício quanto religião se inserem no domínio do preventivo. O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada. As condutas religiosas e morais visam à não-violência, paradoxalmente, por meio da própria violência. O religioso primitivo “domestica” a violência, regulando-a e canalizando-a contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não-violência e apaziguamento.

Os procedimentos que permitem ao homem moderar sua violência são todos análogos: nenhum deles é estranho à violência. Poder-se-ia pensar que todos eles se encontram enraizados no religioso. Num sentido amplo, o religioso coincide certamente com a obscuridade que envolve em definitivo todos os recursos do homem contra a sua própria violência sejam eles preventivos ou curativos.⁵⁷

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 24.

⁵⁶ Idem, ibidem, p.32.

⁵⁷ Idem, ibidem, pp. 36-37.

O sagrado, circunscrito no religioso, é uma espécie de representação da violência através da exteriorização da violência. Através do sagrado, do religioso, o homem exterioriza uma violência que lhe é intrínseca.

A violência e a religião são, dessa forma, análogas. O que houve foi que uma religião em específico, a cristã, “apagou” todas as relações entre o religioso cristão e a violência. O cristianismo “maquiou” a relação natural do homem com a violência, com o sangue, com a “explosão” da descontinuidade que se tem manifestada na morte e no erotismo transformando a violência da morte em um sacrifício simbólico e transformando o ato sexual em um interdito. “O desconhecimento da santidade da transgressão é, para o cristianismo, um fundamento”⁵⁸. O cristianismo transformou a idéia da violência em seu contrário, ou seja, na superação da violência; os valores foram invertidos, as vias de violência foram apagadas, opondo-se à transgressão. A única coisa que o cristianismo reteve do religioso primitivo foi a idéia da continuidade “maquiando-a” de simbolismo, transformando-a em um sacrifício simbólico, a representação do divino. Ou seja, o cristianismo deslocou do sexo e da morte o “lugar” de manifestação da continuidade, que passou a se manifestar na figura de Deus. “O cristianismo reduziu o sagrado, o divino à pessoa descontínua de um Deus criador. Bem mais, ele fez, geralmente, do além desse mundo real, o prolongamento de todas as almas descontínuas”.⁵⁹ E ainda:

A continuidade perdida, reencontrada em Deus, reclamava, segundo ele, para além das violências pautadas por delírios rituais, o desvairado amor incalculável do fiel. Os homens, que a continuidade divina transfigurava, eram criados, em Deus, no amor de uns pelos outros. O cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, no final, este mundo de descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamado pelo amor. O movimento inicial da transgressão foi assim desviado, no cristianismo, para a visão de uma superação da violência, transformada em seu contrário.⁶⁰

Foi dessa forma que o cristianismo apagou todas as vias, todos os resquícios que ligavam a violência à religião. O cristianismo expulsou, do campo do religioso, tudo o que foi considerado mácula e impureza, apesar de elas estarem na origem de tudo

⁵⁸ BATAILLE, George, *Op. Cit.*, p. 84.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 113.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 111.

o que é religioso. O diabo, Satã, é prova disso: sua origem divina foi apagada e ele foi expulso do campo do sagrado.

O procedimento que teve o cristianismo para apagar as suas relações com a violência – seja através da violência do sexo ou da morte – foi o da transformação destes em interditos. A religião inoculou, no desejo, o medo e, no prazer intenso, a angústia. Mas é a angústia que se sente quando o homem transgredir o interdito que aumenta o prazer sentido no próprio interdito. Essa angústia sentida quando se transgredir um interdito é o que se chama de experiência do pecado. O interdito é “responsável” pela existência da transgressão. Por isso, religião e erotismo têm origem única. O mecanismo da transgressão é o mecanismo de auto-conhecimento, o mecanismo da crisálida: o homem se rompe de dentro, por dentro, rasga a si mesmo, obtendo, com isso, a liberdade: para a religião cristã, isso não é bom, daí a colocação dos interditos.

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui, pela convulsão cega dos órgãos, a vida ordenada do animal. O mesmo acontece com a convulsão erótica (portanto, com o ato sexual dos homens): ela libera pletóricos num jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes (...) Uma violência que escapa ao controle da razão anima esses órgãos, distende-os até o limite máximo e, de repente, é a felicidade que se atinge ao ultrapassar essa desordem (...) A carne é, em nós, esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo que nasceu dos que são possuídos pelo interdito cristão”.⁶¹

Além do interdito do sexo, há também o interdito da morte. Prova da existência deste é a ojeriza que um cadáver causa ao homem. O interdito da morte serve para separar o homem da violência primordial da morte, serve como um recuo diante da violência representada pela morte. É preciso enterrar o cadáver para evitar certo tipo de “contágio” com esse morto. A violência implica desordem e o corpo em decomposição é a representação biológica dessa desordem. É disso que o homem quer estar longe. A morte, no cadáver, é uma ameaça. O cadáver exala podridão, desperta náusea, aversão, repugnância; o homem abomina todas essas sensações. O mesmo tipo de relação o homem tem com as dejeções sexuais. As palavras de Santo Agostinho – “Entre fezes e urinas, nascemos” – são prova de que a mesma relação de asco que se tem com a interdição da morte, representada no cadáver, tem-se, também, com o interdito do sexo.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 86.

O estabelecimento dos interditos da morte e do sexo, por iniciativa religiosa, faz com que a religião:

(...) componha um movimento de dança onde o recuo prepara o salto. É essencial ao homem recusar a violência do movimento natural, mas a recusa não significa a ruptura, anuncia, ao contrário, um acordo mais profundo. Esse acordo coloca em segundo plano o sentimento que tinha fundado o desacordo. Esse sentimento é tão bem conservado que o movimento que leva ao acordo é sempre vertiginoso (ou seja, “aceitar” a violência natural é sempre vertiginoso). A náusea, depois a superação da náusea, que acompanha a vertigem, são as fases da dança paradoxal que ordenam as atitudes religiosas. No conjunto, apesar da complexidade do movimento, o sentido aparece com toda a clareza: a religião comanda essencialmente a transgressão dos interditos. Não há exemplos onde melhor apareça a significação da transgressão do que os encontrados na exuberância do cristianismo e do budismo.⁶²

Com relação aos dois interditos (da morte e do sexo) o homem tem dois movimentos: o terror, que intimida, e o fascínio, que o atrai. “Nas religiões universais, do tipo do cristianismo e do budismo, o medo e a náusea preludiam as fugas de uma vida sexual ardente”⁶³. Apesar de todos os mecanismos religiosos para controlar a violência do homem, muitas vezes há falhas e a violência “contagia” gerando mais violência através de efeitos miméticos. As noções de impureza e contágio têm uma correspondência no nível das relações humanas. O homem não consegue evitar completamente a violência, ele é inábil. No fundo, nem os homens primitivos, nem os modernos jamais conseguem isolar o micróbio desta peste que é a violência. Por isso, o cristianismo considera a sexualidade impura: porque ela se relaciona com a violência.

1.3 No cristianismo, o bode expiatório.

Principal intuito de *O bode expiatório*⁶⁴ é identificar, nos evangelhos, características persecutórias em que os mecanismos do bode expiatório (apaziguador da violência ou deslocador da violência) e do desejo mimético estejam presentes. De acordo com Girard, Cristo é um grande exemplo de bode expiatório da história da

⁶² Idem, ibidem. pp. 64- 65.

⁶³ Idem, ibidem, p. 64.

⁶⁴ GIRARD, René. *Op. Cit.*

humanidade: portanto, Cristo é uma representação da violência intrínseca ao homem. Só que, para o cristianismo, essa violência, representada e encarnada na própria figura do Cristo, foi escamoteada através da transformação do sacrifício em sacrifício simbólico. Dessa forma, a mitologia cristã fez desaparecer da figura de Cristo a relação com a violência e ele, paradoxalmente, passou a representar a paz.

Uma vez que o homem não consegue evitar completamente a violência, ele precisa de bodes expiatórios. Por isso, Deus permitiu a vinda do Cristo; porque o homem precisava, necessitava dele. Cristo desfaz essa necessidade do homem: mediante o seu (dele, Cristo) sacrifício, torna-se impossível recorrer ao bode expiatório, configurando uma estratégia típica da mitologia cristã que preza pelos apagamentos de violência. “Então, Deus (o Deus do cristianismo) torna-se vítima, a fim de libertar o homem da ilusão de um Deus violento, ilusão essa que precisava ser desfeita em favor da compreensão que Jesus tem do Pai”.⁶⁵

Além dessa “vitimização” do Deus para que a violência, para que a natureza violenta do sacrifício seja apagada no cristianismo, há o mecanismo da simbologia: o símbolo esconde, maquia, sobrepuja o que está intrincado ao que ele representa. A eucaristia, por exemplo, é uma prova disso: interpretada sem o simbolismo cristão, trata-se de uma espécie de estágio posterior do canibalismo arcaico. Estágio esse completamente sobrepujado pelo simbolismo eucarístico. A história da religião cristã é igual à história dos sacrifícios; nos textos bíblicos, isso aparece de forma representativa.

De acordo com Girard, o maior trunfo da Bíblia é ter ali representado o mecanismo do bode expiatório, mas de maneira solapada, escamoteada. Por isso é que o cristianismo propõe uma existência livre da violência.

Jesus salva porque o solapamento do sistema do bode expiatório por ele provocado é, em primeiro lugar, a oferta do Reino de Deus, ou seja, de uma existência inteiramente livre da violência. Para alcançar o reino de Deus, os homens precisam renunciar à violência. Essa é a idéia da salvação pessoal acessível por meio do Espírito de Cristo e de seu Pai, possibilidade de salvação essa trazida pela Cruz que restabeleceu entre o homem e Deus a relação direta interrompida pelo pecado original.⁶⁶

⁶⁵ GIRARD, René *Um longo argumento do princípio ao fim*. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 119.

⁶⁶ GIRARD, René. *Idem*, *ibidem*, p. 217.

Os textos bíblicos são representativos do bode expiatório, mas eles tentam, a todo momento, apagar essa relação; os textos escamoteiam esse mecanismo (principalmente o aspecto da violência, da violência do sacrifício) mas deixam passar algo que os “denuncia” como representação desse próprio mecanismo: a presença da vítima. Em *Um longo argumento do princípio ao fim*⁶⁷, pergunta-se a René Girard: “Em sua leitura da Bíblia, o senhor mostra que o texto desconstrói a si mesmo, conservando, porém, um núcleo sempre presente: a vítima.” Ele responde: “Exatamente”.⁶⁸ Ou seja, a presença, quase constante, de uma vítima nos registros bíblicos indicia a efetivação do mecanismo do bode expiatório, mesmo que de forma solapada.

Estando este mecanismo presente nos textos bíblicos de forma escamoteada, distanciada, o cristianismo consegue, eficazmente, apagar a natureza violenta dos sacrifícios enchendo-os de simbolismos e, ao mesmo tempo, controlando a violência ao pregar a paz, através do Deus do amor. Devido a isso, de acordo com Girard, o cristianismo foi o responsável por fazer com que o homem desacreditasse na eficácia do sacrifício não-simbólico.

Melhor dizendo, a crucificação de Cristo significa que o mecanismo vitimador não mais funcionará, pois ninguém irá julgar culpado o Jesus retratado nos Evangelhos. Assim, o mecanismo fica exposto, tanto em seu caráter ilusório, mentiroso, quanto em seu papel fundamental para a cultura humana.⁶⁹

O caráter ilusório do sacrifício de Cristo deve-se ao fato de apagar a violência do processo sacrificial e o caráter mentiroso está relacionado ao fato de se fazer da inocência da suposta vítima o fator fundamental para que não haja o sacrifício não-simbólico, para que não haja o sacrifício real – mesmo não fazendo parte do mecanismo do sacrifício o julgamento moral de culpado ou inocente. De acordo com a mitologia cristã, são exatamente essas características ilusórias e mentirosas do sacrifício de Cristo que “salvam” a humanidade, uma vez que o cristianismo pretende que os homens, ao olharem para o que a crucificação representa, passem a ter comportamentos de não-violência.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁸ Idem, *ibidem*. p. 218.

⁶⁹ GIRARD, René. *Idem, ibidem*, p. 210.

A Paixão de Cristo é de fato a mais sintética recapitulação da história da humanidade, entendida como momentos de mecanismo mimético. Por isso, Paulo declara: Julguei não dever saber coisa alguma entre vós, senão Jesus Cristo, e Jesus Cristo Crucificado (I, Cor, 2, 2).⁷⁰

A figura de Cristo Crucificado sintetiza os principais preceitos cristãos como a redenção, a entrega, o sacrifício por amor, sem violência. Na figura de Cristo, um bode expiatório – porque ele morreu pelos homens. Mas se trata de um bode expiatório transfigurado – o Cristo é filho de Deus; ele não traz consigo lembranças da violência. Ao transfigurar o mecanismo do bode expiatório, o cristianismo “mata-o”, “sufoca-o”, “culpabiliza-o” renegando-o ao insucesso. Ao assim proceder, o cristianismo não considera que, indiretamente, o homem é incapaz de viver sem bodes expiatórios; é por causa dessa desconsideração que “o cristianismo tem em nosso mundo um efeito perturbador”⁷¹. Não conseguindo o homem saciar essa sua necessidade pelo mecanismo do bode expiatório, ele se entrega a outros mecanismos religiosos que não possuam os interditos da religião cristã.

1.4 No religioso, o sagrado e o profano.

Deixando, momentaneamente, as características do religioso cristão de lado, tratemos do religioso primitivo ou arcaico, do religioso das civilizações antigas e primitivas, de sentido relacionado ao auto-conhecimento do homem. Dedicar-se ao estudo desse tipo de religioso Mircea Eliade, e suas considerações – principalmente as que se referem ao simbolismo religioso do espaço e da água – também nos servirão na leitura que será empreendida.

O espaço.

De acordo com Eliade, para o homem religioso, o espaço não é homogêneo. Existe uma separação, uma ruptura entre um espaço sagrado (que corresponde à realidade

⁷⁰ Idem, ibidem. p. 210.

⁷¹ Idem, ibidem

para o homem religioso) e um espaço não-sagrado. Essa não homogeneização espacial é antiga; existe desde os primórdios e corresponde a uma espécie de “fundação do mundo”. Tal diferenciação do espaço é uma experiência religiosa que precede toda reflexão sobre o mundo porque é através dessa separação, é através da existência de um espaço sagrado, que se descobre, para o homem religioso, o ponto fixo, o ponto central de toda orientação futura. A existência do espaço sagrado que funda o mundo é importantíssima para o homem religioso. É da experiência diferente que o homem religioso tem com o espaço que trata Mircea, e não do espaço em si.

Essa diferenciação do espaço representa a fronteira, o limiar da separação de dois mundos e indica a diferença entre o modo de ser profano e o modo de ser sagrado:

O limiar é, ao mesmo tempo, limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.⁷²

Essa experiência diferente que tem o homem religioso com o espaço ocorre, por exemplo, com a sua própria habitação. A casa do homem está cheia de simbolismos relacionados à não-homogeneidade do espaço. A porta corresponde a um limiar; ao mesmo tempo em que afasta os inimigos, é um veículo de passagem mostrando assim (e limitando, assim) uma relação de continuidade do espaço. Trata-se, de acordo com Mircea Eliade, de uma hierofania do espaço – destacar o território sagrado com relação àquele que está à volta para torná-lo qualitativamente diferente. É exatamente isso que se dá com as igrejas, por exemplo, em cujo interior o mundo profano é transcendido. Sempre e de qualquer modo, o homem religioso tem necessidade de sentir sagrado o seu espaço, tem a necessidade do seu “ponto fixo”, da diferenciação do seu espaço, porque, no fundo, para o homem religioso, todo o mundo é sagrado. Só esse mundo, que é o dele, e só o espaço, que lhe é sagrado, são válidos ao homem, só eles lhe são reais.

Tudo que cerca esse “centro do mundo” do homem religioso é o “nosso mundo”, articulando, assim, uma espécie de “sistema do mundo”, o *axis mundi* que é:

a)um lugar sagrado constitui uma rotura na homogeneidade do espaço.

⁷² ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.24

b)Essa rotura é simbolizada por uma “abertura”, por meio da qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra (do céu à terra e vice-versa; da terra para o mundo inferior)

c)A comunicação com o céu é expressa, indiferentemente, por um certo número de imagens referentes todas elas ao “axis mundi”

d)Em torno desse eixo cósmico, entende-se o “Mundo” (“nosso mundo”) – logo, o eixo encontra-se “ao meio”, no “umbigo da terra”, é o “Centro do Mundo.”⁷³

O homem para o qual o espaço é sagrado, para o qual o espaço é representativo do cosmos, está sempre a proteger o próprio espaço como se estivesse defendendo o próprio mundo, está sempre a proteger o seu próprio mundo dos invasores que representariam a desordem, o caos, as trevas, a morte. “Na própria estrutura da habitação revela-se o simbolismo cósmico. A casa é uma *imago mundi*. (...) Toda morada situa-se perto do *Axis Mundi*, pois o homem religioso só pode viver implantado na (sua) realidade absoluta”⁷⁴. Esse significado da morada humana é um significado religioso. “Tal como a cidade ou o santuário, a casa é santificada, em parte ou na totalidade, por um simbolismo ou um ritual cosmológicos”.⁷⁵ Todos os símbolos e rituais concernentes aos templos, às cidades e às casas derivam, em última instância, da experiência primária do espaço sagrado. A morada é o universo que o homem constrói para si. Sendo assim, a casa diz muito do ser humano, é o seu microcosmo.

A existência cotidiana e o “pequeno mundo” que ela envolve – a casa com utensílios, a rotina diária e seus gestos, etc. – são suscetíveis de ser valorizados no plano religioso e metafísico. É a vida imediata, de todos os dias, que é transfigurada na experiência de um homem religioso: o homem descobre por todo lado uma cifra.⁷⁶

Tudo o que está fora do seu próprio espaço sagrado é o caos, ou o representa. O espaço desconhecido que se estende para além do “próprio mundo” do homem religioso, ou seja, o espaço não-cosmizado porque não consagrado, é uma simples extensão amorfa onde não há orientação. Este espaço profano, para o homem religioso, é o não-saber absoluto. Se o homem se perde nesse espaço, é como se ele se dissolvesse no caos, e acaba por extinguir-se.

⁷³ Idem, ibidem, p. 34

⁷⁴ Idem, ibidem., p 48.

⁷⁵ Idem, ibidem. p 50.

⁷⁶ Idem, ibidem, p 148

É verdade que a maior parte das situações assumidas pelo homem religioso das sociedades primitivas e das civilizações arcaicas há muito tempo foram ultrapassadas pela História. Mas não desapareceram sem deixar vestígios: contribuíram para que nós tornássemos aquilo que nós somos hoje; fazem parte, portanto, da nossa própria história⁷⁷.

Sendo assim, pode-se concluir que o homem contemporâneo traz muito de si, em si, de religioso primitivo.

A água.

Um símbolo que tem bastante relação com o religioso, não só com o primitivo, mas com o religioso cristão, é a água.

A água parece ter ligação com o mundo inferior. As águas simbolizam, ao mesmo tempo, o caos aquático – modalidade pré-formal da matéria cósmica – e o mundo da morte, de tudo o que precede a vida e de tudo que a sucede também. “O caos aquático que precedeu a Criação simboliza, ao mesmo tempo, a regressão ao amorfo efetuada pela morte, e o regresso à modalidade larval da vida.”⁷⁸

Analisando os valores religiosos da água, percebe-se melhor a estrutura e a função do símbolo:

A imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da existência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale à dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das águas implica tanto a morte, quanto o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. A cosmologia aquática corresponde, ao nível antropológico, às hilogénias: a crença segundo a qual o gênero humano nasceu das águas. Ao dilúvio ou à submersão periódica dos continentes corresponde, ao nível humano, a “segunda morte” do homem ou a morte iniciática pelo batismo. Mas tanto no plano cosmológico, como no plano antropológico, a imersão nas águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um ‘homem novo’, conforme se trate de movimento cósmico, biológico ou soteriológico.

⁷⁷Idem, ibidem. p. 163.

⁷⁸Idem, ibidem. p. 38.

Em qualquer conjunto religioso em que se encontra, a água conserva, invariavelmente, sua função: desintegra, abole as formas, lava os pecados, purifica e, ao mesmo tempo, regenera. O destino da água é preceder a criação e reabsorvê-la.

O cristianismo herdou todo esse simbolismo das águas das religiões antigas e acrescentou novos significados. A água do batismo, por exemplo, purifica, livra dos pecados, faz “nascer” um novo homem e “morrer” o antigo. “A estreita ligação entre as idéias de criação pela água (cosmogonia aquática do dilúvio que periodicamente regenera a vida histórica) o nascimento e a ressurreição está confirmada.”⁷⁹ Para a mitologia cristã, a revelação trazida pela fé não destruiu os significados pré-cristãos dos símbolos: apenas adicionou-lhes novos valores, novos significados, que foram atrelados à figura histórica de Jesus Cristo:

Cristo santifica as águas do dia da Epifania, enquanto o dia de Páscoa e de Ano Novo eram datas habituais do batismo para o cristianismo primitivo. O batismo equivale a uma morte ritual do homem antigo, seguida de um novo nascimento. No plano cósmico, equivale ao dilúvio: abolição dos contornos, fusão de todas as formas, regresso ao amorfismo.⁸⁰

1.5 No religioso, o mito do eterno retorno.

A água, ao simbolizar a idéia de renovação, traz ao homem a possibilidade de regeneração constante, de um retorno contínuo. Homem e cosmos podem, assim, simbólica e constantemente, retornarem no tempo e começarem de novo.

O cosmos e o homem se regeneram constantemente e por todos os meios, o passado é consumado, os males e os pecados eliminados, etc. Múltiplos nas suas formas, todos estes instrumentos de renovação tendem para o mesmo objetivo: anular o tempo passado, abolir a história através de um retorno contínuo – *in illo tempore* – pela repetição do ato cosmogônico.⁸¹

De certo ponto de vista, pode-se dizer que o homem religioso, sobretudo o das sociedades primitivas, (também chamadas de tradicionais ou pré-modernas - antigas

⁷⁹Idem, ibidem, p. 79

⁸⁰ ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Martins Fontes, s/d, p. 74.

⁸¹Idem, ibidem, p. 95

culturas da Ásia, da Europa e da América) é, por excelência, um homem paralisado pelo mito do eterno retorno. Ele deseja, constantemente, restabelecer o tempo de origem não só para reencontrar a presença dos deuses, mas também para recuperar o mundo forte, recente e puro, tal como era *in illo tempore*. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma busca pelo sagrado e de uma nostalgia do ser. “No plano existencial, esta experiência traduz-se pela certeza de poder recomeçar periodicamente a vida com o máximo de ‘sorte’. É, com efeito, não somente uma visão otimista da existência, mas também uma adesão total ao ser”.⁸²

Diferentemente das religiões primitivas, a religião cristã (assim como a iraniana e a judaica) reduziu a duração do Cosmos a um determinado número de milênios. Passou a ressignificar a história dando-lhe um fim. Esse fim coincide com a eliminação dos pecadores; com a ressurreição dos mortos e com a vitória da eternidade sobre o tempo. Mas, mesmo assim, a doutrina tradicional de regeneração periódica do tempo não foi totalmente suplantada no cristianismo. Na mitologia cristã, a idéia da regeneração do tempo ainda existe, só que “traduzida” na regeneração do homem, através da fé, da fé cristã. Por causa da fé, no cristianismo, a história pode ser abolida e renovada infinitas vezes, antes do final. Aliás:

O ano litúrgico cristão baseia-se numa representação periódica e real da Natividade, Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, com tudo aquilo que este drama místico implica para um cristão: é a regeneração pessoal e cósmica para a reatualização in concreto do nascimento, da morte e da ressurreição do Salvador.⁸³

A fé cristã na regeneração do tempo equivale à esperança, para o homem, de ter a possibilidade de transfigurar sua existência. Na mitologia cristã, a reatualização do tempo se dá através da transformação do tempo histórico em algo sagrado, santificado pela presença do Cristo.

O cristianismo conduz a uma teologia e não a uma filosofia da história, pois as intervenções de Deus na história e, sobretudo a encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo, têm uma finalidade trans-histórica: a salvação do homem.⁸⁴

⁸²Idem, ibidem. .p. 79.

⁸³Idem, ibidem, p. 144.

⁸⁴ Idem, ibidem. p 93.

A presença de Cristo na história - que passa, assim, a ser sagrada – proporciona o engendramento de outro mecanismo religioso: o de imitar um modelo. A presença do modelo a imitar é antiga na história das religiões; em todos os rituais das civilizações antigas e arcaicas, há um modelo a ser repetido, remontado, há atitudes, ações e hábitos de antepassados a serem imitados. No cristianismo, Cristo é o modelo a ser imitado. É isso que o cristianismo almeja: que o homem se assemelhe ao Deus crucificado, pois, assemelhando-se ao modelo divino, o homem adquire a possibilidade de se salvar do nada e da morte. Essa imitação se dá, por exemplo, através da liturgia, uma comemoração da vida e da paixão do Salvador. Comemoração que funciona como uma recuperação “daquele tempo”. Na religião cristã, a mensagem do Salvador é sempre um exemplo a ser seguido, a ser repetido, a ser reproduzido. Quando se imita o Salvador, quando se repete o que ele fez, tem-se um ato religioso que é o meio de salvação. A prática da imitação do exemplo anula o pecado original e diviniza o homem.

Ao pregar a imitação do modelo de Cristo, o cristianismo modifica o modo como o homem lida com o sofrimento. O homem arcaico lida com o sofrimento atribuindo-lhe sentido, causa; causalidade que está ligada – direta ou indiretamente – à vontade de um deus, de um arquétipo, portanto. Mas, normalmente, nesse motivo, há uma culpa do homem. Se ele tem que pagar por essa culpa, esse sofrimento é encarado, pelo homem arcaico, com certa normalidade tornando-o, assim, aceitável, suportável. O cristianismo foi além da suportabilidade do sofrimento, transformando o aspecto negativo da dor em algo positivo, em uma experiência espiritual positiva para o homem porque, dentre outros motivos, a experiência da dor remonta o sofrimento de Cristo.

Diz-se que, em comparação com a antiga moral mediterrânica, o grande mérito do cristianismo foi ter valorizado o sofrimento transformando o aspecto negativo da dor em uma experiência de conteúdo espiritual positivo. Esta asserção é válida na medida em que se trata de uma valorização do sofrimento e até de uma procura da dor pelas suas qualidades salvadoras, redentoras.⁸⁵

Pela imitação do modelo de Cristo, pela rememoração litúrgica, pela via do sofrimento, pela fé na sacralidade do tempo, o homem religioso cristão passa a ter o “direito” à regeneração do tempo, à possibilidade de começar de novo sendo criador da

⁸⁵Idem, ibidem, p.110.

própria história e tendo o poder de transformá-la. Foi a fé que desligou o homem dos arquétipos e da eterna repetição.

CAPÍTULO 2: O RELIGIOSO E O RELIGIOSO CRISTÃO NAS QUATRO PEÇAS

2.1: As peças

Álbum de Família.

Tragédia em três atos.

Escrita em 1945, interdita em 1946 e só liberada em 1965, *Álbum de Família* conta a história de relações incestuosas de uma família. O incesto começa com os noivos, Jonas e D. Senhorinha que são primos; portanto, é uma relação indireta de incesto. Frutos do casal, quatro filhos; três homens que, pela ordem de idade, são Guilherme, Edmundo, Nonô e a única filha, Glória, a caçula. No primeiro ato, tem-se a construção da primeira página do álbum de família. A didascália indica que se trata do ano de 1900, um dia após o casamento de Jonas e Senhorinha. Há indicações de que o fotógrafo se esmera em tirar da pose do casal a maior perfeição e plasticidade possíveis. Os fotografados estão imóveis e, já na ausência do fotógrafo, ouve-se a voz do *Speaker* – que funciona na peça como uma espécie de voz narrativa – tecendo comentários sobre a saga da família.

Depois da primeira página do álbum, o plano se desloca para o colégio onde Glória, a filha da família, troca juras de amor com a colega Teresa. O compromisso do amor recíproco e eterno é selado com um beijo na boca. Do colégio, volta-se à sala deserta da fazenda de Jonas; já se passaram “vinte e tantos anos”⁸⁶. Há referências aos gritos de Nonô, o filho mais novo que, desde que fugira de casa, enlouquecera e vive rondando a fazenda. A loucura se deu por causa da relação incestuosa consumada com a mãe. Jonas flagrara a traição da esposa e pensando ser o amante um jornalista, mata-o. Fora D. Senhorinha que, para proteger o filho da fúria assassina do pai, dera o nome errado para o marido. Tia Rute, a irmã de D. Senhorinha, também está em cena; ela vive com a família na fazenda. Tia Rute é, como muitas das outras tias da obra rodriguiana, amarga. Uma relação incestuosa indireta também se dá entre as irmãs, uma vez que Tia

⁸⁶RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, in *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 58.

Rute gosta de Jonas, o marido de D. Senhorinha, o único homem que a desejou. Acontecera uma única vez, em que ele estava bêbado, mas Tia Rute, desde então, estabeleceu com o cunhado uma relação de gratidão arranjando para Jonas o que ele lhe pede e o que tanto deseja: meninas, adolescentes, com as quais o patriarca tem relações sexuais dentro da própria casa. Jonas tenta saciar o desejo que sente pela filha Glória com essas moças, o que configura a construção de mais uma relação incestuosa da trama. Por isso, faz questão de que as mulheres sejam bonitas, adolescentes, quase meninas, como a filha. A relação de incesto é recíproca: a filha deseja o pai, tem adoração por ele e odeia a mãe. Reciprocidade também há na relação de ódio entre mãe e filha. D. Senhorinha assume isso quando de uma conversa com a nora, Heloísa; ela confessa ter tentado matar Glória afogando a criança e que só não consumara o ato porque “veio gente”⁸⁷ Ainda no primeiro ato, Edmundo volta à fazenda. Ele não é bem-vindo, por parte do pai, que o expulsou quando o filho se envolvera, em favor da mãe, em uma briga entre Jonas e a esposa. Jonas havia maltratado D. Senhorinha e o filho interviera. Tem-se formada, assim, outra relação incestuosa. Edmundo deseja a mãe e, durante os três anos de casamento com Heloísa, nunca a tocara

No segundo ato, uma mulher – uma das várias conquistas de Jonas – e que está grávida dele, “recomeça a gemer”⁸⁸. É o momento da volta de mais um filho a casa, Guilherme, que chega anunciando que havia deixado o seminário e que Glória havia sido expulsa do colégio. O filho conta que a relação homossexual de Glória e uma colega havia sido descoberta. Ele diz que não a levaria de volta à casa da família para protegê-la do pai. Ainda no segundo ato, na Igreja local, Guilherme e Glória travam uma conversa reveladora e que culmina em morte. Glória confessa o desejo pelo pai confirmando, assim, a reciprocidade no incesto entre pai e filha. Em contrapartida, Guilherme revela o desejo dele por Glória; conta à irmã do acidente voluntário mutilante que teve no seminário e justifica a auto-castração: “Por sua causa, sim! Você era garota naquele tempo, mas eu não podia ver você, eu só pensava em você... Não agüentava, não podia mais!”⁸⁹. Guilherme propõe à irmã que fujam dali, que nunca mais voltem à fazenda para que Glória não fique com o pai. Ao perceber que a irmã não mudará de idéia, Guilherme a mata com dois tiros.

⁸⁷ Idem, *ibidem* p.113.

⁸⁸ Idem, *ibidem*. p.75.

⁸⁹ Idem, *ibidem*. p.93.

O terceiro ato se inicia com mais uma fotografia do álbum. A mulher que grita por causa das dores do parto continua a gritar nesse ato, enquanto se desenvolve uma conversa em que Edmundo deixa explícito seu amor incestuoso. O filho propõe à mãe que ele mate o pai: “Talvez ESSE fosse o único meio!”⁹⁰. Inicialmente, D. Senhorinha recusa a possibilidade, mas depois aprova a possível iniciativa do filho. O plano de parricídio é deixado de lado quando Edmundo descobre, pela própria mãe, ao ser incitada por Jonas, que ela tem um amante. O desejo de Edmundo se transforma em raiva “Não passa de uma fêmea!”⁹¹ – ele grita à mãe. Mesmo assim, o filho ainda consuma a relação incestuosa, que aparece sutilmente registrada na peça.

A cena seguinte é do velório de Edmundo e Glória. Tem-se a chegada de Heloísa, a viúva de Edmundo que conta à sogra que “Agora mesmo, teve na estação um desastre horrível: um homem caiu entre dois vagões”⁹². Essa fala e outras adiante servem para se referir implicitamente a uma terceira morte na família: a morte de Guilherme que, depois de atirar na irmã, matou-se da mesma forma que havia sido combinado entre Glória e a colega do colégio: jogando-se entre vagões de trem. Já com relação à morte de Edmundo, a explicação é dada por Senhorinha: “Matou-se na minha frente.”⁹³. Além de Heloísa, chega ao velório Jonas, que confessa à esposa que estava à procura de Guilherme para matá-lo. Dá-se uma discussão entre D. Senhorinha e o marido; a mulher explicita verdades mais ou menos veladas ao longo de toda a peça, como a relação incestuosa entre D. Senhorinha e os três filhos homens, como o repúdio que tinha pelo marido: “Se você soubesse o nojo que eu sempre tive de você, de todos os homens. Só tenho amor para meus filhos”⁹⁴. Jonas tenta, à força, fazer com que a esposa lhe dê outra filha, igual a Glória, para que, dessa forma, ele consiga saciar o desejo incestuoso.

Depois, caindo em si, percebe que de nada adiantaria o pedido que fazia à esposa, já que a filha, fonte original do seu desejo, havia morrido. Sendo assim, implora à esposa que o mate.

⁹⁰ Idem, *ibidem*. p.101.

⁹¹ Idem, *ibidem*. , p.107.

⁹² Idem, *ibidem*, p.109.

⁹³ Idem, *ibidem*.

⁹⁴ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, in *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.119.

Imbuída pelo desejo de se encontrar com o filho, D. Senhorinha puxa o gatilho três vezes e a peça termina com uma oração fúnebre, entoada por um coro, em sua única aparição no drama.

Anjo Negro.

Tragédia em três atos.

A didascália inicial indica que o drama se passa na casa de Ismael. A peça tem seu início no velório de uma criança, o terceiro filho do casal formado pelo negro Ismael e pela branca, Virgínia. Na cerimônia fúnebre, está presente um coro de mulheres que lamenta a terceira morte consecutiva dos filhos daquela casa.

Ismael é um médico que juntou dinheiro para parar de trabalhar e poder viver o mais isoladamente possível. Ordenando que sua esposa não saia dos limites da sua casa, o homem visa a saciar o doentio desejo que sente pela mulher.

A relação do casal é marcada pela violência. O anjo negro tem ódio de sua própria cor. Escolheu a profissão de médico por ser profissão de branco. Só se vestia de branco, um terno branco panamá. Não deixava que nenhum homem não-negro se aproximasse de sua casa. Fora Ismael e Virgínia, a única pessoa que ali residia era Hortência, uma empregada, negra. A tia e as primas (Nelson Rodrigues não as nomeia; são designadas por “Tia” e “Prima”) de Virgínia também fazem parte do drama, mas o aparecimento destas na casa se restringe às situações de morte ou nascimento das crianças. Os quatro funcionários, negros, também não têm nomes – Nelson usa “Preto” indistintamente, para qualquer um deles. Eles são sempre contratados por Ismael para providenciarem os três enterros dos filhos. Ismael tem horror à própria cor; renega-a. O negro tem raiva de seu irmão de criação, Elias, um branco. Ainda na juventude, Ismael cega Elias ao fazer uma troca proposital de remédios. Saiu de casa jovem, culpando a mãe por sua infelicidade. “Sou preto por tua culpa”⁹⁵, ele diz. O negro deseja ficar o mais longe possível da família. É por causa dessa relação conturbada, que Elias, a pedido da mãe de Ismael, vai até a casa do negro levar-lhe uma maldição materna. Afirmando que não tinha para onde ir, Elias pede a Ismael para ficar em sua casa por

⁹⁵ Idem, ibidem. p.142.

uma noite. A contragosto, Ismael permite, mas, com veemência, adverte o irmão branco para que não se aproxime de sua mulher. Ismael deixa a casa para acompanhar o enterro do filho. Antes, tranca a esposa no quarto. Quer ter certeza de que a mulher não poderia estar na presença de Elias. Subornando a empregada, Virgínia consegue sair, vai ao encontro do cunhado e o seduz. O intuito dela é ter um filho dele, um filho branco.

Dá-se a relação entre os dois. Elias se apaixona por Virgínia; oferece-lhe que os dois fujam dali. A tia de Virgínia, juntamente com suas filhas, chegara atrasada ao enterro; por isso, surpreende a sobrinha em adultério e conta tudo ao negro quando de seu retorno. Ismael, enfurecido com Virgínia, inicia uma virulenta discussão na qual revela à esposa saber ser ela a assassina de seus próprios filhos.

O negro vocifera que se vingará pelo adultério sofrido matando deste o fruto, o filho que a esposa já estaria esperando. Virgínia, num jogo convincente, desloca a raiva do marido para o irmão cego. Ela pretende, assim, proteger o filho branco, que tanto deseja ter, da violência do marido. Chamado pela própria Virgínia, Elias a ela se dirige na esperança de se tratar de um reencontro. O cego faz declarações de amor, propõe planos de fuga e até de assassinato para livrá-la de Ismael. Atraído por Virgínia na direção de Ismael (“Virgínia se desprende de Elias e recua para o fundo do quarto. Elias a persegue e, sem querer e sem saber, caminha na direção de Ismael”⁹⁶) o cego recebe um tiro fatal desferido pelo próprio irmão.

No terceiro ato da peça, acrescenta-se ao drama a jovem de dezesseis anos, Ana Maria. Ela é a filha de Virgínia e Elias. Numa relação de extremo ódio com a mãe e de amor pelo pai – que a jovem acredita ser Ismael – Ana Maria é criada na crença de só haver um único branco no mundo: o na verdade negro Ismael. Para impedir que a enteada soubesse de que o que lhe dizia era mentira, Ismael, num procedimento que repete um já cometido crime, cega-a ainda na infância. Quando percebe que já poderá concretizar os desejos sexuais, transportados de Virgínia para Ana Maria, Ismael avisa à esposa que ela deverá deixar a casa. Virgínia pede ao marido um prazo para conversar com Ana Maria. O intuito de Virgínia é dizer toda a verdade sobre Ismael e propor que as duas – mãe e filha – fujam dali. A adolescente se recusa a acreditar em tudo o que a mãe lhe fala deixando explícita a relação de ódio existente entre as duas.

⁹⁶Idem, ibidem p.167.

À medida que Virgínia percebe que não consegue convencer a filha contando-lhe a verdade sobre o verdadeiro pai, sobre o cegamento feito por Ismael e sobre as reais intenções deste, Virgínia desiste; e o ódio recíproco entre mãe e filha fica claro quando Ana Maria revela à Virgínia a relação incestuosa que tem com o que a jovem considera ser seu pai.

Estando novamente na presença de Ismael, Virgínia recebe por ele a notícia de que irão se trancar – padrasto e filha – numa espécie de mausoléu; os dois, vivos. “Quero que só o meu desejo exista, e não o dos outros... (numa euforia). Tua filha e a filha do teu amante!”⁹⁷. Dissimulada, ou em total revelação de uma verdade anteriormente encoberta, Virgínia explicita a Ismael as desvantagens de ter um relacionamento com Ana Maria e o imenso desejo que ela passa a ter de que os dois – marido e mulher – fiquem juntos. Ismael se convence ao reconhecer, sobre a jovem enteada:

(...) E não sabe que eu sou preto (tem um riso soluçante) não sabe que eu sou um “negro hediondo”, como uma vez me chamaram. Só me ama porque eu menti – tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, nada é verdade! (posseiro). Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu!⁹⁸

Virgínia pede que Ismael vá chamar Ana Maria e os dois a trancafiem no mausoléu, numa cena de poética metáfora de morte.

O coro negro acompanha marido e mulher que se deitam na cama. O coro termina a peça vaticinando que mais um filho – que também morrerá como os outros – está por vir.

Dorotéia.

Farsa Irresponsável em três atos.

A primeira didascália da peça indica que a ação se passa na casa de três primas viúvas – D. Flávia, Carmelita e Maura. Além das três primas, está, na cena inicial, a também moradora da casa das viúvas, Maria das Dores, a quem chamam, abreviadamente, de Das Dores; ela é filha de D. Flávia. No primeiro de muitos recursos

⁹⁷ Idem, ibidem p. 187.

⁹⁸ Idem, ibidem., p.190.

não realistas usados por Nelson nessa peça, tem-se a indicação de que todas usam máscaras.

Chega a casa Dorotéia; ela vem pedir abrigo às mulheres, que são suas primas. Dorotéia era prostituta e, diante da morte do filho, promete a si mesma mudar de vida. Dorotéia era uma exceção na família: a única que não teve a náusea – um legado familiar. Uma bisavó das primas amara um homem e casara-se com outro. Por isso, na noite de núpcias, tivera uma náusea. Desde então, todas as mulheres da família têm, na noite de consumação do matrimônio, a náusea. Além dessa espécie de maldição passada de geração a geração, todas elas têm, também, um defeito visual que as impede de ver homens. Antes de abrirem a porta à parente recém-chegada, D. Flávia pergunta à que está de fora: “Teve a náusea?”⁹⁹ e só abre diante da resposta – mentirosa – de Dorotéia: “Tive sim, tive!”¹⁰⁰.

Desde o início, as três primas se mostram desconfiadas quanto à verdadeira identidade daquela mulher que ali chegara; não têm certeza se se trata, realmente, de uma parente, uma vez que as mulheres lembram que já houve uma Dorotéia na família, uma que já havia morrido. O impasse acaba quando uma das primas se recorda que havia duas Dorotéias na família: uma que se matou, afogou-se, e outra, que se desviou. Diante dessa recordação esclarecedora, começam as viúvas a destratar Dorotéia, reprovando o comportamento de “desvio” da parenta. Diante dessa situação, Dorotéia começa uma tentativa de convencer as primas de que ela havia mudado, de que queria ser uma mulher direita; ela mente ao afirmar ter tido apenas um homem em sua vida. A tentativa de convencimento vai, ao poucos, mostrando-se sem sucesso. As primas duvidam ser Dorotéia uma mulher digna, à altura da família, porque, além de saberem que a prima havia mentido sobre ter tido a náusea, as três viúvas sabiam que a prima morava em um quarto (a casa onde as primas moram não possui quarto, só salas, para que não haja desejo) e ainda teve um filho homem.

Depois de ser pressionada por inúmeras perguntas feitas pelas primas, Dorotéia acaba confessando que havia mentido:

⁹⁹ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 198.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*.

DOROTÉIA (continuando) – Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (segreda) Eu era garota e via os meninos... Mentia que não, mas via... E, maiorzinha, também via os homens...¹⁰¹

A partir de então, Dorotéia passa a contar às parentas os detalhes da vida de prostituta, do filho que concebeu e da morte do mesmo. A prima narra às outras que, deste episódio em diante, resolvera mudar de vida e procurar a família; resolvera que queria ser igual às primas: “Deixai-me ficar. Deixai-me ser uma de vós”¹⁰², diz Dorotéia.

Ainda sem estarem convencidas da permanência de Dorotéia na casa, as primas cogitam assassiná-la. Percebendo a intenção de D. Flávia, Maura e Carmelita, Dorotéia diz concordar: “Mas eu não me oponho ao “crime”... Tive medo, mas já passou... Contanto que vocês me deixem aqui... Como uma de vós, embora morta... ”¹⁰³. Em vez de morrer, as primas resolvem que Dorotéia, para ser aceita na casa, deve pagar pelos erros cometidos renegando sua beleza, tornando-se feia. Para isso, anunciam o que pretendem: mandam a recém-chegada ter contato com Nepomuceno, um homem que vive só e que tem muitas chagas pelo corpo. D. Flávia diz à prima que é preciso que ela consiga, com o homem, chagas, muitas chagas para tomarem o seu corpo e destruírem a beleza. Dorotéia aceita e vai ao encontro da doença.

O segundo ato começa com Das Dores perguntando à mãe quando o noivo chegará. Logo, entra em cena D. Assunta da Abadia que traz o filho, o noivo de Das Dores, um par de botinas desabotoadas. A presença do noivo encanta Das Dores, que se compraz em dizer à mãe que vê o noivo, que não tem o defeito da visão e que não terá a náusea. Transtornada diante das blasfêmias ditas pela filha e ante a presença de um homem na casa, desestrutura-se D. Flávia. Atordoadas também ficam Maura e Carmelita quando percebem que, contrariando o defeito visual que teriam, elas também vêem o noivo de Das Dores. D. Flávia também vê. As três se desequilibram ante o encantamento causado pelo par de botinas desabotoadas.

Dorotéia volta a casa, depois do encontro com Nepomuceno, contando à prima que o que havia sido pretendido se efetivara: ela já estava à espera que as chagas lhe nascessem no corpo. No terceiro ato, D. Flávia e Dorotéia estão à espera que a

¹⁰¹ Idem, ibidem p. 203.

¹⁰² Idem, ibidem p 209.

¹⁰³ Idem, ibidem. p. 211.

náusea de Das Dores venha e que as chagas consumam toda a beleza do rosto de Dorotéia. Diante da demora da indisposição, D. Flávia pede à filha que implore pela náusea. Das Dores diz não ouvir a mãe, numa clara expressão de discordância com relação ao pedido materno. D. Flávia insiste e diz que se a filha não pedir, “tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os armários, os espelhos...(profética) Sim, tudo gritará contra ti”. Diante da impossibilidade de convencer a filha mesmo depois de amaldiçoá-la, mesmo depois de ameaçar matar o amor que a filha sentia pelo noivo, D. Flávia chega à conclusão de que a única solução é contar a Das Dores que ela está morta: “E não te aproximes... Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada...”¹⁰⁴. Das Dores, mesmo diante da revelação que lhe é trágica, ainda se opõe à mãe, dizendo que não irá ficar longe dela, que voltará ao ventre materno.

Nessa situação que a repudia, D. Flávia pede a Dorotéia que a salve, matando a filha. Diz que Das Dores “não aceitaria outra morte que viesse de mim, que eu lhe desse”¹⁰⁵. Dorotéia faz com que a prima mude de idéia: de acordo com Dorotéia, outra pessoa deveria morrer; não Das Dores, mas as botinas. Elas merecem morrer. Quando se aproximam da vítima, as duas sucumbem ao desejo. D. Flávia tem momentos de delírio, diz que as botinas a perseguem e perde o controle de si: confessa não se reconhecer. Em momentos alternados, as duas, claramente, rendem-se ao desejo pelas botinas. D. Flávia fica com medo, enquanto Dorotéia sente-se bonita – já que as chagas ainda não tomaram seu corpo – e diz à prima que não ajudará em nada no assassinato planejado, inicialmente, por ela mesma. D. Flávia acaba desistindo de matar o noivo da filha e Dorotéia passa a ter atitudes de escárnio e autoritarismo com a prima, dando ordens à D. Flávia, a quem antes obedecia de forma submissa.

Os papéis novamente se invertem quando as chagas tomam conta de Dorotéia, corroendo sua beleza. “Agora nem Nepomuceno te aceitaria” diz D. Flávia.

Ao final, D. Assunta vai buscar o filho na casa das viúvas: “(descobre um papel e põe-se a embrulhar o filho e a comentar com ele a noite de núpcias)”¹⁰⁶. Dorotéia lamenta a sua beleza que, aos poucos, vai sendo destruída e, desorientada,

¹⁰⁴Idem, ibidem., p. 242.

¹⁰⁵Idem, ibidem., p. 243.

¹⁰⁶Idem, ibidem, p. 252.

pergunta a D. Flávia: “Qual será o nosso fim?”. Responde a prima: “Vamos apodrecer juntas”.¹⁰⁷

Senhora dos Afogados.

Tragédia em três atos.

Escrita em 1947, a peça foi interdita no ano seguinte e só chegou ao palco no ano de 1954. Uma espécie de segundo *Álbum de Família*, o incesto também pulula em *Senhora dos Afogados*. Misael e D. Eduarda, casados, encabeçam a família dos Drummond. Misael tivera um caso com uma prostituta. Da relação nasceu um filho que Misael considerava morto. No dia do casamento com D. Eduarda, a amante exige a primazia do leito nupcial, o que leva Misael a assassiná-la a golpes de machado.

Na primeira cena da peça, D. Eduarda aparece dividindo com os vizinhos (que desempenham o papel de coro na peça) um lamento fúnebre pela morte de sua filha, Clarinha, que morreu no mar. A mãe de Misael (designada, na peça, por “Avó”) também vive na casa dos Drummond; ela é louca e não se dá bem com a nora “Tu sonhas com a minha morte”¹⁰⁸, diz a D. Eduarda. Só estão na casa as mulheres da família. Só elas parecem chorar a morte de Clarinha. Misael está num compromisso político (ele exerce elevado cargo político), o noivo de Moema – a única filha sobrevivente do casal – que é designado apenas como “Noivo”, também não está presente; nem Paulo, o único filho homem da família Drummond. D. Eduarda tenta convencer a filha a desmanchar o casamento. Pede aos vizinhos que digam à filha o que sabem do noivo, ao que eles afirmam à Moema que o noivo passa dias com mulheres da vida, sempre bêbado. A relação de D. Eduarda e Moema é de ódio. Diz a mãe à filha:

D.EDUARDA – Se eu pudesse encheria, hoje, a casa de pessoas, mesmo de inimigos meus...contanto que eu não ficasse sozinha, ou só com você... (soluçante) Estar com você é a pior maneira de estar sozinha!¹⁰⁹

São os vizinhos, sempre presentes em várias situações, que informam às mulheres da casa que Misael está sendo acusado de matar uma prostituta, há dezenove

¹⁰⁷Idem, ibidem, p. 253.

¹⁰⁸RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol II, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 263.

¹⁰⁹Idem, ibidem. p. 266.

anos. Chega a casa Paulo que diz ter estado no mar, junto com o noivo de Moema, procurando pelo corpo da irmã, Clarinha. Misael também retorna a casa e é recebido por Moema, que lhe troca os calçados. Misael comenta do evento político do qual participou para poder revelar à esposa e aos filhos que viu, lá, a mulher que morrera há dezenove anos. Paulo propõe que o pai matasse a tal mulher; e Moema anuncia que a odeia.

MISAEEL – Ela tornou o banquete maldito... Todos sentiram que havia morta entre os convidados. Eduarda, quando essa mulher apareceu, houve no banquete um cheiro de mar... Ela veio de alguma praia...¹¹⁰

Percebendo que o noivo de Moema não ia há muito visitá-la, Misael pergunta à filha o motivo; a resposta: “Minha sogra veio da ilha”. A ilha é outro elemento de características não-realistas na peça: é para a ilha que, de acordo com comentários do noivo – sempre em tom de delírio – vão as prostitutas mortas, no meio das quais está sua mãe, que fora assassinada.

Misael e D. Eduarda sobem ao quarto e Paulo aproveita para avisar Moema que voltará ao mar para procurar o corpo de Clarinha. No quarto, Misael ouve o coro das mulheres do cais que lamenta a morte da prostituta. Totalmente transtornado pelo que ouve, pergunta à esposa se ela acredita ser ele o assassino, situação que serve como desencadeadora para explicitar a relação de desamor entre marido e mulher.

O segundo ato tem início com a chegada do noivo à casa dos Drummond; ele conversa com os vizinhos que perguntam sobre a mãe. Em resposta a perguntas feitas, o Noivo diz que sua mãe chegara da ilha onde estava; diz que esperou por isso há muito tempo. Ainda diz que a mãe era muito bonita e comenta ter ódio do pai, caracterizando, assim, mais uma relação incestuosa no drama. O noivo continua o diálogo com os vizinhos dizendo que mataria o pai se soubesse que este atentasse contra a vida da mãe; mostra rancor ao falar que a mãe, de volta, só pensa em encontrar o pai.

Na presença de Misael, o Noivo revela que, quando estava no mar à procura do corpo de Clarinha, veio um homem de barco e afirmou ter sido Misael o assassino de sua mãe, há dezenove anos. Ao ouvir essa indireta acusação, Misael diz que não quer mais que ele seja o noivo da filha e o expulsa de casa. O noivo fica e diz que a mulher que Misael vira no banquete era a mãe dele. Arranca do político a verdade sobre ele ter

¹¹⁰Idem, ibidem, p. 276.

sido amante da mãe, faz com que Misael confesse o crime e lhe revela ser ele, o Noivo, filho de Misael. Diante da revelação:

MISAEL – Por que ficaste noivo de minha filha? Noivo de tua irmã?
NOIVO (febril) – Eu queria entrar nesta casa, para pertencer à tua família, para que uma Drummond me pertencesse...
MISAEL – Você não pode ser noivo de minha filha.
NOIVO (fora de si) – Não posso ser noivo da sua filha, mas posso ser amante da tua mulher!
MISAEL – Não!
NOIVO (baixo e carinhoso) De tua mulher, sim, se tua mulher... Não quero tua filha, quero tua mulher – assassino!¹¹¹

Eduarda, deslumbrada, ao pedir ao Noivo que lhe mostre os nomes que tem tatuado no corpo, descobre que é o nome da mãe, a prostituta assassinada, que ele tem marcado repetidas vezes. O Noivo adverte D. Eduarda que ela precisa ser pura para que ele vingue a morte da mãe. D. Eduarda diz que o noivo só tem por ela ódio e que só a quer por causa da mãe morta.

D. EDUARDA – Ainda é tua mãe, e não eu... Não é por mim, é por tua mãe... (violenta) Mas não importa (espantada) O que eu não quero é que ele (aponta para o marido) me queime com o seu hálito... (olhando ainda para Misael) Nem que me olhe como se eu estivesse nua... (num anseio maior) Vamos... Leva-me... Para bem longe, para onde nem o sonho do meu marido possa me alcançar...¹¹²

No ato seguinte, há entre Moema e Misael, um longuíssimo diálogo de muitas revelações, dentre as quais as confissões de serem os dois, assassinos: Misael, da prostituta, e Moema, das duas irmãs – Dora e Clarinha – porque queria ser a única mulher da casa, porque sofria de ciúmes com o carinho que era dado às irmãs. Diz Moema: “Afoguei as filhas que preferias e acariciavas enquanto eu sofria na solidão”¹¹³ A relação incestuosa com o pai aparece explicitamente nesse diálogo. Depois de uma repulsa inicial com relação à filha, Misael acaba gostando da revelação:

MISAEL – Graças por ter encontrado, na minha própria casa, quem tenha matado como eu!... Graças por ter uma companheira na minha insônia!...¹¹⁴

¹¹¹ Idem, ibidem, p.298.

¹¹² Idem, ibidem, p. 300.

¹¹³ Idem, ibidem, p.304.

¹¹⁴ Idem, ibidem, p.306.

A filha incita o pai a matar D. Eduarda. De volta a casa, Paulo recebe de Moema a notícia da traição da mãe e da fuga com o Noivo. O irmão se recusa a acreditar no que a irmã diz deixando clara, dessa vez, outra relação incestuosa do drama: a dele com D. Eduarda. Moema aconselha o irmão que vá ver a efetivação da traição da mãe. Sendo assim, o terceiro ato se passa no café do cais, onde o coro de mulheres lamenta a morte da prostituta. Há duas ou três pessoas no local para as quais D. Eduarda é apresentada pelo noivo. D. Eduarda ouve delas relatos que comprovam a traição e o assassinio cometidos pelo marido. Paulo é levado ao cais por Moema e lá, ao ver confirmada a traição de sua mãe, assassina a punhaladas o Noivo, em ato de vingança. No começo do último quadro, os vizinhos narram o velório de D. Eduarda. Sabe-se que a morte acontecera em decorrência de uma amputação: Misael amputara as duas mãos da esposa. Paulo, diante da confusão de sentimentos – entre o sentimento de vingança saciado com a morte do Noivo, mas com o sofrimento extremo por saber da tragédia que se abatera sobre a mãe – vai ao encontro da morte, no mar. Restam Misael e Moema. Misael pergunta pela mãe e Moema responde que havia se esquecido de dar comida à avó – “Pouco a pouco, ela foi perdendo as forças... Hoje, de manhã, deixou de respirar...” Moema vai perdendo sua própria imagem nos espelhos da casa até que, refletida em um deles, aparece a imagem da mãe, D. Eduarda, que executa os mesmos movimentos de Moema. O pai pede à filha que expulse a imagem da esposa que ele assassinara. Moema consegue atender ao pedido do pai, afugentando a imagem especular da mãe e, pelo feito, numa espécie de delírio narcisista, Moema se vangloria por ser ela a única mulher na casa. Quando avisaria o pai de que a imagem da mãe não os atormentaria mais, ela percebe que Misael estava morto. Ainda mais delirante, implora para que o pai não a deixe só e, ao se levantar, não se vê no espelho. Moema havia perdido a sua própria imagem. É quando aparece o “Vendedor de Pentes” cujo intuito é vaticinar a Moema que ela estará, para sempre, presa às suas próprias mãos.

Indica a última didascália que Moema faz um movimento angustiante como se quisesse se separar de suas próprias mãos.

2.2: A experiência religiosa com o espaço.

O religioso, nas tragédias “míticas”, pode ser percebido pela relação que – em umas mais, em outras menos – os personagens têm com o espaço onde se dá o drama. Como o núcleo da trama é sempre a família, o espaço de convivência é o da casa, quase que exclusivamente. Nas quatro peças, a habitação dos personagens está longe de ser uma habitação padrão: possui desde características pouco convencionais até nada realísticas. Dessa forma, acreditamos ser possível identificar – entre os personagens e os espaços em que vivem – a relação de “hierogenia” de que trata Eliade: uma relação religiosa. É por essa manifestação de religioso que pretendemos começar nossa análise.

Em *Álbum de Família*, a ação se dá toda – com exceção da cena em que Guilherme e Glória conversam na igreja – na fazenda de Jonas. Fazenda pressupõe local afastado, habitação com certo isolamento – pelo menos para a época em que foi escrita, quando esse tipo de moradia, a rural, não representava mais um padrão para o homem daquele tempo. Nas outras peças, fica mais explícito o que aparece, apenas sutilmente, na fala de Guilherme, de *Álbum de Família*, e que se mostrará a seguir. Trata-se da relação que as personagens têm com o espaço onde vivem, com os compartimentos da casa onde moram. Acreditamos que essa relação significativamente simbólica que o homem tem com o seu espaço seja de cunho religioso, no sentido de que trata Eliade. Quando propunha à irmã Glória, por quem sente um desejo incestuoso, que fugissem dali, que não voltassem mais à fazenda da família, Guilherme delinea o que seria um espaço ideal, onde poderiam, então, viver:

GUILHERME (apaixonadamente) – Fugir para bem longe! Tenho pensado tanto! **Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova!**¹¹⁵

Para a maioria dos personagens das peças “míticas”, o espaço da habitação é a sua *imago mundi*, ou seja, o espaço reflete a maneira com o que homem (personagem rodriguiano) se relaciona com o universo, com o mundo. Na maioria das peças em questão, essa maneira está relacionada com se proteger da possibilidade de conspiração, proteger-se da possibilidade de cair em erros, como – um dos mais graves para os personagens das peças “míticas” de Nelson Rodrigues – o de se entregar

¹¹⁵RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.* .p. 91, grifo nosso.

ao desejo. O simbolismo do quarto, e a relação que se passa a ter com tal compartimento da casa é o de associação desse espaço ao desejo da carne e, portanto, à impureza; um lugar reprovável e que deve ser evitado. Ainda com relação a *Álbum de Família*, no diálogo final entre Jonas e D. Senhorinha, quando a relação de ódio entre o casal é explicitada e quando o marido revela, implicitamente, o desejo de morte voltado à mulher pela traição sofrida, mais uma vez o quarto aparece como espaço com o qual o homem trava uma experiência religiosa. Diz Jonas a D. Senhorinha:

JONAS – (com sofrimento) Guilherme tinha razão: a mulher não deve sair viva do quarto; nem a mulher – nem o homem.¹¹⁶

Essa relação entre homem e quarto aparece, mais reiteradamente, em outras das peças. Em *Anjo Negro*, essa diferenciação do espaço se dá de forma mais explícita chegando à beira do expressionismo. A casa onde vivem Ismael e Virgínia é desprovida de um artefato básico e convencional a toda e qualquer casa: um teto. Não há fechamento no espaço onde se desenvolve a trama dessa tragédia. Na primeira didascália da peça, tem-se a indicação: “a casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro”.¹¹⁷ As idéias de Eliade – para quem o espaço onde o homem vive é seu eixo de orientação – também podem ser utilizadas para a leitura dessa peça. Centro do mundo para o negro é a sua própria casa, tão centro, tão eixo de orientação, que a casa equivale ao seu próprio mundo, um mundo de isolamento, fechado na relação de amor e ódio, desejo e repulsa que mantém com a esposa, Virgínia. O intuito do negro, ao morar em tal espaço e ao manter com esse tal relação religiosa, é isolar-se; o espaço em que vive reflete isso. Quando da chegada de Elias a casa, um “Preto” adverte o visitante:

PRETO – Está vendo esses muros? Ah, você é cego! Pois é: ele cercou tudo. Muro por toda parte. Para ninguém entrar.¹¹⁸

A experiência religiosa que o homem tem com o espaço do quarto reaparece, em *Anjo Negro*, de tal forma que o quarto é, claramente, uma representação

¹¹⁶. Idem, ibidem. , p. 118.

¹¹⁷ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, 125.

¹¹⁸ Idem, ibidem, p. 127.

do mundo do personagem. Isso fica evidente na fala de Virgínia. Ela está discutindo com Ismael, numa conversa em que a mulher assume que gostaria que a relação com Elias, o irmão cego de Ismael, continuasse.

VIRGÍNIA (num desafio) – (...) Eu e ele criaríamos um mundo tão pequeno, tão fechado, tão nosso, como uma sala Como uma sala, não! Como um quarto... (eufórica) Nada mais que este espaço, nada mais que este horizonte – o quarto.¹¹⁹

Referência ainda mais clara sobre a experiência que os personagens têm com o espaço do quarto se dá quando da conversa com Virgínia e a filha, Ana Maria. A mãe tenta convencer a adolescente a fugirem dali, a saírem da casa de Ismael. Depois de revelar verdades (como não ser Ismael o pai da menina) diz a mãe à filha:

VIRGÍNIA – (...) Ana Maria, tem tantas coisas fora do teu quarto, tanta coisa para além dos muros!
ANA MARIA (dolorosa) Só o meu quarto existe!

Continuando a conversa, o quarto, quando conspurcado pela efetivação do desejo, é um espaço de punição tão intensa quanto a morte. O quarto passa, assim, a metáfora do túmulo:

VIRGÍNIA (contendo-se) (...) Eu quero te levar daqui, desse quarto que é apertado como um túmulo... Ficar aqui é a morte. Tu estás morta.¹²⁰

A associação explícita entre espaço do quarto e espaço fúnebre reaparece ao final da mesma peça, depois que Virgínia e Ismael trancafiam Ana Maria no mausoléu. Sobre o que acabavam de fazer, diz a branca ao negro:

VIRGÍNIA – Ela gritará muito tempo, mas não ouviremos seus gritos. Vem. O nosso quarto também é apertado como um túmulo. Eu espero você.¹²¹

Em *Dorotéia*, as três primas moram em uma casa cujo espaço, mais uma vez, é tingido de não-realismo, o que vem a refletir na experiência que as personagens

¹¹⁹Idem, ibidem, p. 173.

¹²⁰Idem, ibidem, pp. 184, 185.

¹²¹Idem, ibidem, p. 191.

têm com ele. Nessa peça, a simbologia do espaço do quarto, assim como em *Álbum de Família*, é a de se tratar de um local impuro por ser, normalmente, onde se efetiva o desejo sexual. Como as primas levam uma vida que se resume à fuga de tal desejo, tem-se isso refletido na casa onde moram, que não tem quarto; o espaço representa, assim, a vida constituída pelo distanciamento do desejo carnal. O espaço de “não-quartos” das primas reflete o universo de “não-desejo” que elas querem pra si. Quando Dorotéia, recém-chegada à casa das primas, está convencendo as parentas a deixarem que ela fique, ela explicita a vontade de viver ali, naquele espaço. É a experiência que as primas têm com o espaço (ou, no caso, com o “não-espaço” – ausência do espaço-quarto) que Dorotéia deseja para si. D. Flávia, que ainda não está convencida em permitir que a prima fique, diz:

D. FLÁVIA – Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...

DOROTÉIA – Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...

D. FLÁVIA (num crescendo) – Só falas em quarto! Em sala nunca! (aproxima-se de Dorotéia que recua) Aqui não temos quarto!

(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 a alma se perdem!...Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...¹²²

Também em outra fala de D. Flávia, é possível identificarmos a experiência de sentido religioso que os personagens de *Dorotéia* têm com o espaço. Trata-se de um momento próximo ao desfecho da peça, quando D. Flávia percebe o comportamento rebelde da filha Das Dores que não quer escutar a mãe, que não deseja ter a náusea na noite nupcial. Em crescente desespero pela situação, ela procede a uma oração:

D. FLÁVIA (ergue-se como uma possessa) – Por que, Senhor, por quê? (num desespero maior) Misericórdia para mim, misericórdia... Nasci com esta face de espanto e delírio... Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!... E com esta dor de estrangulado gemendo... O sono cingiu minha fronte... E estou em vigília... Minha fronte vive em claro, minha fronte jamais adormeceu... Porque, no sonho, eu queimaria em adoração...(desesperada) Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham! E por que um destino nega a

¹²² RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia” *Op. Cit.*, p. 206.

náusea de minha filha?... Os meus dez dedos magros! Ó protetores **desta casa... desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!**¹²³

Em *Senhora dos Afogados*, também há uma experiência – que se pode identificar como religiosa – com o espaço. Isso aparece na fala de Misael Drummond, no segundo ato da peça, quando D. Eduarda, levada pelo velado desejo que sente pelo noivo da filha Moema, tenta convencer o marido a fazer com que o noivado da filha termine. D. Eduarda pede a Misael que não permita mais que o “Noivo” entre na casa da família. Marido e mulher estão dentro do quarto quando se dá a conversa:

D. EDUARDA (com involuntária doçura) – Ele chegou...ele está aqui...

MISAEL – Quem?

D. EDUARDA – O noivo de tua filha.

MISAEL – (olhando em torno, espantado) – Aqui, onde?

D. EDUARDA (fanática) – Em algum lugar desta casa... Eu sei que ele está, juro que está... Eu sinto a presença dele no próprio ar que respiro...

MISAEL (segurando-a pelos ombros) – E o que importa que ele esteja ou deixe de estar?

D. EDUARDA (baixando a cabeça) Nada, Misael, nada!

MISAEL – E por que falaste nele nesse momento?

D. EDUARDA – Não sei.

MISAEL (na sua violência contida) – E por que falaste aqui dentro do quarto? Dentro do quarto, nenhuma mulher deve pensar noutro homem que não seja o marido...

(...)

MISAEL (espantado e com medo) – E vem para aqui... (numa revolta sem medo, segurando D. Eduarda) Não quero que nenhum homem se aproxime do nosso quarto, do lugar onde você tira a roupa, fica nua...¹²⁴

O quarto, como local de privacidade, de intimidade torna-se, nessa experiência dita religiosa, um espaço sagrado que, portanto, deve ser protegido de ameaças, de intrusos. Para Misael, a aproximação do Noivo é ameaçadora; a intromissão do Noivo no espaço que é seu – de Misael – abala, como reflexo, sua própria orientação.

2.3: A água – símbolo religioso.

¹²³Idem, ibidem, p. 239, grifo nosso.

¹²⁴RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* pp. 293- 294

A água está bastante presente nas quatro peças “míticas”. A reiteração é tanta que acreditamos ser a água um símbolo do religioso, no sentido de que trata Eliade: água simbolizando fusão de formas, amorfismo. Em *Álbum de Família*, D. Senhorinha tenta afogar a filha Glória. Sobre esta, segreda D. Senhorinha à nora Heloísa: “não gostei, nem quando ela nasceu. Uma vez, há muitos anos, quase afogo Glória na lagoinha”¹²⁵. A opção dramaturgica pela água como instrumento de morte não nos parece aleatória, não só nessa, mas em outras das três peças. Ao proceder à morte da filha, D. Senhorinha opta pelo afogamento, que não deixa marcas: a marca do assassinio da própria filha não é um estigma que a mãe deseja carregar. Ao tentar afogar a filha, D. Senhorinha pretende uma dissolução das formas daquela por quem sente ódio, em vez de amor. A escolha da água simboliza a pretensão do assassinio: não a morte como fim do ser, mas o desaparecimento das formas do ser, a efetivação do amorfismo, conseguido pela água. O valor religioso da água também está presente em *Anjo Negro* - é também por afogamento que Virgínia mata o terceiro filho. Na morte dos filhos negros, juntamente com o religioso da água, está o religioso do sacrifício, sobre o qual trataremos adiante. Ainda em *Álbum*, reaparece a conotação religiosa da água, sob a forma da chuva. Na igreja, na conversa entre Guilherme e Glória, quando o irmão tenta convencer a irmã a não voltarem mais à fazenda de Jonas, Guilherme se refere a um hábito de Nonô que, a nosso entender, não fosse a verificação do simbolismo da água, não teria relevância para ser mencionado. A menção se torna relevante porque ela se dá com caráter coercitivo: a impureza dos comportamentos dos personagens pode ser purificada pela água da chuva. Relata Guilherme sobre o irmão Nonô que, mesmo vivendo longe da família e sem nenhum teto sobre a cabeça: “Ele está feliz com a chuva. Gosta da chuva - se esfrega nas poças de água...” diz a Glória. E, mais adiante, propõe que também os dois vivam ao ar livre: “E não faz mal que chova!”¹²⁶. Ou seja, assim como Nonô se purifica com a água, irmão e irmã poderiam também dessa forma proceder – Guilherme não se importa que chova. O esfregar-se nas poças de água equivaleria ao se limpar da impureza de um amor incestuoso – pela mãe, no caso de Nonô; e pela irmã, no caso de Guilherme. A função purificadora da água – explicitamente a função purificadora cristã de lavar os pecados – está, também, em *Dorotéia*, quando se relata que a outra Dorotéia, a outra parenta de mesmo nome da que

¹²⁵ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p. 113

¹²⁶ Idem, *ibidem*, pp. 90-91.

acaba de chegar à casa das primas, matou-se afogando-se no rio. Para explicar às primas D. Flávia, Maura e Carmelita que não era a que se matou, a Dorotéia que pedia abrigo diz:

DOROTÉIA (desesperada) – Essa não era eu... Era a outra – a Dorotéia que se afogou...**Foi lavar seus pecados ao banho do rio...** Eu, não.... Eu me casei!¹²⁷

Dorotéia continua tentando convencer as três primas a permitirem que ela fique, mas desiste de mentir e passa, então, a contar toda a verdade – de que não teve a náusea, de que se dava com vários homens, de que não tinha também o defeito da visão, de que era uma prostituta e de que acabou tendo um filho. Diante das revelações, D. Flávia se exaspera e grita:

D. FLÁVIA (gritando) – Leva tua história daqui... **Afoga tua história no mar...**¹²⁸

Em *Senhora dos Afogados*, é por afogamento que Moema mata suas duas irmãs, Dora e Clarinha. No início da peça, estão em casa, D. Eduarda, a filha Moema, os vizinhos e a mãe de Jonas. Todos lamentam a morte de Clarinha que, assim como Dora, morreu no mar. D. Eduarda, ao dizer que sente pelo suicídio de Clarinha, recebe da sogra a correção:

AVÓ – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da platéia) Sempre ele... Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar (recua diante do mar implacável) **Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam!** (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha (meiga, sem transição) chamou, chamou... (possessa, de novo, e para os vizinhos que recuam) Tirem esse mar daí, depressa! (estendendo as mãos para os vizinhos) Tirem antes que seja tarde! Antes que acabe com todas as mulheres da família!¹²⁹

A idéia do amorfismo, do caos, do pré-formal – concernentes ao simbolismo religioso da água – fica muito clara na fala da Avó. As formas se diluem na água

¹²⁷ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p. 200. grifo nosso.

¹²⁸ Idem, *ibidem*, p. 204, grifo nosso.

¹²⁹ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, pp. 261,-262.

marítima, o ser desaparece, os corpos não bóiam, não são devolvidos – o mar se “comporta” diferentemente, o que, no nosso entendimento, configura mais um indício de que há um simbolismo relacionado.

Mais do simbolismo aquático em *Senhora dos Afogados*: D. Eduarda, ao deixar a casa da família e ir com o “Noivo” para o cais, efetivando sua traição a Misael e abandonando o lar, assume para o amante:

D. EDUARDA (no seu deslumbramento) – Eu disse tanto mal de ti... Te chamei de bêbedo, de louco... Rezei para que fosses embora e não pertencesse nem a mim, nem à minha família... Desejei que te afogasses para que nenhuma mulher beijasse seu corpo...¹³⁰

Paulo, levado ao cais pela irmã Moema, vê a efetivação da traição da mãe, D. Eduarda. Incitado pela irmã, mata o “Noivo”. Depois, numa mistura de sentimentos, por ser um assassino e por saber da morte da mãe, em decorrência da amputação feita pelo pai, decide pela própria morte. Numa conversa com a irmã, pede o apoio de que precisa para reforçar sua decisão:

PAULO – Não posso viver mais. Não posso viver sabendo que minha mãe, a mulher que me gerou, vai sofrer sempre... Moema, tu me fizeste matar teu noivo...

MOEMA – Fala!

PAULO – Diz agora que o mar me chama...

MOEMA (com medo) – O mar?

PAULO – Diz que o mar está me chamando e eu acreditarei... Caminharei para o mar.(num apelo maior) Sim, Moema?...

MOEMA (queres o mar?) – Queres o mar?

PAULO (maravilhado) – O mar!

(Moema acaricia-o nos cabelos. Tem uma última hesitação)

MOEMA (doce) – O mar te chama.¹³¹

Ao querer a própria morte, Paulo busca sua purificação, sua redenção pelo assassinio cometido. Vai se lavar dos próprios pecados, limpar-se definitivamente da impureza, entregando-se à morte, na água, pela água.

¹³⁰ Idem, ibidem. p. 299.

¹³¹ Idem, ibidem. 326.

2.4: A violência religiosa.

Violência. Muita violência pulula nas quatro peças “míticas”. Em *Álbum de Família*, ela aparece tanto na maneira com que as várias mortes ocorrem, quanto nas manifestações eróticas, concentradamente nas relações de Jonas com jovens que ele leva para casa, em substituição ao desejo incestuoso que sente pela filha Glória. Em *Anjo Negro*, a violência também se dá pela via do erotismo. Em *Dorotéia* e em *Senhora dos Afogados*, a linguagem poética e a plasticidade de recursos deixa-a mais velada. De todo modo, é indiscutível que, nas quatro peças, as maneiras com que os personagens lidam com a morte e com sexo são análogas: sempre por intermédio da violência. Os homens das tragédias “míticas” de Nelson Rodrigues são homens angustiados, são os “seres descontínuos” dos quais trata Bataille; são os seres que vêem, na violência do sexo, a manifestação da continuidade perdida, que vêem, na violação do parceiro, o aplanamento da angústia ou do sentimento de solidão pela descontinuidade. É por isso que a referência à violência das atividades eróticas dos personagens é constante nas peças. Mais do que a violência “natural”, intrínseca ao ato sexual em si, a violência que aparece no erotismo das quatro peças é uma violência exacerbada, extremada, ressaltada. O mesmo se dá com relação à violência da morte. A violência aguda da morte, assim como a do erotismo, é constante nas peças.

Pela via do erotismo e da morte estão os homens a buscar o aplanamento de sua violência intrínseca, estão os homens em busca de uma maneira para lidar com seus conflitos existenciais, o que faz com que eles estejam inscritos, também por esse viés – além do viés do valor simbólico do espaço e da água -, no campo do religioso. Assim, o que estamos buscando com nossa leitura é a percepção de que, em suas tragédias “míticas”, os homens de Nelson Rodrigues são homens de comportamentos religiosos.

Em *Anjo Negro*, a associação sexo-violência extremada aparece com bastante frequência. Tem-se, exacerbadamente, o caráter violento do sexo. Todas as menções às relações sexuais entre Ismael e Virgínia trazem essa marca.

Na conversa com Elias, o irmão cego de Ismael, Virgínia o seduz para com ele ter o filho branco que tanto deseja. Ela quer deixar claro ao irmão adotivo do marido que não é apaixonada pelo homem com quem vive. Para isso, conta-lhe como e por que Ismael entrou na sua vida. Virgínia diz ainda que o negro se apaixonou por ela e que ela

não é apaixonada por Ismael por causa da violência, sempre presente no relacionamento dos dois.

ELIAS (doce e inquieto) – E você por ele, não?

VIRGÍNIA – Juro que não. Juro por tudo. Eu já tinha medo do desejo que havia nos seus olhos. Já adivinhava que amor com um homem assim é o mesmo que ser violada todos os dias.

A relação de Virgínia com Ismael nasce da violência. Tudo se deu quando a branca apaixonou-se pelo noivo de uma de suas primas. Em conversa com Elias, Virgínia relembra:

VIRGÍNIA – Eu amava o noivo da minha prima, da caçula. Sem dizer nada a ninguém (...) Uma noite, o noivo de minha prima chegou cedo demais. Eu estava na cozinha. Foi tudo tão de repente! Não houve uma palavra, ele me pegou e me beijou. Nada mais, a não ser uma mão que percorreu o meu corpo.¹³²

Virgínia conta que a tia a pegara em flagrante e, em decorrência disso, a prima se matara. Em vingança pela morte da filha, a tia trancou Virgínia no quarto e engendrou o contato com Ismael. Na didascália em que há indicações sobre o cenário, as marcas de violência são claras.

VIRGÍNIA (sem ouvi-lo) E eu ali. De noite, Ismael veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. De madrugada, senti passos. Eu gritei, ele quis tapar minha boca – gritei como uma mulher nas dores do parto... (muda de tom) Se pudesses ver, eu te mostraria...

(Cai em penumbra o resto do quarto; a luz incide apenas sobre a cama em que Virgínia foi violada. **Vêm-se todos os sinais de uma luta selvagem**; a extremidade inferior da cama está caída; metade do lençol para o chão, um travesseiro no assoalho; um pequeno abajur quebrado.)¹³³

Além do beijo com o noivo da prima, em *Anjo Negro*, Virgínia é novamente pega em flagrante pela tia. Trata-se de uma outra traição, oriunda da relação com Elias. A tia conta tudo a Ismael que, numa discussão com Virgínia, acusa-a de nunca tê-lo amado, acusa-a de ter horror dele. Virgínia nega as acusações, ao que o marido retruca:

¹³² RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p. 143.

¹³³ Idem, *ibidem*, pp.143- 144. grifo nosso.

ISMAEL – Por que mentes? Há oito anos que todas as noites acontece nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu esta mulher sempre violada – porque não queres, não te abandonas, não te entregas...Sentes o meu desejo como um crime. Sentes? ¹³⁴

No segundo ato da peça, há, na didascália, uma indicação sobre a semelhança entre a cama do casal e a cama de solteira de Virgínia, onde se deu a primeira relação: “mesmo ambiente. Virgínia e Elias estão em pé, junto da porta. A cama atual de Virgínia está revolvida como a de solteira; um travesseiro no chão; metade do lençol para fora.” ¹³⁵ Ou seja, a marca da violência inicial acompanha o casal.

Mais do que uma relação de semelhança – entre a cama de solteira e a de casal – adiante, percebe-se a presença física: na última didascália, tem-se que a cama de solteira de Virgínia ainda permanece no quarto dos dois, como símbolo de que a relação carnal dotada de violência exacerbada será uma constante na experiência erótica.

(Ilumina-se a cama de solteira, cujo aspecto ainda é o mesmo da noite em que Virgínia foi violada...) ¹³⁶

Ainda sobre a violência extrema representada pela cama de solteira de Virgínia:

VIRGÍNIA (indicando a cama) – Ninguém mais dormiu ali... A cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... Tudo como há oito anos... Ismael não quer que eu nem ninguém mexa em nada. Depois veio a outra cama, de casal. **Mas a minha, de solteira, continua, sempre, sempre... E continuará, depois da minha morte...** ¹³⁷

É por causa da violência do sexo, no sexo, que o cristianismo o transformou em interdito. A religião cristã condena a atividade erótica por ser ela uma manifestação da violência, já que o mecanismo cristão apagou todas e quaisquer vias da violência. Ao exacerbar essa violência na maneira como as personagens de *Anjo Negro* lidam com o

¹³⁴ Idem, ibidem. p. 158. Grifo nosso.

¹³⁵ Idem, ibidem. p. 147.

¹³⁶ Idem, ibidem. p. 192.

¹³⁷ GIRAD, René. *A violência e o sagrado, Op. Cit.*, p.85.

sexo, Nelson tonifica o interdito, agudiza a reprovação religiosa relacionada a ele. Formada há muito, desde a origem, a mácula da violência é a tônica no relacionamento entre Virgínia e Ismael. Entregando-se à violência do sexo, transgredindo o interdito cristão, homem e mulher não têm seus conflitos existenciais apaziguados. Como transgressores, Virgínia e Ismael estão fadados à infelicidade constante. É isso que indicia o final da tragédia, quando o coro negro vaticina que mais um filho negro do casal morrerá, como os outros:

SENHORA – Ó branca Virgínia!
SENHORA (rápido) – Mãe de pouco amor!
SENHORA – Vossos quadris já descansam!
SENHORA – Em vosso ventre existe um novo filho!
SENHORA – Ainda não é carne, ainda não tem cor!
SENHORA – Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
SENHORA – Que matareis com vossas mãos!
SENHORA – Ó Virgínia, Ismael!
SENHORA (com voz e contralto) – Vosso amor, vosso ódio, não tem fim neste mundo!
TODAS (grave e lento) – Branca Virgínia...
TODAS (grave e lento) – Negro Ismael...

Assim como exacerba a violência da efetivação erótica, Nelson Rodrigues exacerba a violência da morte. São inúmeros, nas quatro peças, os assassinios que se dão de forma extremamente violenta. Em *Álbum de Família*, Guilherme mata brutalmente um filho bastardo de seu pai com uma das inúmeras jovens mulheres com quem Jonas se relacionava.

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

GUILHERME – Quando me viu, ela parece que adivinhou – teve medo de mim. (Guilherme muda de tom, implacável) Ainda quis fugir – mas eu, então, **pisei o ventre dela, dei pontapés nos rins!**...¹³⁸

Jonas também é um assassino brutal. Descobrimo que D. Senhorinha o havia traído, faz com que a esposa chame o amante em casa para assassiná-lo. Para proteger o filho Nonô, o verdadeiro amante, D. Senhorinha diz ser o jornalista Teotônio o amásio. Conversando com Edmundo, ela conta como se deu a morte:

¹³⁸RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit*, pp. 79- 80. Grifo nosso.

D. SENHORINHA – Edmundo, ele me obrigou a chamar Teotônio no dia seguinte (com profundo espanto) e o matou dentro do meu quarto! **Como se fosse um cachorro!**¹³⁹

Em um possível parricídio, o exacerbamento da violência também está presente. Em *Senhora dos Afogados*, o Noivo retoma, com mais intensidade, a violência que se deu na morte da mãe, engendrada pelo próprio pai. Numa conversa com vizinhos, ele relata:

NOIVO (desesperado) – Meu pai. Este era pior do que os outros... Não podia ver o pescoço de minha mãe, claro, branquíssimo, e de uma carne delicada, uma pele macia de menina. Ele dizia que uma navalha naquele lugar, aqui (indica o próprio pescoço), um corte de navalha... (fora de si) Mas se ele matasse minha mãe...

VIZINHO – Não faria uma maldade!

VIZINHO (polemizando com o outro) – Como não?

NOIVO (para si mesmo) –... se ele matasse minha mãe; se ele cortasse essa veia, e outras veias, com uma navalha ou com um machado – também podia ser machado – juro, e Deus é testemunha, eu daria...

VIZINHO (circunspecto) – Navalha, não.

NOIVO – eu daria um golpe, no mesmo lugar, porém **um golpe mais profundo, bem mais profundo**, no meu pai.¹⁴⁰

Com o mesmo instrumento com o qual o “Noivo” pretendia matar o pai, ele é morto por Paulo, filho de Jonas e, portanto, seu irmão. Também é com um machado que Jonas decepa as mãos de D. Senhorinha que morre em decorrência da amputação:

PAULO (de novo, enfurecido, num grito) – Moema, eu não posso viver, sabendo que o Pai matou minha mãe, amputando as duas mãos de minha mãe... (espantado, olhando para os próprios pulsos) Bem no pulso, não devia ter matado assim...

MISAEL (desperta do seu sonho) – Eu não matei...

PAULO – Matou...

MISAEL (veemente) – Não! Não! Cortei as mãos, mas a deixei viva na praia, viva, estendendo os braços sem as mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as mãos... Ela continuou viva...¹⁴¹

Além dos assassinatos, na maioria das vezes com arroubos de violência, há também a morte com características e com funções que vão além da punição: estão

¹³⁹ Idem, ibidem, p. 105, grifo nosso.

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p.289, grifo nosso.

¹⁴¹ Idem, ibidem. p. 324.

relacionadas com o mecanismo de controle da própria violência. Tratando a manifestação da morte como mecanismo de controle e/ou de desvio da violência, inserimo-nos no campo do sacrifício – da simbologia ritual da manifestação da morte no outro.

Para não tornar a convivência ainda mais violenta, em *Anjo Negro*, Virgínia desloca para os filhos que teve com Ismael toda sua raiva. É assim que se dão os sacrifícios. Virgínia mata-os. Os filhos são os “instrumentos” através dos quais se escapa à violência que poderia ser ainda maior e aterrorizante no seio da comunidade. Os filhos são negros, lembram a perpetuação de Ismael, o marido que a violentou e a violenta sempre. É através do sacrifício de sua prole que a violência é um pouco apaziguada. E esse mecanismo dissimulador da violência maior, redutor de uma violência ainda mais abrangente, dá certo; ele funciona em *Anjo Negro* porque o pai das vítimas, ao se omitir, ao não impedir que a esposa assassina entre em ação, concorda com o sacrifício, aceita-o. O infanticídio, em *Anjo Negro*, é o mecanismo do sacrifício do qual fala Girard. Nas palavras do teórico, o sacrifício é:

... uma verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada à custa da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e a todas as veleidades recíprocas de agressão no seio da comunidade ¹⁴²

Se a comunidade é, basicamente, formada por Virgínia e Ismael e se este consente, concorda com o sacrifício, este mecanismo cumpre sua função social apaziguadora. Ismael não quer, mesmo que inconscientemente, ver a cor, que repudia, continuada em seus filhos.

(...) é a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germes na desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial. ¹⁴³

¹⁴² GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Op. Cit.

¹⁴³ Idem, *ibidem*.

É o apaziguamento do desejo de vingança (portanto, uma forma de violência) que sente por Ismael que Virgínia procura ao sacrificar seus filhos negros e, por isso, parecidos com o pai. Na teoria girardiana, há uma série de características que as vítimas sacrificiais precisam portar para que o mecanismo atinja, plenamente, o seu objetivo catártico. Características estas em grande parte presentes nas três mortes de *Anjo Negro*. As vítimas não podem ser vingadas porque o próprio pai não as quer e finge desconhecer a verdadeira causa do infanticídio. E também:

ISMAEL (com voz mais grave, mais carregada) – Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina – três vezes assassina. Ouviste? (com uma dor maior) Assassina na carne de meus filhos.

As pessoas à volta, o coro de mulheres presente no velório do terceiro filho, a tia e as primas, os empregados negros, ninguém conhece a verdadeira versão sobre a morte dos filhos do casal. Virgínia revela a elementar verdade sobre o sacrifício: caso a sede de violência não seja saciada, ela continua a transbordar. A idéia, no sacrifício, ou no caso, nos sacrifícios, é o do mecanismo da substituição. Virgínia desvia para os filhos uma violência que talvez fosse muito maior. Não há culpa envolvida nessa relação. Os filhos não são culpados, não há nada a ser expiado.

É claro que isso não se dá de forma consciente para Virgínia e para Ismael. Nem um nem outro têm consciência da verdadeira função do sacrifício. Virgínia não tem consciência de que vê, nos filhos, o próprio marido e, por isso, sacrifica-os. Assim como Ismael, não tem consciência de que, ao se omitir e, portanto, concordar com o sacrifício, é o repúdio da própria cor que ele coloca em ação. E esse desconhecimento, essa não-consciência são necessárias para que o sacrifício cumpra o seu objetivo:

Enquanto permanece vivo, o sacrifício não pode tornar explícito o deslocamento no qual ele se baseia. Mas ele também não pode esquecer completamente nem o objeto inicial, nem o deslizamento realizado deste objeto para a vítima realmente imolada.¹⁴⁴

¹⁴⁴ GIRAD, René. *A violência e o sagrado*. Op. Cit.

A atitude de Medéia que, na tragédia de Eurípides, substitui o objeto de seu ódio (Jasão) pelos seus próprios filhos numa matança que se aproxima ao ritual (“Medéia prepara a morte de seus filhos à maneira de um sacerdote que prepara um sacrifício. Antes da imolação ela pronuncia a advertência ritual requerida pelo costume, exigindo o afastamento de todos aqueles cuja presença poderia comprometer o sucesso da cerimônia”¹⁴⁵), é semelhante à de Virgínia que, em *Anjo Negro*, também sacrifica sua prole.

Na tragédia rodriguiana, é pela fala de Ismael que reconhecemos as características rituais do sacrifício praticado por Virgínia:

ISMAEL – Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois, olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando... Então, rápida e prática – já tinhas matado dois – tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse... Só fugiste quando ele não se mexia mais no fundo do tanque...¹⁴⁶.

Virgínia remonta, no sacrifício dos filhos, a mesma violência por ela sofrida nas mãos de Ismael, na noite em que fora trancada no quarto e deflorada a mando da tia. Naquela ocasião, fora ela que gritara. Lá houve a tentativa, que não obteve sucesso, de tapar a boca: “Eu gritei, ele quis tapar minha boca (...)”¹⁴⁷. Na ocasião do sacrifício dos filhos de quem a violentou é ela quem tapa a boca, é ela quem violenta. É no sacrifício dos filhos negros que a violência é apascentada.

Para Girard, o infanticídio se insere num ritual de sacrifício, um sacrifício institucionalizado. Girard afirma que o sacrifício funciona como uma espécie de violência purificadora. “É por esta razão que os próprios sacrificadores devem purificar-se após o sacrifício”¹⁴⁸. Virgínia purifica-se ao não trazer à tona a verdade sobre a morte dos filhos; Ismael também se purifica ao fingir o desconhecimento da verdade.

É possível, também, identificar características sacrificiais em *Álbum de Família*; por exemplo, no assassinato do filho bastardo de Jonas, cometido por Guilherme; na morte do jornalista Teotônio, que foi assassinado no lugar de Nonô, o

¹⁴⁵ Idem, ibidem. .p.21

¹⁴⁶ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, .p. 159.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, p. 144.

¹⁴⁸ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*, *Op. Cit.*, p 57.

filho e verdadeiro amante de D. Senhorinha. Sobre isso, ela revelou, depois, ao marido Jonas:

D. SENHORINHA – Matou à-toa. Eu disse que era ele porque não me lembrei de outro nome. E precisava – ouviu? Salvar o verdadeiro culpado!¹⁴⁹.

Além da conotação sacrificial, a morte aparece, nas quatro peças, com o valor de punição. Precedido pelos olhos e atraído pela beleza, o desejo carnal, quando efetivado, é impuro, sujo, e quem se deixou por ele levar merece o castigo. A efetivação do desejo merece punição – não só fora do casamento, como também dentro dele. Em *Senhora dos Afogados*, trata-se de um desejo efetivado em forma de adultério. Depois que D. Eduarda já abandonou a casa da família para viver com o “Noivo”, o ex-noivo da filha, Moema convence o pai, Misael, a punir D. Eduarda.

MISAEEL (recaindo no seu desespero) – Tua mãe fugiu...

MOEMA (fascinando o pai) – É preciso ser castigada... Precisa expiar a culpa... (veemente). Fizeste bem em não matar meu noivo... Ele não devia sofrer antes, primeiro ela...¹⁵⁰

Ao final da conversa quando, convencido pela filha, Misael sai de casa e vai em direção ao cais para castigar a esposa, da forma como Moema indicou – castigando as mãos (“As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam...”) – os vizinhos, que desempenham, na tragédia, a função de coro, prevêm:

VIZINHO – Enfim, já se sabe quem vai morrer...

VIZINHO – D. Eduarda.

VIZINHO – Claro!

VIZINHO – Prevaricou!¹⁵¹

Em outra peça, em *Álbum de Família*, por não aceitar a proposta de fugir com ele e querer ficar com o pai, Guilherme assassina Glória, usando uma justificativa que pode ser entendida como uma punição:

GUILHERME – Você não será dele NUNCA!

¹⁴⁹ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, *Op. Cit.* p.116.

¹⁵⁰ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p. 307.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 308.

(Puxa o revólver e atira duas vezes. Glória cai de joelhos, com as duas mãos amparando o ventre.)¹⁵²

Depois de punir a irmã, pune a si mesmo jogando-se entre dois vagões de trem. Edmundo também se mata. O suicídio se dá – com a mesma conotação punitiva da morte do irmão – diante da mãe, punindo-se pelo desejo incestuoso. Em *Dorotéia*, as duas primas, Maura e Carmelita, recebem a morte como punição. Maura, por ter visto o noivo – as botinas desabotoadas – da sobrinha. E Carmelita, por blasfemar contra a náusea da família. As duas são mortas por D. Flávia e o caráter punitivo fica muito claro nos dois assassínios.

MAURA – Juro que queria odiá-las e não consigo... ou esquecê-las...mas não posso... queria estrangulá-las, assim...com as minhas próprias mãos... porém sinto o que nunca senti... ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre... de não pensar nelas...(lenta) E se, ao menos, eu não as visse desabotoadas... (num lamento) como poderei viver depois que as vi desabotoadas?

D. FLÁVIA (doce) Eu te salvarei...

(...)

D. FLÁVIA (baixo) –Morrer?

MAURA – Talvez... mas queria uma morte em que não houvesse botinas...

D. FLÁVIA (com alegria secreta) – Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte...

MAURA – Então depressa... quero morrer... ainda as vejo... É delírio...

D. FLÁVIA – É teu delírio.

(Maura de joelhos)

MAURA (feroz) – Delírio ou não, estão diante de mim... As duas...

(D. Flávia, à distância, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada)

Carmelita recebe a morte como punição por ter blasfemado contra a náusea da família. Ela disse à D. Flávia que a náusea estava morrendo na família, que a náusea estava agonizando, ao que a prima:

D. FLÁVIA – Grava, na tua agonia, estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos...Tua morte será um deserto de botinas...Não verás um único par na tua eternidade...E agora morre assim, morre...

(À distância, sem tocar na vítima, D. Flávia, faz outro estrangulamento “simbólico”. Carmelita morre)¹⁵³

¹⁵² RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.94.

¹⁵³ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol II, *Op. Cit.* p. 231.

2.5: O interdito do sexo: a cegueira, a fealdade, a doença.

Voltando às conotações dadas ao sexo nas quatro peças, percebemos que, além da estratégia de exacerbamento da violência relacionada a ele para, na nossa leitura, reforçá-lo como interdito cristão, é possível identificarmos, nas peças “míticas”, outros mecanismos através dos quais são engendradas variadas desqualificações no que se refere ao ato sexual. Em *Senhora dos Afogados*, por exemplo, Misael diz a D. Eduarda:

MISAEL – Teu corpo ao longo do meu. Nenhuma palavra que nos unisse. **O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto.... Sempre foste minha nas trevas**, como dois cegos que se possuísem...¹⁵⁴

A treva e a cegueira são, constantemente, atribuídas ao ato sexual. Nas obras, a conotação atribuída ao sexo é de tamanha impureza que nem é lícito ver o parceiro da atividade erótica. Em *Dorotéia*, a cegueira aparece de forma bastante determinante: trata-se de um defeito visual que as mulheres da família têm – elas não conseguem enxergar homens. Somado a isso, tem-se, também em *Dorotéia*, uma náusea que perpassa todas as gerações das primas, numa espécie de “maldição redentora” – é preciso que elas tenham o nojo ao ato sexual para serem mulheres à altura da retidão da família. Logo após a chegada de Dorotéia, D. Flávia explica como a náusea aparece para todas da família e como vai aparecer para a filha, Das Dores, a morta, que está à espera do noivo.

D. FLÁVIA (num repente feroz) – E, de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo... E será como se fosse apodrecendo... Ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro do pescoço... O próprio pijama há-de se decompor (lenta) com a máxima naturalidade... (para Dorotéia) Ouviste?¹⁵⁵

Além da impossibilidade de visualizar o parceiro sexual, a conotação pejorativa dada ao sexo é a do apodrecimento – metáfora da reprovação do ato.

¹⁵⁴ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p. 285, grifo nosso.

¹⁵⁵ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.* p. 202.

O defeito visual se dá, nas mulheres da família, porque os olhos são o prelúdio do ato sexual. Se da relação sexual em si, da efetivação erótica, há poucas referências explícitas, os olhos, como símbolos do momento precedente ao ato, aparecem reiteradamente nas quatro peças. Em *Anjo Negro*, numa conversa entre Ismael e Virgínia, logo depois do enterro do terceiro filho morto do casal, Ismael lembra à esposa o que ela dissera a ele depois que houve entre eles a última relação sexual, no leito do casal:

ISMAEL – Disse que queria fugir de tudo, de todos; queria que ninguém mais visse, que ninguém mais olhasse para você. Ou não foi?

VIRGÍNIA – Depois do que aconteceu ali – se alguém me visse, se alguém me olhasse, eu me sentiria nua.¹⁵⁶

Diante da insistência do marido para que se dê outra relação sexual:

VIRGÍNIA – Por que me olhas assim? (com voz baixa) Leio nos teus olhos o desejo. Mas não conseguirás nada de mim – não hoje – nem que eu me mate; e me matarei na tua frente, Ismael!¹⁵⁷

É dos olhos que vem o desejo, portanto é o olhar que deve ser evitado, não só em *Anjo Negro*, mas nas três outras peças. Virgínia vocifera ao marido que, se tivesse ela o filho branco, protegê-lo-ia do desejo de todas as outras mulheres.

VIRGÍNIA (sem ouvir a última frase) – Eu convenceria meu filho, sim – desde pequenininho – que as outras mulheres eram perdidas; diria sim que, **em vez de olhos, elas tinham buracos vazios.**¹⁵⁸

O extremo de se desejar a ausência dos olhos, numa referência à expurgação do desejo, aparece também em *Dorotéia*, quando a personagem homônima tenta convencer as primas de que, diante da morte do filho, decidiu que queria ser igual a elas, mulheres desprovidas de qualquer coisa que remeta ao desejo carnal, mulheres que não têm a possibilidade de com esse desejo entrar em contato devido ao efeito de visão, que as impede de verem homens.

¹⁵⁶ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*. p. 136.

¹⁵⁸ Idem, *ibidem*. , p. 174, grifo nosso.

DOROTÉIA – ... Mas escutai-me.... ajoelhei-me diante da memória do meu filho e, então, jurei que homem nenhum havia de tocar nessa (espeta o dedo no próprio peito) Em mim, não!... Porém, preciso de vossa ajuda... Para ser como vós e uma de vós... Não ter quadris e, conforme possa, **um buraco no lugar de cada vista...**¹⁵⁹

O não enxergar é muito bem-vindo, é uma “graça de Deus” para as primas de *Dorotéia*. Isso pode ser percebido quando D. Flávia explica à filha como se dará a noite de núpcias:

DAS DORES – Posso, então, conhecer a minha primeira noite?
D. FLÁVIA (como quem dá a partida para uma prova de velocidade)
– Já!
DAS DORES – Mas ... e eu verei meu noivo, mãe?
D. FLÁVIA (num grito histérico) Não!
DAS DORES (humilhada) – Nem precisava dizer... eu sei que não... eu sei que não o veria nunca... Quantas vezes me disseste que nenhuma de nós consegue ver um homem. É um defeito de visão, eu sei, claro...
D. FLÁVIA – Uma graça de Deus!
DAS DORES – Uma graça de Deus... acredito que seja ... e recebo esta graça... se chegar um homem perto de mim... e me carregar no colo... ainda assim eu serei cega... apenas sentirei seu hálito... poderei tateá-lo às cegas...¹⁶⁰

Enquanto, por anteceder a efetivação do erotismo, os olhos são o canal do desejo, a beleza é o seu chamariz. Nas quatro peças “míticas”, é a beleza física que o atrai, que o desperta. Por atrair o desejo, o belo relaciona-se, assim, à indecência, ao conspurcado. Portanto, a pessoa dotada de beleza é difamada, de alguma maneira.

Em *Álbum de Família*, Tia Rute, irmã de D. Senhorinha, é uma mulher feia e rancorosa, que vive na fazenda de Jonas. Numa discussão com D. Senhorinha, Rute confessa que, desde criança, tinha ciúmes da irmã porque a mãe “tinha uma admiração indecente pela sua beleza”¹⁶¹. A mulher explicita o sentimento de raiva pela repercussão causada pela beleza de D. Senhorinha.

TIA RUTE (apesar da dor) – ... Uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes, cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM!...
(...)
TIA RUTE (apesar da dor) – Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU!

¹⁵⁹ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p. 208.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*. p. 222.

¹⁶¹ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família, *Op. Cit.*, p. 81.

D. SENHORINHA (saindo) – E eu tenho a culpa? Se você não é mais bonita, eu é que sou culpada?

TIA RUTE – Desde menina, tive inveja de sua beleza. (em tom de acusação) Mas ser bonita assim é até imoralidade porque nenhum homem se aproxima de você, sem pensar em você PARA OUTRAS COISAS!¹⁶²

Se comparada às outras três peças, em *Dorotéia*, a relação da beleza com algo ruim chega à recorrência e intensidade máximas. A beleza é algo que não recebe a aprovação divina e, por isso, precisa ser destruída. A beleza é a perdição. Para se salvar, é preciso que a fealdade tome o lugar do belo.

D. FLÁVIA – Não te faremos mal, Dorotéia... Houve um momento em que pensamos em te...

DOROTÉIA (contemplando, rápido) - ... Em me esganar.

D. FLÁVIA – Mas não foi por mal...

DOROTÉIA – Sei, sei, foi sem intenção...

D. FLÁVIA – Seria para livrar você mesma da sua beleza... Mas você ainda não teve a náusea... Além disso, há que fique ainda mais bonita, depois de morta... Não convinha para você... (...) Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (furiosa) Não, nunca!...¹⁶³

Ao contrário do belo, o feio, aquele que não traz em si nenhum tipo de manifestação de beleza e, por consequência, nenhum apelo atrativo de desejo carnal, tem grandes qualidades. Em *Dorotéia*, a fealdade gera bons predicativos, em um procedimento dramaturgico com a linguagem (sobre o qual se vai tratar no próximo capítulo) em que se invertem os valores semânticos: o que seria normalmente tido como bom é considerado depreciativo e o que, comumente, seria tido como demérito ganha o *status* de exímia qualidade. A categorização de qualidade dada ao feio aparece, concentradamente, na cena em que Assunta, mãe do noivo de Das Dores, chega à casa das três primas, o que faz com que as mulheres procedam a cumprimentos. A seguir, transcreve-se parte da cena, uma vez que toda ela será transcrita no capítulo seguinte:

(As senhoras presentes adotam um tom convencionalíssimo de visita.

Grande atividade dos leques.)

D. ASSUNTA – Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. FLÁVIA – A senhora acha?

D. ASSUNTA – Claro.

¹⁶² Idem, *ibidem*. p. 82.

¹⁶³ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p. 214.

D. FLÁVIA – E a senhora está com uma aparência péssima!
 MAURA – Horrível!
 (A conversa anterior representa o cúmulo da amabilidade)
 D. ASSUNTA – Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...
 D. FLÁVIA – Estou vendo.
 D. ASSUNTA – De forma que estou muito satisfeita!
 D. FLÁVIA – Faço uma idéia.
 D. ASSUNTA – Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...
 AS DUAS (numa mesura de menina) – Ora, D. Assunta!
 D. FLÁVIA – Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...
 MAURA – Se é...
 D. ASSUNTA – E por isso que tenho por vós consideração... Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre...¹⁶⁴

Quem traz a beleza no corpo deve expiar, deve pagar por isso. Em *Dorotéia*, a punição se dá por meio da doença. A condição para que Dorotéia pudesse morar com as primas é que adquirisse as chagas de Nepomuceno. A idéia e o plano foram engendrados por D. Flávia. Quando Dorotéia volta do encontro com Nepomuceno – contato que significa, então, a contaminação pela doença e a futura destruição da beleza física – tem-se que:

D. FLÁVIA (ávida) – Pediste as chagas?
 DOROTÉIA (baixando a cabeça e virando o rosto em sinal de pudor)
 – Pedi...
 D. FLÁVIA – Que mais?
 DOROTÉIA – Ele disse que eu escolhesse a que quisesse...
 (Ainda mais sensível o pudor de Dorotéia)
 D. FLÁVIA (feroz, gritando) – Escolheste uma só?
 DOROTÉIA (cedendo ao desespero) – Muitas!
 D. FLÁVIA (traíndo a própria alegria) – Quanto, mais ou menos?
 (...)
 DOROTÉIA (com sofrimento) – Umás quatro ou cinco... (quase alegre) Mas ele pôs todas à minha disposição...
 D. FLÁVIA (dolorosa) – Devias ter pedido mais, por que não pediste mais?
 (...)
 D. FLÁVIA (atormentada) – Quatro ou cinco... Bastará para consumir tua beleza?... para comer teu riso?...E, se no fim de tudo, continuares linda...
 (...)
 DOROTÉIA (num fio de voz) As chagas...

¹⁶⁴ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.* pp. 218-220.

D. FLÁVIA (ainda doce) – Nepomuceno te deu certa quantidade de sua moléstia, que suponho bastante... Tua beleza vais ser destruída, não por mim, que só tenho unhas ou garras, mas por elas...
DOROTÉIA (num suspiro) – Sim...
D. FLÁVIA – Deixarás de ter esse rosto... Compreendes agora?...
Porque teu rosto precisa pagar... Não o ombro...
DOROTÉIA – Estou compreendendo...
D. FLÁVIA – ... nem as costas, nem os joelhos... (violenta) Tua beleza está toda aqui... (aperta entre as mãos o rosto de Dorotéia)¹⁶⁵

2.6: Mais do religioso cristão: as referências ao cristianismo.

Identificamos, também, como pertencentes ao campo do religioso, nas quatro peças que analisamos, as inúmeras invocações a Deus, as referências à própria figura de Cristo, a semelhança de personagens com figuras cristãs, além de objetos e outras menções a elementos da mitologia cristã.

Em *Álbum de Família*, a semelhança física de Jonas com Cristo é renitente na peça. Indica a didascália que precede a primeira aparição de Jonas: “tipo do homem nervoso, apaixonado, boca sensual, barba em ponta. Vaga semelhança com Nosso Senhor”¹⁶⁶. Mais adiante, numa conversa com o marido, D. Senhorinha diz a Jonas que Glória, a filha do casal:

D. SENHORINHA (veemente) – (...) (com tristeza e doçura) Me disse uma vez que você, com a barba assim, e o cabelo, se parecia com Nosso Senhor!¹⁶⁷

Na cena da igreja em que, levada por Guilherme depois de ter sido expulsa do seminário, Glória recusa a proposta do irmão de fugirem dali, ela deixa explícito o desejo incestuoso pelo pai, Jonas. Isso se dá através do encantamento da jovem diante de um quadro de Jesus Cristo que, para Glória, trata-se da face do pai.

(... Ilumina-se uma nova cena: interior da igreja local. Altar todo enfeitado. Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado – que vai do teto ao chão. NOTA IMPORTANTE: em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. É evidente que o quadro, assim grande,

¹⁶⁵ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Op. Cit.*, pp. 231-234

¹⁶⁶ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, *Op. Cit.* p.59.

¹⁶⁷ Idem, *ibidem.* p.66.

corresponde às condições psicológicas de Glória, que vem entrando com Guilherme. Primeira providência de Glória: olhar para a falsa fisionomia de Jesus. Caiu uma tempestade. Glória está ensopada e Guilherme também). (Glória é uma adolescente linda).

(...)

(Glória está diante do quadro, deslumbrada. Ajoelha-se e reza. Durante a reza, Guilherme, com a mão, esboça uma carícia sobre a cabeça da irmã, mas desiste em tempo).

(...)

GLÓRIA (sempre impressionada com o falso Cristo) – Nunca vi uma coisa assim! Que semelhança!

Guilherme tenta tirar a irmã do deslumbramento hipnótico, mas ela se mantém alheia às falas do irmão. Ela pergunta a ele:

GLÓRIA (sem ouvi-lo) – Mas você não nota nada – NADA?

GUILHERME – O quê?

GLÓRIA – Olha bem para esse quadro... Não nota nada – não acha parecido?

GUILHERME – Como parecido?

GLÓRIA – Não é o mesmo rosto de papai, a mesma expressão, DIREITINHO?

Em mais uma tentativa de retirar Glória daquela situação de imersão em pensamentos sobre o pai, Guilherme passa a depreciar Jonas; ao que Glória o defende:

GUILHERME – Papai é pior!

GLÓRIA (transportada) – Papai, não. Quando eu era menina, não gostava de estudar catecismo... Só comecei a gostar – me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está ali, só que menor – claro! (desfigurada pela emoção) Fiquei tão impressionada com a SEMELHANÇA!

GUILHERME – Onde é que você viu semelhança?

GLÓRIA (fechada no seu êxtase) – Colecionava estampas... O dia mais feliz da minha vida foi quando fiz a primeira comunhão – até tirei retrato!¹⁶⁸

Além da semelhança de Jonas com Nosso Senhor, tem-se, em *Álbum*, a semelhança de D. Senhorinha com Nossa Senhora. No velório de Glória e Edmundo, Heloísa, ex-esposa deste, em conversa com a ex-sogra:

(indica o caixão de Glória)

¹⁶⁸ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, *Op. Cit.* pp.87-88 e 92.

HELOÍSA – ... Aquela ali, achava o pai igualzinho – mas igualzinho a Nosso Senhor!

(vai, em seguida, ao esquife de Edmundo)

HELOÍSA – Calculo que meu marido achasse você (alongando as palavras) MUITO PARECIDA COM NOSSA SENHORA!

(D. Senhorinha parece assustada diante da ferocidade de Heloísa) ¹⁶⁹

O quadro de Cristo, ao qual se faz tanta referência na cena entre Glória e Guilherme na igreja, está também presente em outro espaço de *Álbum de Família*. Depois da primeira cena da peça, no seminário onde Glória estudava, dá-se a troca de cenário e “ilumina-se um espaço maior e mais central; sala da fazenda de Jonas”, onde passará quase todo o drama. A didascália ainda indica sobre o cenário: “Retrato de Jesus na parede” ¹⁷⁰. Também no mesmo espaço, na fazenda da família, outro quadro cristão está presente, trata-se da representação da Santa Ceia. No auge de um paroxismo, em que Jonas assume gostar de mulheres, jovens, sem-vergonha, ele faz referência ao quadro:

JONAS (parece cair em transe; não se dirige a ninguém; volta Tia Rute, sem que ele perceba) – Gosto de menina sem-vergonha. Mulher, não; menina. De 14, 15 anos. Desbocada. (com angústia) Aliás, não sei por que mulher não pode dizer nome feio como nós, por que, ora essa? (com absoluta dignidade, quase com sofrimento) Numa conversa, durante a refeição; a Ceia do Senhor, pendurada na parede, e a dona da casa dizendo palavras! ¹⁷¹

Na cena reproduzida a seguir, aparece, mais uma vez, o quadro de Cristo, o que fica pendurado na sala da fazenda; tem-se com ele uma interação. Trata-se de uma conversa entre Jonas, a esposa D. Senhorinha e o filho Edmundo, que acabara de voltar ao lar da família, depois de anunciar ter se separado da esposa. A invocação a Deus e a seus poderes aparece aqui, bem como a referência e outros elementos religiosos cristãos (igreja, livrinho de missa, anjo). Os três conversam sobre os integrantes da família; D. Senhorinha diz sobre Guilherme:

D. SENHORINHA (num transporte) – Guilherme era tão... (não sabe o que dizer) Desde menino, não saía da igreja...

JONAS – Tem que ser como eu!

¹⁶⁹ Idem, ibidem. p.112.

¹⁷⁰ Idem, ibidem. p.58.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p.63, 64.

D. SENHORINHA (doce) – Sempre com livrinho de missa!
JONAS – É impossível que não tenha desejo!
D. SENHORINHA (feliz) – Ele adorava estampa de anjo!
JONAS (exultante) – Mas eu sei o que vai acontecer – APOSTO!
Guilherme ainda vai aparecer aqui, vai dizer: “Larguei o seminário”
(Entra Guilherme, em tempo de ouvir as últimas palavras do pai)
GUILHERME – Larguei o seminário...
JONAS (espantado) – Ele! (pausa; possesso, para todo mundo) Eu não disse? Eu acabava de dizer... (ofegante) Deus confirmou as minhas palavras... (apontando para o quadro de Jesus) Foi Deus! Deus, sim, Deus!

D. Senhorinha, depois da suspeita levantada pelo marido de que Guilherme teria saído do seminário “para dar em cima de alguma prostituta”, lamenta junto ao filho: “Deus castiga, Guilherme, Deus castiga!”¹⁷².

O quadro de Cristo também reaparece da mesma forma que das outras vezes, numa situação de quase interação com as personagens. Isso acontece num momento de referência a uma brutal violência: Guilherme narra aos familiares a maneira cruel com que assassinou o filho de Jonas, carregado no ventre de uma das várias mulheres com quem Jonas tinha relações.

JONAS (com sofrimento) Assassino!
GUILHERME – Não faz mal!
(Guilherme olha para o quadro de Jesus. Fala, subitamente grave e viril)
GUILHERME – Deus é testemunha de que não me arrependo! (com ferocidade) Eu devia fazer a mesma coisa com essa que está aí!¹⁷³

Em *Anjo Negro*, também em momento de descontrole de si – bem parecido, portanto, com as outras situações até aqui levantadas de *Álbum de Família* – ao discutir com o marido, Virgínia revela a Ismael que Cristo lhe veio à memória; por isso, ela reivindica a Ismael um quadro de Cristo que seria, para ela, a representação de um homem que não fosse Ismael, rosto e olhos que não fossem o do marido, o único homem com quem, há tempo, Virgínia tem contato, já que vive isolada em casa.

(Ismael, sem um gesto, sem uma palavra, observa a histeria que vai se apossando da esposa.)

¹⁷² Idem, ibidem, p.77.

¹⁷³ Idem, ibidem, p.80.

VIRGÍNIA – Outro dia, ouviu? Eu me lembrei de um rosto, mas não sabia de quem era, não conseguia me lembrar do nome. Não havia meio. Depois, então, me lembrei – era o de Jesus, o rosto de Jesus.

(Aperta o rosto entre as mãos. Está devorada pelo desespero. Passeia pelo quarto, enquanto o marido permanece impassível)

VIRGÍNIA (num apelo) – Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus tão tem o teu rosto, não tem os teus olhos – não tem, Ismael!

ISMAEL – Não – aqui não entra ninguém.

VIRGÍNIA – Mas é um quadro, Ismael, um retrato, uma estampa – eu ponho ali, na parede. Não é bom lugar? Aqui, Ismael. Se você quiser, nem olho, é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael?

ISMAEL (segurando-a) – Não quero, não deixo! (...)

(...)

VIRGÍNIA (mais agressiva, num crescendo) – Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim?

(Ismael está de costas para ela)

VIRGÍNIA – Se fosse um Cristo cego, não tinha importância. Mas não há Cristo cego!

ISMAEL – Não deixo, nem quero... (espantado) Esse Cristo não; claro, de traços finos...¹⁷⁴

Mais uma vez, em meio à referência à violência (como na cena de Guilherme, em *Álbum de Família*), tem-se a presença da figura cristã, não sob a forma de um quadro, mas representado num crucifixo. A referência ao objeto é feita quando Virgínia está contando a Elias sobre a maneira violenta com que, desde a primeira vez, Ismael se relaciona com ela. Para descrever a cena de violência, a mulher faz referência a um crucifixo de cristal que, pela situação em que ele aparece e, pelo que houve com tal objeto, fica bem clara a conotação que se lhe impõe.

VIRGÍNIA (indicando a cama) – Ninguém mais dormiu ali... A cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... Tudo como há 8 anos... Ismael não quer que eu, nem ninguém, mexa em nada (...)¹⁷⁵

Uma outra menção – mais sutil – à crucificação de Cristo em *Anjo Negro* se dá quando se caracteriza a imagem de Ana Maria, ao final da peça. Sobre a adolescente, trancada em um mausoléu por Ismael e Virgínia, tem-se a seguinte indicação, nas

¹⁷⁴ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, pp.133-134.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*. p.144.

últimas palavras da obra dramaturgica: “Fica de joelhos, os braços em cruz; parece petrificada nesta posição. É a última imagem da jovem cega”.¹⁷⁶

Também fazem parte do religioso identificado em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*, as orações. Com características reconhecidamente cristãs, elas são muito recorrentes.

Depois que D. Senhorinha desfere dois tiros contra o marido, que cai morto, do coro vêm as últimas palavras de *Álbum de Família*: ele entoia uma oração, uma oração fúnebre na qual estão presentes preceitos tipicamente cristãos como o da salvação e o da libertação da alma. Há também referências a personagens bíblicas. O coro solicita ao Senhor que haja a libertação da alma “do teu servo de todos os perigos do inferno”, assim “como libertastes Henocho e Elias da comum morte do mundo”. Eis o final da peça:

(D. Senhorinha parte para se encontrar com Nono e se incorporar a uma nova vida. Jonas morre)

CORO – Suscipe, Domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi salvationis a misericórdia tua. Amen. Libera, domine, animam servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amen. Libera, domine, animam servi tui, sicut liberasti henocho et eliam de communi morte mundi. Amen.

(O coro vai saindo, sem necessidade de completar a oração)
FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO ¹⁷⁷

Em *Anjo Negro*, sobre as senhoras que constituem o coro da peça e que velam pelo terceiro filho morto do casal Virgínia e Ismael, tem-se a seguinte informação, na primeira didascália da peça: “Rezam muito, rezam sempre; sobretudo ‘Ave-marias’, ‘Padre-nossos’” ¹⁷⁸. Em quase todas as aparições do coro na peça, há indicações de que as senhoras negras, que o constituem, estão rezando; mesmo depois de já ter chegado ao fim o velório da criança: “em todas as pausas, ouvem-se fragmentos dos ‘Padre-nossos’ e ‘Ave-marias’ do coro negro”. ¹⁷⁹ Na primeira didascália do segundo ato, em que o cenário do drama será o quarto do casal, juntamente com descrições do espaço, tem-se que: “as senhoras pretas descem e se colocam em semicírculo, junto do pequeno e decorativo tanque em que o menino se

¹⁷⁶ Idem, ibidem. p.192.

¹⁷⁷ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p.120.

¹⁷⁸ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.* p.125.

¹⁷⁹ Idem, ibidem. p.129.

afogou. Mexem nos rosários, fazem suas preces.”¹⁸⁰ Nesse mesmo ato, tendo pegado a sobrinha em flagrante com Elias, a tia de Virgínia vai acusá-la; é quando, num momento pouco coerente ou inesperado, Virgínia diz à tia:

VIRGÍNIA (rápida) – Se sabe – por que me atormenta com perguntas? Queria tanto ficar sozinha, **para rezar...**¹⁸¹

Em *Dorotéia*, D. Flávia conta à prima recém chegada que, quando ficaram sabendo da morte da outra Dorotéia, estavam à mesa “fazendo as orações”. Adiante, ao resolver que Dorotéia poderia ficar, D. Flávia lhe informa:

D. FLÁVIA – ... então, nós te aceitaremos na família... Serás igual a nós... Igual à Dorotéia que se atirou no rio... Te sentarás à nossa mesa... **Dirás as nossas orações (...)**.¹⁸²

Quando D. Assunta chega à casa das três viúvas levando o noivo de Das Dores, Carmelita e Maura, diante da iminente entrada de um homem, oram:

CARMELITA – Piedade, Senhor! Piedade de nós!
MAURA (rápida) – E de nosso pudor!
CARMELITA – Piedade do nosso pudor!¹⁸³

Em desespero pelo fato de que a náusea da filha Das Dores ainda não veio, D. Flávia cai em oração:

(D. Flávia está agora de joelhos diante da filha, mas sempre defendendo o próprio rosto com o leque)
D. FLÁVIA – Nenhum sinal?
DAS DORES – Nenhum.
D. FLÁVIA (ergue-se como uma possessa) – Por que, Senhor, por quê? (num desespero maior) Misericórdia para mim, misericórdia... (...)¹⁸⁴

Assim como D. Flávia e as primas, a família Drummond, em *Senhora dos Afogados*, também reza à mesa. Sobre a morte da segunda filha, Clarinha, diz D.

¹⁸⁰ Idem, ibidem p.147.

¹⁸¹ Idem, ibidem p.153, grifo nosso.

¹⁸² RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.213, grifo nosso.

¹⁸³ Idem, ibidem. p.218.

¹⁸⁴ Idem, ibidem.p.239.

Eduarda ao filho Paulo: “Estamos na mesa; não há melhor lugar para rezar do que a mesa. Vamos orar por tua irmã”¹⁸⁵. Ainda por causa da morte de Clarinha, D. Eduarda faz ao marido, Misael, o mesmo pedido:

D. EDUARDA – Misael, é preciso rezar por Clarinha.
MISAEL – E queres que eu reze?
D. EDUARDA – Há quanto tempo não rezas?
MISAEL (fora de si) – É preciso rezar.
D. EDUARDA – Há anos não dizes uma oração.
MISAEL (num crescendo) – E é por isso, porque eu não rezo todos os dias, todas as noites, é por isso que a mulher apareceu no banquete...E que minha filha está morta...
D. EDUARDA – Eu direi uma oração...
MISAEL – Tu dizes e eu repito...
D. EDUARDA – Nós todos.
MOEMA (recuando) – Eu também?
MISAEL – Você, Moema. Toda a família.
D. EDUARDA – Ajoelha, Misael. Ajoelha por nossa filha... Ela ficará mais tranqüila dentro de sua morte, se souber que ficaste de joelhos.¹⁸⁶

Na mesma peça, também se reza, em outro momento, por outra morta. As prostitutas, no cais – que constituem, além dos vizinhos, mais um coro na peça – rezam pela prostituta morta há dezenove anos:

PRIMEIRA – Mulheres do cais...
SEGUNDA – Mulheres do cais...
TERCEIRA – Te imploramos, Senhor,
QUARTA – Nós, que cheiramos a 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.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*. p.269.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*. p.277.

¹⁸⁷ RODRIGUES, N.. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.280.

De volta ao espaço da casa dos Drummond, mais à frente, é o outro coro da peça – os vizinhos – que reza pela alma da filha de Misael e D. Eduarda, Clarinha. O “Noivo” pede para que seja feita a oração:

NOIVO (transfigurado) – Vamos rezar por ela. Todos aqui sabem rezar?

VIZINHO – Perfeitamente.

VIZINHO – E quem não sabe finge.

MOEMA (voz velada) – Vamos rezar pelo eterno descanso de sua alma... Para que ela fique onde está... (mais forte) Para que ela nos dê sossego!

NOIVO – De joelhos!

VIZINHO – Todos de joelhos!

(...)

MOEMA (alteia a voz) – Vamos ... Creio em Deus Todo-Poderoso... Repitam... Creio em Deus...¹⁸⁸

As orações, tanto para Clarinha, quanto para a prostituta morta, ocorrem várias outras vezes em *Senhora dos Afogados*.

Outras referências à religiosidade cristã, (muitas vezes, reconhecidamente à católica em específico) também figuram nas quatro tragédias. A menção à primeira comunhão é mais uma delas. Em *Álbum de Família*, a primeira didascália do segundo ato indica a formação da pose para a fotografia da primeira comunhão de Glória:

(Terceira página do álbum. Retrato de Glória, na primeira comunhão. De joelhos, mãos postas etc. O fotógrafo dá à adolescente uma idéia de pose mística que deve fazer; para isso, ajoelha, junta as mãos, revira os olhos. Depois do que, levanta-se e contempla o resultado de suas indicações. Já ia tirar a fotografia quando bate na testa, lembrando-se do livrinho de missa e do rosário; entrega um e outro à menina, que se põe na atitude definitiva. D. Senhorinha está presente, mas não entra no retrato; apenas acompanha a filha.)¹⁸⁹

Em conversa com o irmão Guilherme, Glória relembra, extasiada:

GLÓRIA (fechada no seu êxtase) – (...) O dia mais feliz da minha vida foi quando fiz a primeira comunhão – até tirei retrato!¹⁹⁰

¹⁸⁸ Idem, ibidem. p.292.

¹⁸⁹ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.75.

¹⁹⁰ Idem, ibidem. p.92.

A pureza simbolizada pelo sacramento da primeira comunhão aparece também em *Anjo Negro*, na fala de Elias, quando este, já completamente seduzido por Virgínia, diz à mulher que preferiria vê-la morta a vê-la desejada por outros homens:

ELIAS – Você gostaria... Seria uma coisa tão meiga como a morte de uma menina; não de mulher; mas de menina, no dia da primeira comunhão...¹⁹¹

As invocações a Deus ou a referência a ele são também marcas religiosas presentes no conjunto das obras “míticas”. Deus é mencionado como fonte de castigo, como o que mata os desejos, o que marca a vida. Em todas as vezes em que as referências se dão, o comportamento dos personagens é de rendição à forma suprema da entidade divina.

Em *Álbum de Família*, Totinha é o nome da jovem que, esperando um filho de Jonas, está sofrendo as dores do parto na fazenda onde se passa o drama. Em todas as cenas, há indicação dos gritos da mulher. Tia Rute, vez por outra, dá assistência à mulher que, por causa do parto complicado, corre risco de morrer. Jonas, em nenhum momento se preocupa com isso; a atitude do dono da casa é de extremo desprezo. Diante disso:

TOTINHA (num esforço supremo para articular uma frase completa)
– “Seu” Jonas, escreva: DEUS HÁ DE LHE CASTIGAR!¹⁹²

Na seqüência da cena, D. Senhorinha está conversando com o filho Edmundo. No diálogo (inclusive nas didascálias) entre mãe e filho, indícios do desejo incestuoso de ambos. Na fala de D. Senhorinha, a confissão de que a religiosidade e a crença em Deus impedem a concretização de seus desejos.

(Jonas, com o pé ou coisa que o valha, fecha violentamente a porta. D. Senhorinha e Edmundo estavam virados para o quarto, atentos ao diálogo.)

D. SENHORINHA (numa súbita crise de desespero) – Eu não agüento mais, Edmundo! Não posso!

EDMUNDO (apaixonadamente, indicando o quarto) – Quando eu estava lá, me lembrei que você também passou por aquilo. (baixa a voz) Tive a impressão de que não era Totinha, mas você quem estava lá com as dores!

¹⁹¹ RODRIGUES, N.. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.150.

¹⁹² RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, Op. Cit.*, p., 97.

D. SENHORINHA (depois de um silêncio) – Um dia, não sei! **Ah, se eu não fosse religiosa! Se eu não acreditasse em Deus.** (parando diante do filho) Há coisas que eu penso, que eu tenho vontade, mas não sei se teria coragem!¹⁹³

No primeiro quadro do primeiro ato de *Anjo Negro*, o coro de senhoras negras lamenta a morte do terceiro filho de Ismael e Virgínia. Em meio aos vários comentários sobre o que se abate sobre a casa do casal, referências ao poder do castigo divino:

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 (num lamento) – Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos!
(...)
SENHORA – O preto desejou a branca!
SENHORA (gritando) – Oh! Deus mata todos os desejos!¹⁹⁴

A menção a Deus como fonte de punição também aparece na conversa, cheia de ódio, entre Ismael e o irmão Elias. Ismael está contando sobre a morte do terceiro filho e delega à entidade divina a responsabilidade pelo seu sofrimento:

ISMAEL (caído em abstração) – Deus marcou minha vida, eu sei que é Ele. Só pode ser Ele. Ninguém sabe como foi: Virgínia se distraiu um momento, um segundo e o menino desapareceu. (com excitação) Não estava em lugar nenhum. (com espanto) Então eu me lembrei: o tanque! Fui correndo – ele estava pousado no fundo do tanque, muito quieto – e morto. Mas a água é tão rasa, bate na cintura de uma criança. Ele não podia ter-se afogado ali!¹⁹⁵

No prosseguimento da conversa, mais uma vez, a alusão ao castigo de Deus. Depois de Elias lembrar ao irmão o quanto sofrera, apanhando nas mãos dele (“Tive medo quando era menino. Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua

¹⁹³ Idem, *ibidem*. p. 98, grifo nosso.

¹⁹⁴ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p. 126.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*. p. 130.

mãe, porque era filho de uma mulher branca com um homem branco”¹⁹⁶) Ismael expulsa o cego de casa, ao que ele:

ELIAS – Vou, mas cedo ou tarde prestarás conta a Deus!¹⁹⁷

Em Virgínia, o medo do castigo divino. Ismael acusa a mulher que, se ela tivesse um filho branco, seria dele amante, amaria o filho como mulher, “como fêmea”.

VIRGÍNIA (caindo em si, apavorada) (...) Eu tenho medo de Deus, Deus castigaria!¹⁹⁸

Em *Senhora dos Afogados*, além da menção a Deus estar atrelada ao medo que se sente por ele e à punição infligida por ele, Deus é mencionado para lembrar o caráter sagrado do casamento e para erigir bênçãos àqueles que não têm desejo. Misael desconfia de que a esposa, D. Eduarda, tem a intenção de matá-lo:

D. EDUARDA (num grito) – Eu não faria isso!

MISAEL – Sou um marido velho...

D. EDUARDA – ...mas me casei contigo...

MISAEL (arquejante) – ... e tu és moça... Bonita ainda...

D. EDUARDA (continuando) – ... perante Deus, sou tua mulher...

(...)

MISAEL (com a boca torcida) – Há muito tempo que eu mesmo preparo este remédio... Que não aceito de ti nem um pouco de água... Mas, desta vez, foste tu, e não eu, foste tu que preparaste tudo... Poderias, se quisesses, misturar alguma coisa...

D.EDUARDA (feroz) – Nunca!

MISAEL – Claro! Nenhum veneno... (...) Eu não poderia acreditar que uma mulher que se casou comigo na igreja, de branco, diante dos círios e de Deus... Terias medo de Deus...¹⁹⁹

A relação entre o matrimônio e a procriação aparece também em *Álbum de Família*, sob a forma de uma reprodução da fala de Cristo. No primeiro ato da peça, na ironia típica de todos os comentários feitos pelo *Speaker*, tem-se que:

¹⁹⁶Idem, ibidem.

¹⁹⁷Idem, ibidem, p. 131

¹⁹⁸Idem, ibidem p. 174

¹⁹⁹RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, pp. 284-285.

SPEAKER – Partem os românticos nubentes para a fazenda de Jonas, em S. José de Golgonhas. Longe do bulício da cidade, gozarão a sua lua-de-melzinha. *Good-bye*, Senhorinha! *Good-bye*, Jonas! E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: “Crescei e multiplicai-vos!”²⁰⁰

Em *Anjo Negro*, há outras referências a registros bíblicos. Ao saber que Virgínia esperava um filho seu, Elias, parafraseia o “Ama o teu próximo como a mim mesmo”:

ELIAS – Ama o meu filho... como a mim mesmo!²⁰¹

A menção aos dez mandamentos aparece na fala de Ismael que, em conversa com Virgínia, justifica o comportamento (de só dizer mentiras) que tem com a enteada, Ana Maria:

ISMAEL – Para um cego, que a gente cria, desde que nasceu, que a gente esconde, guarda – não é? -, é melhor mentir. É preciso até mexer nos Dez Mandamentos.

VIRGÍNIA (caindo em si, acovardada) – Por que os dez mandamentos? Os Dez mandamentos, não. (...) ²⁰²

A tia de Virgínia amaldiçoa a sobrinha parafraseando a oração católica:

TIA (num crescendo) – E tu, Virgínia, maldita sejas! (...) (pausa, voz cheia, grave) Maldita, assim na terra como no céu. ²⁰³

²⁰⁰RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.56, grifo nosso..

²⁰¹RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.167.

²⁰²Idem, *ibidem*. p.174.

²⁰³Idem, *ibidem*. p.179.

CAPÍTULO 3: A TRAGÉDIA

3.1: No imitado, o aprendizado – desde *A Poética*, que analisa o Legado Grego até um acompanhamento da *Tragédia no teatro do tempo*.

Apesar de não constarem nos dois volumes intitulados de “tragédia” (“tragédia carioca” I e II), essa dissertação pretende considerar as peças *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados* como pertencentes ao gênero trágico. Além dos subtítulos dados (“Tragédia em 3 atos” para três das quatro peças) pelo próprio dramaturgo, são reconhecíveis, nas quatro obras dramáticas, elementos típicos do gênero trágico. Adiante, pretendemos nos ater à justificativa pela qual as quatro peças em questão podem ser consideradas “tragédias”; não no sentido estritamente clássico, mas com características peculiares, reinventadas, adaptadas.

Se as quatro peças forem tratadas como pertencentes ao gênero trágico, torna-se relevante, para a leitura que aqui se pretende fazer, traçar um rápido panorama sobre o estudo de tal gênero ao longo do tempo, desde a antiguidade clássica até, pelo menos, ao que se chama de época moderna. Para tal empreitada, elegemos *A Poética*²⁰⁴, indiscutivelmente obra de referência para qualquer estudo sobre o gênero trágico; *Arqueologia da Ação Trágica – o Legado Grego*²⁰⁵ e *A tragédia no teatro do tempo – Das origens clássicas ao drama moderno*²⁰⁶, duas obras cujos títulos, por si sós, indicam o valoroso intuito de proceder a um estudo panorâmico da tragédia ao longo do tempo. Mais adiante, utilizaremos tal estudo para que os elementos concernentes ao gênero trágico sejam mais um instrumental de análise, de leitura da obra “mítica” de Nelson Rodrigues.

No Capítulo IV d’*A Poética*, Aristóteles trata da experiência que se tem com o imitado, ou seja, da experiência que se tem com a *mimesis*. De acordo com o filósofo, o homem aprende com o que é imitado. A tragédia é a arte da imitação; é, portanto, a arte da ação, retrata ações. E a *catarse*, um dos constituintes mais importantes do gênero trágico, está relacionada com a maneira com que o homem “lê”, entende essas ações

²⁰⁴ ARISTÓTELES. *A Poética*, Porto Alegre: Editora Globo S.A. Brasil, 1966.

²⁰⁵ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*, João Pessoa: Idéia, 2005, p. 374.

²⁰⁶ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Das origens clássicas ao drama moderno*, João Pessoa: Idéia, 2008.

imitadas. Sandra Luna lembra-se de algumas das muitas polêmicas que envolvem a definição de *catarse* – “a tragédia nos livra das emoções nocivas que ela nos provoca ou ela provoca em nós essas emoções e, ao fazer isso, ela purifica em nós essas emoções?”²⁰⁷. Para Aristóteles, independentemente da exatidão do valor semântico de *catarse*, claro é que o efeito provocado por ela é bom, porque através da imitação, do exercício, da vivência, da experiência com que está colocado no gênero trágico, o homem “aprende”. O estado de *catarse* opera no sentido de “educar” os homens quanto às emoções provocadas e suscitadas – a piedade e o temor – pela própria tragédia. O “excesso” de sentimentos produzido pela tragédia é “aliviado” por ela mesma, de acordo com Aristóteles. Isso se dá, uma vez que a tragédia expõe o homem ao sofrimento “à distância”, já que a piedade atrai, mas também afasta. Adesão e distanciamento coexistem no gênero trágico. Não só se aprende com a tragédia, mas também se sofre com ela. O “aprender com” inclui o “sofrer com”. A função “útil” da tragédia estaria exatamente nessa função educativa do gênero, nessa espécie de “caráter pedagógico” do gênero: através da *catarse*, a tragédia incita, mas também pacifica as emoções trágicas no homem usando, para isso, a imitação de ações do próprio homem. Sobre isso, sintetiza Sandra Luna: “a relação sempre presente entre a manifestação literária do trágico e o ‘agir humano’ ainda legitima a sua noção de arte trágica enquanto imitação de ações”.²⁰⁸

Ainda sobre uma espécie de intuito educativo que teria a tragédia ao fazer com que o homem aprenda – suscitando piedade e temor – sobre as próprias ações humanas, Sandra Luna lembra que, tomando as devidas adequações pelas quais passou o gênero trágico ao longo do tempo, esse intuito, de certa forma, mantém-se: “o herói, seja ele uma peça do destino que o impele a cometer um erro por ignorância, um sujeito racional decidido a atingir seus objetivos, ou finalmente, um não-sujeito, um ser estilhaçado por forças sociais e movido pelas pulsões do seu inconsciente, fato é que a sua trajetória continua a fornecer o eixo em torno do qual se constrói a ação trágica, o que significa que é ainda através de suas ações e reações que o poeta denuncia a problemática relação entre o homem e o seu universo”.²⁰⁹ Incluindo o gênero literário da

²⁰⁷ Idem, *ibidem*. p. 77.

²⁰⁸ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*, *Op. Cit.*, p. 327

²⁰⁹ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Das origens clássicas ao drama moderno*, *Op. Cit.*, p. 232.

tragédia na ampla categoria de “arte”, válido é, para reforçar o que se está tratando, a consideração de Hegel sobre a “finalidade” da arte: “Se se quiser marcar um fim último à arte será ele o de revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana” (...) Este fim é também da história, da religião, etc.”²¹⁰

Acreditamos que esse “intuito educativo” do gênero trágico de, ao denunciar a conflituosa relação entre o homem e o seu universo, fazer com que o homem aprenda a se haver nessa relação está presente nas quatro tragédias de Nelson Rodrigues que nos propomos a analisar. Mais do que estar presente nessas peças, acreditamos que esse “caráter pedagógico” da tragédia ajuda a constituir, relevantemente, a análise que nos propomos fazer.

Mesmo dizendo respeito a um tipo de tragédia bem específica, a tragédia clássica, concernente a um tempo e a uma cultura determinados; mesmo dizendo respeito a elementos de uma época e de uma produção cultural que, claro, são totalmente diferentes e distantes da tragédia que se chama moderna e na qual se podem incluir as peças feitas por Nelson Rodrigues, nos anos 40, no Brasil, *A Poética* será usada como instrumental crítico para análise da arte trágica rodriguiana, que é o nosso recorte. Nossa intenção é fazer da obra de Aristóteles um guia de investigação da tragédia, capaz de oferecer – com as devidas adequações – um bom instrumental de estudo. Pretendemos lidar com a obra de Aristóteles da forma com que Sandra Luna²¹¹ reivindica: com uma maior relativização. A estudiosa defende que *A Poética* não deve ser tomada de modo engessado, hermético, como muitos estudiosos da tragédia a tomam. Para embasar sua reivindicação, Luna indica que o próprio Aristóteles já tinha consciência dessa relativização de tudo a que se refere ao estudo, não só do gênero trágico, mas inclusive, do cômico. Afirmou o autor d’*A Poética* que “o que se sabe é que tanto a tragédia quanto a comédia foram evoluindo, se modificando”. Para terminar sua defesa por fazer do contato com *A Poética* um modo investigativo que não seja engessado, Sandra Luna defende que a grande utilidade que se deve dar à obra de Aristóteles é a que recomendou o estudioso F.L. Lucas: “deveríamos voltar a Aristóteles

²¹⁰ HEGEL, *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, s/d. p 36.

²¹¹ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego, Op. Cit.*

não tanto em busca de respostas certas, mas de perguntas certas”.²¹² É dessa forma que pretendemos proceder para a elaboração da nossa leitura das quatro tragédias “míticas” da obra rodriguiana.

A partir das indicações d’A *Poética* e de relevantes pontos advindos desta, levantados e analisados por Sandra Luna, em *Arqueologia da Ação trágica* e em *A tragédia no teatro do tempo*, pretendemos verificar como funcionam e quais as contribuições de elementos típicos da tragédia grega clássica nas tragédias *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*. Por isso, considerações acerca do coro, da linguagem utilizada, da verossimilhança, da constituição do *pathos* (sofrimento), da *catarse* (do excesso e alívio nela contidos), da beleza, da “ação complexa ou mito complexo”, da *hamartia* constituirão parte importante da análise a que procederemos adiante.

Sobre a *hamartia*, por exemplo, que é o “erro involuntário” – o erro cometido pela personagem na tragédia sem saber ela que se trata de um erro – muitas foram as alterações a que foi submetida. Na tragédia clássica, por causa da *hamartia*, o efeito trágico é bem mais comovente porque a causa do erro está em um agente responsável, o “herói trágico”, mas as conseqüências advindas dessa causa são imerecidas porque o herói desconhecia ser a sua ação um erro. “É justamente nesse descompasso entre erro e culpa que o sentimento do trágico se instala com maior efetividade”²¹³. Sandra Luna se pergunta se *hamartia* não seria “senão a tentativa de maquiar a culpa de seu agente/vítima, de maneira a tornar mais comovente, mais patética a ação trágica?”²¹⁴ Numa análise um pouco diferente dessa, Luna lembra que havia sim, na tragédia grega clássica, personagens que sabiam o que estavam fazendo e que, portanto, erravam voluntariamente ou que tinham, pelo menos parcialmente, consciência do que estavam fazendo, como na tragédia *Medéia*, em que a personagem homônima, ao querer se vingar do marido, sacrifica sua própria prole. Mas, de acordo com o estudioso Lessing, quando isso se dava, os gregos não derivavam o trágico da própria malignidade humana. Eles “preferiam culpar o destino, tornar o crime uma espécie de maldição inevitável proveniente de alguma divindade vingadora”.²¹⁵

²¹² LUCAS, F. L. *Tragedy: serious drama in relation to Aristotle’s Poetics*. New York: Collier Books, 1965, p. 16. tradução de Sandra Luna, in “Arqueologia da Ação Trágica”, *Op. Cit.*

²¹³ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*, *Op. Cit.*, p. 31.

²¹⁴ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*, *Op. Cit.*, p. 37

²¹⁵ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*, *Op. Cit.*, p. 32.

Os latinos transformaram a definição grega clássica de *hamartia*, que passa a ser vista como erro voluntário, “ênfase antes as noções de falta de moral e culpa do que as investidas do destino, da fatalidade. Essa ênfase na malignidade humana como deflagradora do trágico produzirá no legado latino um esquema simplificado no qual o trágico se configura como castigo por crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos das paixões humanas (...)”.²¹⁶ Os latinos subtraíram da tragédia clássica noções como destino, acaso, fatalidade promovendo “um equacionamento possível entre crime e castigo e passaram a derivar os efeitos trágicos do terror consequente dos excessos nocivos das paixões”.²¹⁷ A partir da antiguidade latina, a *hamartia* passa a ser relacionada a um erro humano voluntário, a uma transgressão, veiculando essa transgressão a uma ação. A grande obra da época latina, *Arte Poética* de Horácio reafirma e ratifica vários conceitos presentes n’*A Poética*, e marca também algumas diferenças. Uma das mais salientes, com relação às indicações presentes na obra de Aristóteles, trata-se de que, a partir da antiguidade latina, houve um exacerbamento das emoções catárticas, uma amplificação no terror, no sofrimento, que é o *pathos* da tragédia. “Esse toque latino amplificador, melhor, desfigurador do *pathos* é uma das mais marcantes características da obra de Sêneca”²¹⁸, citando um dramaturgo da antiguidade latina. Ao tratar da *Medéia* de Sêneca, Sandra Luna diz que o autor latino “realça morbidamente o horror”²¹⁹. Acrescenta a autora de *A tragédia no teatro do tempo* que as tragédias de Sêneca são um “espelho deformante”²²⁰ e também sobre Sêneca, Sandra Luna recorre à análise feita por Auerbach, sobre a linguagem presente na obra do escritor latino: “imagens pictóricas, mas não se detém no sensorial e no mágico, antes, exime-se em aproximar-se do sádico e do grotesco (...) uma linguagem gestualmente descritiva alimentada por atos compulsivos”²²¹. Mais adiante, ao se referir a uma nova noção de tragédia, tão explorada por Sêneca, diferente da que se tinha na antiguidade clássica grega, Sandra Luna define noção de tragédia como punição por atitudes imorais e criminosas. E, ao longo do tempo, a noção sobre o gênero trágico

²¹⁶ Idem, ibidem.

²¹⁷ Idem, ibidem, p. 34.

²¹⁸ ²¹⁸ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*, Op. Cit. pp.60,-61.

²¹⁹ Idem, ibidem. p. 69.

²²⁰ Idem, ibidem. p.71.

²²¹ Idem, ibidem. p.73.

passou por inúmeras mudanças determinadas por diferentes maneiras de se tratar o erro trágico

No que diz respeito ao estudo da tragédia chamada moderna, Hegel é um dos teóricos lembrados por Sandra Luna. De acordo com ele: “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver suas ações representadas, não pacificamente, mas através de conflitos”²²². Para Hegel, o universo dramático é conflituoso. A ação, no drama, é resultado do desejo humano consciente de suas conseqüências. Esse desejo, colidindo com interesses e paixões, é, de acordo com Hegel, determinante para o desenvolvimento da ação dramática. Ainda de acordo com o teórico, o ser humano tem uma necessidade de ver suas ações apresentadas através de conflitos. A ação dramática não resulta de uma progressão calma para o fim, ela decorre “num meio de conflitos e oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento”²²³. O conflito, somado ao que Hegel chama de “unidade de ação”, é a única lei verdadeiramente inviolável do drama. Porque os conflitos, numa unidade de ação, resultarão num movimento total: a luta de fins opostos que se encontrará, ao final, apaziguada. “Todas as ações menores se mostram relacionadas, intrincadas, contribuindo, assim, para a progressão dramática”²²⁴. Essa progressão do drama, de acordo com Hegel, converge para a solução ou apaziguamento do conflito.

A progressão verdadeiramente dramática consiste na precipitação irresistível para a catástrofe final. Isso explica muito simplesmente pelo papel capital que o conflito nele desempenha. Por outro lado, tudo tende para a explosão desse conflito, e, por outro lado, o desacordo e a contradição entre maneiras de pensar, fins e atividades contrárias exigem uma solução, de modo que tudo converge para este resultado. Isto não quer, todavia, dizer que a simples rapidez da progressão seja, em si, uma beleza dramática; pelo contrário, o poeta dramático deve também desenvolver cada situação com todos os motivos que encerra.²²⁵

No drama, a ação que desencadeia a progressão deve se dar *in medias res*, ou seja, em meio a acontecimentos importantes. Esses acontecimentos importantes são a

²²² Idem, *ibidem*. p. 200.

²²³ Idem, *ibidem*. p. 201

²²⁴ Idem, *ibidem*. p. 203.

²²⁵ HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964, p. 375-76, Apud. LUNA, Sandra. *Op. Cit.*, pp. 204-205.

base para o conflito maior que também explicará os conflitos anteriores e ulteriores. O fato de começar a ação *in medias res* faz com que, ao mesmo tempo em que se conduz o drama para uma progressão, retarda-se a solução definitiva. Lefebvre é um dos estudiosos de Hegel e que às idéias deste sobre o drama acrescenta outras. Uma das principais contribuições de Lefebvre às idéias hegelianas refere-se à “lei da superação ou do desenvolvimento em espirais”. Trata-se de um movimento de pêndulo do extremo (tese) a um outro extremo (antítese), sempre presente no drama. O choque entre esses dois movimentos produz uma reconciliação, uma síntese. Os dois movimentos se dão em espirais ascendentes cujas oscilações, gradualmente, convergem para uma posição moderada, à medida que se progride em direção ao ápice:

No ápice do modelo, a queda fatal: em termos aristotélicos, a *peripeteia*, a inversão da situação, em termos hegelianos, a negação última da tese, a negação definitiva do objetivo do protagonista, de acordo com as leis da dialética, o último dos saltos qualitativos. Tendo chegado a esse ponto de dissensão máxima, supera-se no trágico o conflito maior que caracteriza o eixo central da ação.²²⁶

Além de Lefebvre, outro estudioso das idéias de Hegel relacionadas ao drama foi Brunetière que, em 1894, propõe a sua *Lei do Drama*²²⁷, segundo a qual a vontade do herói é a mola, é a essência da ação do drama, é a ação que faz com que o herói atinja o seu objetivo. “Nesse sentido, diz ele que os verdadeiros heróis dramáticos podem ser vistos como arquitetos de seu futuro”.²²⁸ Em 1912, William Archer²²⁹ discorda da idéia de Brunetière de que a vontade do herói seja a grande mola deflagradora do drama. Contra a concepção de drama enquanto representação da vontade do homem em conflito com outras forças, Archer argumenta que o conflito é apenas um dos elementos dramáticos, não a essência do drama. É de Archer a conclusão de que a essência do drama, em vez do conflito, seria a crise: “o drama pode ser chamado de “arte das crises”. Lawson²³⁰, em 1936, contra-argumenta Archer

²²⁶ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Op. Cit.*, pp. 212,-213.

²²⁷ BRUNETIÈRE, F. The law of the drama in: CLARK, Barret, ed. *European theories of the drama*. New York: Crow Publishers, 1978. Apud LUNA, Sandra: *A tragédia no teatro do tempo. Op. Cit.*

²²⁸ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Das origens clássicas ao drama moderno, Op. Cit.*, p. 214.

²²⁹ ARCHER, Playmaking. In: CLARK, Barret, ed. *European theories of the drama*. New York: Crow Publishers, 1978. p. 448 Apud LUNA, Sandra: *A tragédia no teatro do tempo. Op. Cit.*

²³⁰ LAWSON, The Law of Conflict. In: CLARK, Barret, ed. *European theories of the drama*. New York: Crow Publishers, 1978., p. 507 Apud LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Op. Cit.*

defendendo que a idéia da crise como eixo central do drama não exclui a idéia de conflito como mola propulsora do drama, proposta por Hegel e corroborada por Brunetière. Ao invés de substituir o conflito, adiciona algo a ele muito pertinente.

Baseado nesse raciocínio, Lawson construiu sua teoria. O fundamento de suas idéias será o conflito social. O caráter essencial do drama, insiste, é o conflito social. Isto é, o drama lida com conflitos que posicionam pessoas contra pessoas, indivíduos contra grupos, grupos contra outros grupos, indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais. O que Lawson acrescenta à Lei de Brunetière é a noção de desenvolvimento ou intensificação dos conflitos. Explica o autor: “Pode-se prontamente imaginar um conflito que não alcança uma crise; em nossas vidas diárias tomamos continuamente parte em tais conflitos. Um conflito que falha em atingir um ponto de crise não é dramático”²³¹

De acordo com Lawson, para que o conflito seja típico do drama é preciso que ele tenha intensidade e significado próprios, o que vai depender da disparidade entre o propósito e suas realizações. As conclusões de Lawson estão centradas no conceito de crise como ponto de evolução máxima do conflito – o ponto no qual uma nova situação há de ocorrer para dar continuidade ao argumento dramático. Por isso, reforça que:

O drama não pode lidar com pessoas cujas vontades sejam atrofiadas, que sejam incapazes de tomar decisões que tenham sentido, pelo menos temporário (...). O grau preciso da vontade exigida é a força necessária para conduzir a ação a um resultado, para criar uma mudança de equilíbrio entre o indivíduo e o seu ambiente²³²

Vontade consciente, livre arbítrio, conflito, crise, alguns dos elementos constituintes da teoria da ação dramática até meados do século XX, época em que, no Brasil, Nelson Rodrigues escrevia as quatro peças que nos propomos a analisar. Adiante, partes importantes desse panorama sobre a teoria do estudo do drama trágico ao longo do tempo serão utilizadas. Elementos de toda a “arqueologia da ação trágica” e de todo o estudo da “tragédia no teatro do tempo” serão contribuintes na nossa análise.

²³¹ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*. Op. Cit., p. 218.

²³² LAWSON, The Law of Conflict. In: CLARK, Barret, ed. *European theories of the drama*. New York: Crow Publishers, 1978. pp. 508,-509 Apud. LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*. Op. Cit., p. 214.

Sandra Luna inicia sua *Arqueologia da Ação Trágica*²³³ lembrando que, se remontamos a origem da poesia ao nascimento das artes, não há nada de espantoso se concluirmos que a morte sempre esteve presente na arte da literatura; especificamente, na tragédia. A morte como fim trágico da existência humana, fim irrevogável, fim da vida. A constância de temas como o da morte na tragédia é completamente justificável pela própria origem do gênero. Enquanto gênero, a tragédia teve origem popular, ela retratava, no seu início, o cotidiano, a realidade diária do cidadão grego e, sendo assim, dedicava-se a retratar problemas que diziam respeito aos “conflitos existenciais, sociais, políticos, dos homens que a cultivavam”²³⁴. Dentre esses conflitos, talvez um dos que mais atemorize o homem seja a morte, “incorporada” no próprio deus da tragédia. “Dioniso oferece-se como um representante modelar do paradoxo fundamental que atordoia a humanidade desde sempre – o paradoxo da vida e da morte, sendo a morte parte da vida”²³⁵. Dioniso é o deus da morte e também da vida, tornando-se, desse modo, “um impulso poderoso que move a vida, mas que também a destrói”²³⁶. Mas a morte representada em Dioniso não implica infelicidade, sofrimento; trata-se da morte entendida como fim natural da vida. A conotação de sofrimento, de terror, dada à morte foi acrescida, com o passar de tempo, ao gênero trágico e é essa a conotação de morte em Nelson Rodrigues, nas tragédias que nos propomos a analisar.

3.2: A partir de elementos oriundos da tragédia clássica: a “tragédia rodriguiana”.

A ação trágica.

Pode-se perceber uma espécie de movimento marcado, ritmado, compassado, nas tragédias “míticas” através de indícios constantes nas peças. Trata-se de repetidas referências à ação dos personagens. Em *Álbum de Família*, por exemplo, os personagens se alternam em ficar de costas ou não. De acordo com rubricas, ora isso se dá para a platéia, ora, para personagens entre os quais está havendo diálogo. Esse movimento renitente de dar as costas é um dos vários elementos trágicos dessas quatro

²³³ Cf. LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*, João Pessoa: Idéia, 2005.

²³⁴ Idem, ibidem, p. 37.

²³⁵ Idem, ibidem, p. 55.

²³⁶ Idem, ibidem.

peças rodriguianas. Este, juntamente com outros elementos dos quais vamos tratar, se à primeira vista parece insignificante, comum ou natural, vai ganhar, no conjunto do qual ela fará parte, um sentido especial e ajudará a delinear a especificidade do trágico destas peças.

Em *Álbum de Família*, numa conversa com Tia Rute, a didascália informa que D. Senhorinha sempre procura ficar de costas para a irmã, com quem tem uma relação nada amigável:

(Já saíram da janela. D. Senhorinha, triste, digna, ativa com uma dor bastante sóbria, **procurando sempre ficar de costas para a irmã**. Tia Rute com uma crueldade que não pode esconder.)²³⁷

Em conversa com Jonas, a ação de D. Senhorinha é a mesma da que teve com a irmã. Indica a didascália que a esposa nem vira o rosto para falar com o marido. Na mesma conversa, mais à frente, indica-se que ela olha para fora da casa e ainda, em duas rubricas referentes ao mesmo diálogo, ainda entre Jonas e D. Senhorinha, tem-se que a mulher não encara o marido, dando-lhe o lado: “(Jonas aproxima-se de D. Senhorinha, que fica de perfil para ele, como se não quisesse encará-lo.)”²³⁸

Para marcar a não-aleatoriedade desse movimento de desvio, para sintetizar a força – que acreditamos ter – da significação dessa ação comportamental de fuga, de não-enfrentamento, em muitos momentos entre os personagens, elegemos as palavras de Jonas para a esposa, palavras que carregam consigo essa significação. Diz ele a D. Senhorinha que “quando está cara a cara comigo, fica de perfil”.²³⁹

Perfil e costas, não enfrentamento. Parece-nos que essa indicação sobre a (in) ação dos personagens não é despropositada. Em *Anjo Negro*, na primeira aparição de Virgínia, na primeira cena do primeiro ato, tem-se a indicação de que a mulher, no velório do filho, de luto, está de costas para a platéia. O movimento “de costas-de perfil” também se faz constante em momentos cruciais de antagonismos entre personagens como entre Ismael e o irmão cego. Na maioria das cenas em que os irmãos dialogam, há indicações sobre estarem os dois de perfil, de costas, nunca com a face voltada para o outro. O face a face também não se dá, recorrentemente, entre Ismael e

²³⁷ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p. 59, grifo nosso.

²³⁸ Idem, ibidem, p. 64, grifo nosso.

²³⁹ Idem, ibidem, p. 65, grifo nosso

Virgínia: são muitas as indicações de que um dos dois, ao longo de suas conversas, está de costas para o outro. Tendo descoberto o envolvimento entre a sobrinha e o cego Elias, a tia de Virgínia vai até a casa acusá-la, ao que indica a didascália que, nesse momento, Virgínia fica de costas para a tia. Na longa cena em que Virgínia, acompanhada pelo marido, coloca em ação o plano por ela mesma engendrado de assassinar Elias, a rubrica também indica que Virgínia está, todo o tempo, de costas para o marido. Em *Dorotéia*, são extremamente recorrentes as vezes em que as primas dão as costas à prima Dorotéia. Numa dessas variadas vezes, no pedido do personagem, em um jogo lingüístico de duplo sentido, encontramos o que pode ser considerado uma validação da significação que acreditamos ter a ação de ficar de costas, na dramaturgia rodriguiana: não é só uma ação física vazia, mas está cheia de forte carga de sentido. A protagonista da peça implora: “Não! Não me virem as costas!”. ²⁴⁰ No segundo ato da peça, essa significação “além-gesto” também se faz presente quando se tem, na didascália inicial, que:

(... As três viúvas, em movimento simultâneo, unem-se em grupo cerrado e cada uma cobre o leque. E como se esta atitude não bastasse, viram as costas para a porta da entrada...) ²⁴¹

Essa significação se configura da seguinte forma: o estar de costas, ou de lado ou de perfil, transforma a ação das personagens também num instrumento lingüístico, formador de sentido, enquanto prolongamento dos personagens e, também por extensão, de seus conflitos. A didascália acima, que introduz o segundo ato, forma uma espécie de pré-significação para o ato que vai se desenrolar, uma vez que a ação de estarem de costas para a platéia representa a reticência, o medo e o afastamento das três primas diante do que está prestes a acontecer ao longo de todo o segundo ato: as mulheres não querem, não podem ver o noivo por quem Das Dores espera. Outros acontecimentos são como que “preanunciados” pelo gesto de dar as costas das primas: a não vinda da náusea, a rebeldia de Das Dores, ou ainda a tentação de Maura e Carmelita de desejarem o noivo de Das Dores. A ação inicial das primas vai se manter ao longo de

²⁴⁰ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.* p. 212.

²⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 217.

quase todo o segundo ato; com relação a isso indica a didascália: “sempre de costas para a porta de entrada”.²⁴²

Em *Senhora dos Afogados*, a atitude de dar as costas é engendrada pelos vizinhos, o coro da peça. Tal ação traz em si a significação de um repúdio com relação ao diálogo entre Moema e D. Eduarda, em que esta revela à filha verdades sobre o noivo. No meio dessa conversa em que, imbuída pelo amor até então em segredo que nutre pelo futuro genro, a mãe tenta convencer a filha a terminar o noivado, indica a didascália: “(Os vizinhos, com as suas máscaras ignóbeis, recuam. Vão-se colocar de costas para a cena em curso.)”.²⁴³

O tempo da tragédia.

Em se tratando de análise de obra que se quer trágica, ou que tem relação (conforme estamos delineando) com a tragédia grega, outro elemento que deve ser considerado é o tempo. No gênero greco-clássico, normalmente o período da tragédia era de um dia. No sentido aristotélico, um dos fatores que contribuía para a qualidade de uma tragédia era a capacidade que esta tinha de abarcar todos os seus acontecimentos no período de um dia. Na tragédia das quatro peças que aqui analisamos, o tempo é um outro elemento ao qual o dramaturgo dedica um trabalho de ressignificação.

A impressão que se tem é que os acontecimentos que constituem as tragédias se dão em um período de tempo não definível, não exato, não limitado. Excetuando *Álbum de Família* “que conserva um ligeiro relacionamento com época e local determinados (Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX)”²⁴⁴, em todas as outras peças há essa inexatidão com relação ao tempo. Como se o dramaturgo tivesse engendrado um trabalho de suspensão do tempo, o que também, a nosso ver, ganha significação se somado a outros tantos elementos constitutivos dessa tragédia rodriguiana. Especificamente sobre *Anjo Negro*, diz Sábato Magaldi que “a tragédia é

²⁴² Idem, *ibidem*, p. 218.

²⁴³ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p. 312.

²⁴⁴ FRAGA, Eudinyr. “Nelson Rodrigues e o expressionismo”, *In. TRAVESSIA – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis: UFSC, n.º.28, 1994, p.96. (pp.89-103).

atemporal”²⁴⁵. Identificamos uma certa aura de “estigma de perenidade” nos finais das quatro obras em questão. Parece-nos que aqueles personagens para sempre quedarão ali, atemporalmente: nos arredores da fazenda de *Álbum*, ou na casa sem quartos de *Dorotéia* ou ainda na casa ladeada de muros que crescem em *Anjo Negro*, para sempre ali ficarão, agonizantes, num túmulo de vidro, num mausoléu, como Ana Maria, que, nas palavras de Magaldi, era “presença eterna”²⁴⁶, bem ao modo que o dramaturgo pretendeu simbolizar. A didascália em que a cena é explicada:

(Ana Maria está agora fechada. Grita ou supõe-se que grita. É evidente que, de fora, não se ouve nada. Bate nos vidros, com os punhos cerrados. Virgínia atrai Ismael para longe)²⁴⁷

Os finais das quatro peças trazem a mesma idéia de que aqueles personagens ali ficarão, ali restarão, numa espécie de perenidade que passa a significar – no nosso entender – uma intensificação do castigo a que as criaturas das tragédias estão fadadas. Essa espécie de suspensão do tempo seria uma marca de que o sofrimento merecido pelos personagens estará sempre presente, a eles ligados sem pretensão temporal de término. Em *Álbum de Família*, ao final do último ato, é essa a impressão que se tem com a ida de D. Senhorinha para o mato ao encontro do filho Nonô: “D. SENHORINHA – Nonô me chama – **vou para sempre**”.²⁴⁸ Em *Dorotéia*, as primas D. Flávia e Dorotéia parecem quedar-se ali, apodrecendo juntas, para sempre. Indica a última didascália sobre as duas que “são **para sempre** solitárias”.²⁴⁹ Em *Senhora dos Afogados*, parece também não haver fim para o sofrimento de Moema e suas mãos, tanto que nem a morte do personagem indica o término de seu sofrimento. A última fala da peça é do Vendedor de Pentes que, pela indicação “e outros”, parece estar acompanhado de um grupo para com ele, em coro, enfatizar o padecer infinito de Moema:

²⁴⁵ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op. Cit.*, p 14.

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, p 29.

²⁴⁷ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.191.

²⁴⁸ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p. 119, grifo nosso.

²⁴⁹ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p253, grifo nosso.

VENDEDOR DE PENTES E OUTROS (gritando) – Viverás com elas... E elas dormirão contigo ... **E não estarás sozinha nunca ... Sempre com tuas mãos ...** Quando morreres, elas serão enterradas contigo ...²⁵⁰

O encadeamento trágico.

Outro traço normalmente constitutivo de uma tragédia é o encadeamento, ou seja, o fato de que as ações se dão uma em decorrência da outra, formando uma teia de relações entre as ações o que, por extensão, indica a ligação entre os conflitos dos personagens. Nas quatro peças, essa teia de relações de ações é muito perceptível. Em *Álbum de Família*, os conflitos dos personagens acontecem um em decorrência dos outros: os filhos Nonô e Edmundo sentem ódio do pai, porque este neles desencadeou tal sentimento. Uma decorrência do outros, os ódios se multiplicam na família. Com relação a Nonô, diz Jonas:

JONAS (violentamente) – Completamente doido! Só tem de humano o ódio a mim, ao PAI! Quando sai do mato e me vê de longe, me atira pedras!
D. SENHORINHA – Quando ele era bom, você batia nele!
JONAS (surdamente) – Edmundo não me suporta...
D. SENHORINHA – Você não botou ele pra fora de casa, três dias depois do casamento?²⁵¹

Se o ódio dos filhos é justificado pelo ódio que o pai a eles devota, o comportamento violento de Jonas é advindo do mesmo comportamento, igualmente violento, que o pai deste tinha para com ele. Em virulenta discussão entre Jonas e D. Senhorinha, o patriarca “apanha um pequeno chicote, grosso e trançado. Bate com o chicote nos móveis” e revela:

JONAS (como um pai à antiga) – Quando um filho se revoltava contra meu pai, ele usava ISTO! Uma vez eu gritei com ele – ele, então, me deu com esse negócio. Me pegou aqui – deixou na cara um vasto lanho, ROXO!²⁵²

²⁵⁰ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.332, grifo nosso.

²⁵¹ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p. 64, grifo nosso.

²⁵² Idem, *ibidem*, p. 84.

Em *Anjo Negro*, as muitas ações de violência, incluindo mortes, dão-se uma em decorrência da outra: é pelo fato de Virgínia ter sido pega em flagrante com o noivo da prima que esta se mata no banheiro. Por isso, a mãe da suicida, tia de Virgínia, em vingança, pede a Ismael que viole a sobrinha e, com esse ato, tem início todo o encadeamento de ações pautadas em ódio e em violência entre Virgínia e Ismael. É também por desejar ainda mais vingança pelo suicídio da filha, que a Tia de Virgínia conta a Ismael sobre a traição de Virgínia com Elias. Imbuído pelo desejo de vingança, essa descoberta faz com que Ismael assassine o irmão cego e, posteriormente, cegue Ana Maria, fruto da traição. Ismael, também já havia cegado, na infância, o irmão de criação, Elias. Em *Dorotéia*, é a condição imposta pelas primas à Dorotéia, a recém-chegada – a conspurcação de sua beleza, através da aquisição de chagas para o seu corpo – que faz com que todas as outras ações da peça se desencadeiem. Em *Senhora dos Afogados* é a recente morte da segunda filha da família dos Drummond, no mar, que desenrola as ações do drama. É válido notar que, nas quatro peças, o encadeamento das ações está sempre relacionado à volta ou à chegada – como tantas voltas de protagonistas (Agamenon e Hamlet, por exemplo). Tal artifício desencadeador das ações do drama, assim como o paralogismo, é comum à tragédia grega e a ele está imbricada outra característica tipicamente greco-trágica: a de iniciar os dramas *in medias res* (em meio aos acontecimentos importantes) que, de acordo com Aristóteles, era atributo importante para a designação de uma boa tragédia. É a volta e/ou a chegada de personagens que precipitam os acontecimentos. Em *Álbum*, são três os personagens que voltam, os três filhos do casal Jonas e D. Senhorinha: Glória, por ter sido expulsa do convento, Guilherme, por ter abandonado o seminário e Edmundo, por ter se separado da esposa. Em *Anjo Negro*, é o cego Elias que vai à casa do irmão Ismael; ele vai levar consigo a maldição, dada pela mãe de criação ao irmão negro. Em *Dorotéia*, é a protagonista homônima que chega à casa das três primas e, em *Senhora dos Afogados*, dá-se uma suposta volta da prostituta assassinada há dezenove anos. Ela supostamente volta da ilha – pra onde vão as prostitutas mortas. Há, ainda, outra volta: a do patriarca dos Drummond. É a volta de Misael para a casa, vindo de um banquete festivo, que desencadeará as ações *in medias res*, desta tragédia. O fato de as ações acontecerem *in medias res* é importante papel delineador de todo o drama, pois fornece a base para o conflito maior e também explica o conflito anterior e ulterior, ao mesmo tempo em que

conduz a uma progressão que retarda uma solução definitiva do drama. Ações paralogísticas, a volta de personagens como deflagradora das ações, dos conflitos, são alguns dos elementos típicos da tragédia grega que constituem os traços da tragédia tão peculiar, a tragédia rodriguiana.

Se a volta de um personagem como deflagradora das ações é artifício constante na tragédia das quatro peças, relevante nos é pensar um pouco a respeito de como se dão os conflitos que são desencadeados, juntamente com as ações, com essa volta. O que nos parece é que, nas quatro tragédias, a volta do personagem, é a “gota d’água” para a explosão de conflitos que estava iminente. Nas quatro peças, podemos entender isso: desde o começo, desde a primeira cena, percebe-se instaurado, no drama, um equilíbrio bastante precário, bastante frágil, que é subseqüentemente suspenso quando da volta do personagem da tragédia. Sobre essa iminência de explosão de conflitos, típica da dramaturgia e sobre a especificidade dessa iminência no teatro de Nelson Rodrigues, elucida Paulini:

É próprio do teatro aflorar o desequilíbrio, o surgimento dialético de conflitos que, até então, no início de uma peça, encontravam-se ainda equilibrados, em suspensão, prestes a desmoronar. No teatro de Nelson Rodrigues, esse equilíbrio é bastante precário, estando sempre por um fio, num permanente estado de tensão.²⁵³

Os conflitos trágicos.

Nas quatro peças, a maneira como esses conflitos se dão, como se relacionam, como se resolvem – se é que se resolvem – nos parece parte importante de análise. Nas quatro peças, o encadeamento das ações faz com que o conflito de um personagem “deságue” no outro e assim sucessivamente gerando, então, uma rede conflituosa, uma trágica teia conflituosa. Todos os personagens rodriguianos são muito obstinados e essa obstinação que carregam em si é combustível essencial para essa teia de conflitos, outro elemento peculiar na tragédia rodriguiana. Enquanto, normalmente,

²⁵³PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, pp.39-40. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

espera-se, ao final de uma inter-relação entre conflitos de personagens, um apaziguamento coletivo, não é bem isto que se dá com os conflitos das quatro peças rodriguianas. Sobre a maneira como esses conflitos comumente se desenrolam e a relação disso com a própria configuração do drama em si, analisa Hegel:

A ação dramática não se limita à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio de conflitos e oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam, reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final.²⁵⁴

O que nos parece é que, nas obras “míticas” de Nelson Rodrigues, não há esse apaziguamento ou, pelo menos, se o há, ele não é suficiente para garantir um alívio, sensação constitutiva da catarse. Para nos ajudar a entender o modo como os conflitos se configuram nas quatro peças, podemos nos valer da contribuição de Lefebvre, no seu estudo com relação à natureza conflituosa do drama. Lefebvre fala do “movimento pendular” que acreditamos ser também constitutivo da obra dramatúrgica que estamos analisando. Trata-se de movimento pendular em que um conflito, como um pêndulo, vai de um extremo a outro, até que se tem um choque entre ambos e, com isso, produz-se uma reconciliação, uma síntese. “Em aspirais ascendentes cujas oscilações gradualmente convergem para uma posição moderada à medida em que se eleva em direção ao ápice”.²⁵⁵ Acreditamos que fazem esse movimento pendular os conflitos presentes em *Álbum de Família*, em *Anjo Negro*, em *Dorotéia* e em *Senhora dos Afogados*. O final das quatro peças não nos permite falar em “apaziguamento”, como Hegel, mas, talvez em “moderação”, como Lefebvre. Há uma pendulação nas variadas relações conflituosas que pululam na família de Jonas e D. Senhorinha. O movimento conflituoso de Ismael com Virgínia, desta com este, de Virgínia com o Elias, de Virgínia com Ana Maria, de Ismael com Ana Maria também pode ser configurado como “pendular”, nos moldes de Lefebvre: os personagens vão de um extremo ao outro de

²⁵⁴ HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964, p. 375-76, apud LUNA, Sandra. “A tragédia no teatro do tempo”, *Op. Cit.*, p. 201.

²⁵⁵ Idem, *ibidem*, p 207.

seus conflitos, impelidos, ora pelo ódio, ora pelo amor. Na ascendência de tantos conflitos, reconciliam-se, ao final, os que ligam os protagonistas Ismael e Virgínia. No final não só dessa peça, mas das outras três, há uma “dissensão máxima do conflito”²⁵⁶, o que não significa que tenha havido uma superação do conflito maior, que era o eixo central da ação. Acreditamos que não há superação, não há apaziguamento, não há nada que se aproxime de uma sensação de “resolução” de conflitos, de término, nada que se aproxime de uma sensação de tranquilidade nas quatro peças ditas “míticas” de Nelson Rodrigues.

Peripeteia e reconhecimento enquanto reafirmação das relações.

Outro elemento comum ao gênero da tragédia é a *peripeteia*. Se pudermos encarar o drama – a tragédia, inclusive – como uma teia de conflitos que vai se desenrolando, ascensionalmente até uma situação moderada, importante, também, é associar esse movimento de desenrolar dos conflitos com o movimento que leva ao aparecimento da “verdade” do enredo, no drama. A verdade vai, aos poucos, aparecendo de forma gradativa e analítica, desvelando-se aos poucos. A *peripeteia* ou *reconhecimento* é o momento crucial em que a verdade vem à tona. É nesse momento de desvelamento que se dá a reafirmação das relações entre os personagens.

Em *Álbum de Família*, quando Jonas chega ao velório dos filhos Edmundo e Glória, depois de ter estado à procura de outro filho, Guilherme, para matá-lo, tem-se o momento que pode ser o correlativo do “reconhecimento” do gênero trágico. É a partir desse momento, do que é dito entre marido e esposa que a verdade – antes velada, sobre as relações incestuosas entre mãe e filhos e entre pai e filha – vêm à tona. Jonas confessa à D. Senhorinha que sempre amou a filha Glória e que nunca a quis – D. Senhorinha – como esposa. Diz, ainda, que o único interesse dele pela esposa era o fato de ter ela gerado Glória. A cena ganha função ainda mais importante para as seguintes e derradeiras ações da tragédia quando o marido assume que, depois da morte de Glória, a semelhança, antes nunca percebida, de D. Senhorinha com a filha morta, salta aos olhos

²⁵⁶ LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo. Op. Cit.*, p. 212.

do marido e o incita. O equivalente da *peripateia* grega está, no nosso entender, na cena a seguir transcrita:

JONAS (como se falasse para o cadáver da filha) – Procurei Guilherme por toda a parte. Para matar. Mas não encontrei em lugar nenhum; disseram que tinha tomado o trem.

D. SENHORINHA (com voz perfeitamente neutra) – Jonas, não suporto mais você.

JONAS (sem ouvir a esposa) – Então, fui para a casa de Mariazinha Bexiga... Ela me arranjou a pior mulher de lá – uma que deve ter até moléstia de pele...(saturado, aproximando-se da mulher, cara a cara com ela) Quis ver se esquecia, se parava de pensar, com a mulher mais ordinária possível. (com ar de louco) Mas foi inútil! Estou como Guilherme, depois do acidente!

D.SENHORINHA (serena) – Não vivo mais com você, Jonas!

JONAS – Nunca mais poderei desejar mulher nenhuma!

D.SENHORINHA (áspera) – Você quer me ouvir ou não?

JONAS (sem dar atenção a nada) – Desde que Glória começou a crescer, deu-se uma coisa interessante: quando eu beijava uma mulher, fechava os olhos, via o rosto dela!

D.SENHORINHA (agressiva) - Jonas!

JONAS (despertando) – Que foi?

D.SENHORINHA (seca) – Vou deixar você.

JONAS (numa compreensão difícil) – Vai-me deixar? (violento) Deixe, ora essa! Quem está lhe impedindo? A você, eu só devo a filha!

D.SENHORINHA (rápida e terminante) – E eu a você – os filhos – homens.²⁵⁷

As verdades vêm à tona e a peça se encaminha para o desfecho, para o fim dos conflitos, na idéia de Hegel, ou – como preferimos – para um estado de moderação dos conflitos, na idéia de Lefebvre. Os adjetivos que caracterizam cada um dos dois personagens nas didascálias que acompanham suas falas são bem representativos do movimento das espirais em ascendência do modelo hegeliano. D. Senhorinha, por exemplo, passa de “neutra” e “serena” a “áspera”, “agressiva” e “seca”. Jonas, que iniciou o diálogo sem saber da força reveladora que ele teria, passa de um comportamento absorto (“sem ouvir a esposa” e “sem dar atenção a nada”) a um comportamento perturbado pelo desvelamento das verdades (“despertando”, “numa compreensão difícil” e “violenta”). O diálogo de marido e mulher ilustra o momento de entroncamento de dois nós centrais de conflitos da tragédia que, por se entroncarem, instauram a distensão máxima do conflito. Com esse movimento final desencadeado, não só as verdades vêm à tona, mas o vir à tona das verdades faz com que as relações

²⁵⁷ RODRIGUES, N “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, pp.114-115.

entre os personagens tenham suas verdadeiras significações desveladas: à D. Senhorinha só interessavam os filhos; a Jonas, a filha.

Em *Anjo Negro*, o reconhecimento, seguido de uma ressignificação das relações entre os personagens se dá quando de uma conversa entre Virgínia e Ana Maria. Virgínia percebe que Ana Maria está irredutivelmente convencida por Ismael, ou seja, a adolescente considera a mais pura verdade todas as mentiras – relativas aos mais variados aspectos – contadas pelo seu padrasto. Virgínia percebe que a filha não deixaria, com ela, a casa de Ismael, como queria, porque Ana Maria queria ser a mulher de Ismael. Portanto, quando percebe que ela, Virgínia, não mais seria desejada por Ismael por este já contar com a filha (em verdade, filha ilegítima) como substituta do desejo antes só por ela sentido, Virgínia conta à filha toda a verdade de seus sentimentos maternos: ela não ama a filha como dissera, mas a odeia.

VIRGÍNIA (contendo-se) – Então, não queres? Desconfias de mim?
(agressiva) (...)
ANA MARIA – Eu amo meu pai...
VIRGÍNIA – Mas não é desse amor que eu falo!
ANA MARIA (subitamente feroz) – É desse amor, sim!
VIRGÍNIA (espantada, num sopro de voz) – Não!
ANA MARIA (apaixonada) – (...) (desafiando) Passa a mão por mim,
pelo meu rosto, sentirás que eu já fui amada...
VIRGÍNIA (espantada) – Quando?
ANA MARIA – E te importa saber quando?
VIRGÍNIA (agarrando a filha, enrouquecida) – Você não podia fazer
isso. Ele é meu, não teu...
ANA MARIA (exultante) – Deixou de ser teu... (...) Tu morreste para
ele – como mulher – morreste!
VIRGÍNIA (espantada) – Eu devia ter sentido que não eras mais pura,
que tinhas deixado de ser pura... Foi inútil a maldição de minha tia...És, não uma
menina, mas mulher como eu...
ANA MARIA – Sou. Mulher.
VIRGÍNIA (mudando de tom, veemente) – Mas quero que saibas que
menti, quando disse que te amava... Quando disse que eras tudo para mim...
ANA MARIA – Eu sabia!
VIRGÍNIA – Você sempre foi minha inimiga.
ANA MARIA – Sempre.²⁵⁸

A revelação feita por Ana Maria sobre a relação com Ismael faz com venha à tona uma outra verdade: a real, antes escamoteada, relação de ódio entre mãe e filha.

²⁵⁸ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, pp.185-186

Diante do que soube Virgínia e diante do ódio explícito e recíproco de mãe e filha, ao perceber que a filha e Ismael teriam um fim juntos, Virgínia volta ao marido fazendo com que também a relação entre os dois mude, ou seja ressignificada, ou também traga à tona um sentimento antes falseado. Imediatamente depois da conversa com a filha, Virgínia vai ao marido tentar convencê-lo a deixar Ana Maria e a ficar com ela. Para isso, Virgínia revela ao marido a verdade sobre o seu sentimento – ou o engana, mais uma vez.

VIRGÍNIA (num crescendo) – Não, Ismael! Deixa eu entrar contigo – eu e não ela! Eu é que sou tua mulher!

ISMAEL (fora de si) – Você não. (alucinando, indicando o quarto de Ana Maria, e numa alegria de débil mental) Ela... Minha mulher, ela! (muda de tom, violento) Sempre me odiaste!

VIRGÍNIA – Mentira! Nunca te odiei!

ISMAEL – Sempre!

VIRGÍNIA – Eu te amei, mesmo quando fingia te odiar... E nunca te amei tanto, gostei tanto de ti como naquele dia... (subitamente cariciosa, enamorada) Você se lembra, Ismael?²⁵⁹

As indicações do estado de cada um dos personagens (Virgínia e Ana Maria, no diálogo entre as duas, e Virgínia, no diálogo com Ismael) são indícios da reviravolta que as verdades desveladas nos dois diálogos implicam para a trama da tragédia. Elas marcam, pelo reconhecimento, o entroncamento dos conflitos principais e o início da ascendência conflitual para o estágio da moderação. Com a filha, depois que subitamente esta lhe revela a verdade sobre o sentimento com o pai de forma “apaixonada” e “exultante”, Virgínia passa de um estado contido para um estado de espanto (“espantada, num sopro de voz”), que lhe causa enrouquecimento, até chegar a um descontrole total, quando se agarra à filha e depois assume, veemente (“mudando de tom, veemente”) o ódio pela mesma. Com Ismael, Virgínia já inicia se comportando “num crescendo” e, ante a alucinação, ante “a débil alegria” e a violência do marido, mostra-se “subitamente cariciosa, enamorada”. A conversa entre Virgínia e Ismael ilustra a mudança, a reviravolta gradual dos conflitos da tragédia. Trata-se do ponto em que os conflitos tomam em direção ao ápice – senão para uma moderação – talvez para

²⁵⁹Idem, *ibidem*, p.188.

a volta ao início, para o eterno retorno. Assim como vaticina o coro negro, na última cena da peça.

Em *Dorotéia*, a *peripeteia* ocorre quando Das Dores se mostra desobediente à mãe. Ao contrário do que lhe instrui D. Flávia, ela não deseja ter a náusea na noite de núpcias. A mãe, exasperada, conta a verdade à filha: ela está morta; D. Flávia também a expulsa de casa. Das Dores, em vingança à mãe, volta ao útero da mesma. A partir desse ocorrido, inicia-se um descontrole de D. Flávia: ela se deixa seduzir pelas botas desabotoadas, o noivo da filha Das Dores. Esse desliz de D. Flávia permite que Dorotéia se sinta superior à prima e que haja, a partir de então, uma espécie de disputa entre Dorotéia e a prima; trava-se, entre elas, uma espécie de jogo de alternância de poderes, que encaminha a peça para o final, em que as duas, em cena de descontrole de suas próprias vontades e ações, em uma metáfora de auto-punição, ficam juntas, à espera da morte. Sobre a relação entre o processo de reconhecimento, a *anagnorisis* trágica, e a ressignificação ou a legitimização das relações entre as personagens da tragédia, afirma Goldhill:

O reconhecimento é também um processo de legitimação. Não é, então, por acaso, que nos textos trágicos que tão freqüentemente giram em torno da incerteza com respeito à legitimidade de relações ou obrigações particulares na esfera das relações familiares e deveres cívicos vemos tantas ‘cenas de reconhecimento’. Porque estas cenas – consideradas por Aristóteles como um dos mais poderosos tipos de cenas nas tramas trágicas – dramatizam não apenas o momento da redescoberta sentimental de um membro da família, mas também a reafirmação da legitimidade ou obrigações de um laço específico. Assim como os textos trágicos parecem com tanta freqüência desafiar a posição de um indivíduo na sociedade, assim a ‘cena de reconhecimento’, de diferentes modos, em diferentes peças, reafirma a relação entre as pessoas.²⁶⁰

Esse reconhecimento, atrelado à legitimação de relação entre personagens, dá-se com as duas primas na cena acima referida, última da peça. O fato de D. Flávia se mostrar seduzida pelas botas, o noivo da filha, mostra a fragilidade do estado aparentemente inquebrantável em que ela se apresentava até então: afinal D. Flávia matara as duas outras primas, uma por ter visto as botas e a outra, por ter blasfemado contra a náusea. Dorotéia, por sua vez, aproveitando-se da fraqueza e fragilidade da prima, assume força e valentia ao assumir para a prima que não mais desejava que as

²⁶⁰ GOLDHILL, Simon. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963, tradução: Sandra Luna in: LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica, Op. Cit.*, p. 261.

chagas lhe consumissem o corpo, condição antes admitida para que ela fosse aceita por D. Flávia. O fato de cada uma mostrar sua “real” faceta faz com que uma verdade maior venha à tona: D. Flávia e Dorotéia são iguais, o que ressignifica a relação entre as duas, ponto necessário para o desfecho da peça. Indica a última didascália: “As duas ficam juntas de frente para a platéia. Muito eretas e unidas. Fazem a fusão de suas desgraças”.²⁶¹ As duas – Dorotéia e D. Flávia – são feitas do mesmo lodo humano; é o que parece querer mostrar o dramaturgo. Afinal elas irão “apodrecer juntas”.²⁶²

Em *Senhora dos Afogados*, a *peripeteia*, juntamente com a *anagnorisis*, dá-se quando o Noivo, estando presente à casa dos Drummond, diz a Jonas ser filho dele. O Noivo ainda anuncia saber ser ele, Jonas, seu pai, o assassino da mãe, a prostituta morta há dezenove anos.

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

MISAEL (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...

MISAEL – Não!

NOIVO – ... Confessa – mataste?

(Misael recua, apavorado.)

MISAEL (ofegante) – Matei.²⁶³

A partir de então, a maior parte de todas as verdadeiras relações entre as personagens são reveladas: D. Eduarda abandona o lar, indo, com o noivo da filha, para o cais. Tal ato confirma a suspeita – que desde o começo da peça havia – relativa ao envolvimento amoroso de ambos. O Noivo deixa claro aos membros da família Drummond que nunca quis envolvimento com Moema, que ele já sabia ser sua irmã; acrescenta que, desde o começo, buscou envolver-se com a esposa de Misael, em vingança ao pai, pelo assassinato da mãe. A atitude de D. Eduarda propicia que Paulo, o filho que até então devotava à mãe admiração extrema, com nuances incestuosas, acabe, por raiva e também por incentivo de Moema, indo até o cais para assassinar o Noivo.

²⁶¹ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.* p.253.

²⁶² Idem, *ibidem*.

²⁶³ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* pp. 297-298.

Também é em decorrência da atitude de D. Eduarda que Misael, em vingança, decepa as mãos da esposa. Ainda relacionado ao fato de D. Eduarda ter deixado a casa com o noivo de Moema, Misael acaba por reconhecer sua culpa no assassinato, há dezenove anos ocorrido.

A relevância de que, pelo reconhecimento – que coincide com a peripécia da peça – as verdadeiras relações entre as personagens são clarificadas é, para nós, um instrumento de verificação de como Nelson Rodrigues trabalha com elementos oriundos da tragédia clássica e ainda, de acordo com os princípios aristotélicos, trabalha-os de forma que se obtenha boa tragédia.

3.3: O coro.

Outro típico elemento da tragédia com o qual Nelson trabalha em pelo menos duas das quatro peças que estamos analisando é o coro. A diferença, com relação a outros elementos constitutivos do gênero trágico até aqui analisados, é que, com o coro, o dramaturgo empreende um processo de ressignificação, de revalorização, se comparado ao coro típico das tragédias clássicas. Acreditamos que esse processo de “re-caracterizar” o coro ou, nas palavras de Sábato, esse processo de “revalorização moderna”²⁶⁴ empreendido pelo dramaturgo, juntamente com outros apontamentos, constituirá a tragédia tipicamente rodriguiana, especificamente a tragédia de que são feitas as quatro peças analisadas.

As palavras de Magaldi sobre a revalorização moderna do antigo coro grego empreendida por Nelson Rodrigues volta-se, especificamente, ao coro de *Anjo Negro*. De acordo com o crítico, nessa peça:

(...) o coro anuncia o ponto de vista dos que estão fora da tragédia, contrasta, pela simplicidade de suas vidas, com a existência tempestuosa dos protagonistas, presta informações úteis à trama e provoca um relaxamento em face da ação principal.²⁶⁵

²⁶⁴ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op.Cit.*, p 26.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*.

Com relação a *Anjo Negro*, discordamos de Magaldi com relação à análise de ser o coro provocador “de um relaxamento em face da ação principal”. Indicadas, desde a primeira didascália da peça, como “dez senhoras pretas” e, depois, no corpo do texto, indistintamente, como “Senhora”, o grupo de mulheres negras, na trama de Virgínia e Ismael acaba, no nosso entender, ao contrário do que propõe Magaldi, não relaxando, mas aumentando ainda mais o clima de tensão e a aura de peso sobre a casa de Ismael, onde se passa todo o drama. As mulheres, em todas as vezes em que aparecem, parecem rondar o casal, espreitá-lo, cercá-lo. No concernente ao conteúdo de suas falas, as senhoras ora reforçam o que se está passando na trama, ora vaticinam algo que realmente se efetiva ao final. As falas transcritas a seguir são do coro de senhoras negras que, na sua primeira aparição, na primeira cena da peça, velam o filho morto do casal Virgínia e Ismael:

SENHORA (doce) – Um menino tão forte e tão lindo!
SENHORA (patética) – De repente morreu!
SENHORA (doce) – Moreno, moreninho!
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!
Deus!
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!
TODAS – Ave-Maria, cheia de graça... (perde-se a oração num murmúrio ininteligível) Padre-Nosso que estais no céu... (perde-se o resto num murmúrio ininteligível)
SENHORA (assustada) – E se afogou num tanque tão raso!
SENHORA – Ninguém viu!
SENHORA – Ou quem sabe se foi suicídio?
SENHORA (gritando) – Criança não se mata! Criança não se mata!
SENHORA (doce) – Mas seria tão bonito que um menino se matasse!
SENHORA – O preto desejou a branca!
SENHORA (gritando) – Oh! Deus mata todos os desejos.

SENHORA (num lamento) – A branca também desejou o preto!
TODAS – Maldita seja a vida, maldito seja o amor!²⁶⁶

Ainda com relação ao fato de discordarmos com Magaldi sobre a função do coro de “relaxar” a tensão empreendida pelo casal protagonista, explicamos melhor o motivo de nossa discordância. No nosso entendimento, o coro prepara o clima tenso e pesado da história trágica que se irá conhecer a partir de então, uma vez que a cena acima, de participação única e total do coro, é a primeira da peça. Ao reforçar as características da criança (“tão forte e tão lindo”), o coro intensifica a lamentação pela morte do menino. Pela situação – que se vai saber – de isolamento em que a família de Ismael vivia e, sendo sabido, posteriormente, que as mulheres negras não eram moradoras da casa, conclui-se que algumas características relativas à criança morta – “meigo, educado, triste” – são inventadas, criadas pelas senhoras já que tais qualificativos da criança não poderiam ser por elas conhecidos. Portanto, essa invenção acaba funcionando também como um intensificador do clima de tragédia e de lamentação já instaurado pelo primordial fato de se tratar de um velório de uma criança. O preconceito (“Moreno, moreninho! Mulatinho disfarçado! Preto! Moreno! Mulato!”), constitutivo de várias das falas do coro, no nosso entender, também não configura uma função relaxadora do coro frente à ação principal da tragédia, como propõe Magaldi. Acreditamos isso sim, que essas falas anunciam, intensificando-a, uma das questões cernes da peça: a da intolerância com a cor negra, intolerância personificada em Ismael. Outra tônica de *Anjo Negro* também é antecipada com a fala do coro: a circunstância em que se deu a morte do filho. As dúvidas quanto à causa da morte da criança são percebidas através do desencontro de informações trocadas entre as integrantes do coro: tem-se , como justificativa da morte da criança, desde a fatalidade (“De repente morreu”), passando por informações que enfatizam a estranheza da situação da morte, ao suporem o suicídio do recém-nascido (“Sabia que ia morrer, chamou a morte”) , e chegando à constatação – também de enfática estranheza – de que a criança ali velada é do casal o terceiro filho que morre com a mesma idade: “É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria! Três já morreram”. Também ressaltando a estranheza das circunstâncias não só da última morte, mas ainda das outras duas, tem-se as falas que

²⁶⁶ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, pp.125-126.

delegam as mortes a um castigo divino (“Má vontade de Deus!”, “Dos anjos, má vontade dos anjos!”). E a uma culpa humana (“O preto desejou a branca” e “A branca também desejou o preto”). Sendo assim, o coro, na primeira cena de *Anjo Negro*, propicia ao leitor uma espécie de resumo da peça, uma mistura das várias linhas que perpassarão a trama. Para quem a lê pela primeira vez, esse resumo tão cumulativo e concentrado, é, no mínimo, impactante. Impacto nada condizente, portanto, com o suposto relaxamento, funcionalidade do coro de acordo com Magaldi. Pelo contrário, acreditamos que o coro, em *Anjo Negro*, agudiza a tensão, intensifica a concentração de emaranhamentos conflituosos da tragédia.

Ainda com relação ao coro da peça, acreditamos ser importante atentarmos para o movimento engendrado pelas senhoras que, a nosso ver, não é aleatório. Também não nos parece aleatória a disposição – em semicírculo – das senhoras negras. Essa formação se manterá todas as vezes em que houver aparição do coro em *Anjo Negro*. Somado ao formato em semicírculo do coro, o movimento engendrado por elas, propositalmente pensado pelo dramaturgo, possui um significado: ele está relacionado a uma função mais efetiva, mais empreendedora desse coro no contar – e no desenrolar – da tragédia. Tratemos desse movimento para o qual queremos chamar a atenção: a primeira aparição das senhoras negras, no velório, dá-se no andar térreo da casa (há indicações, no texto, de que o quarto, pelo menos o do casal, fica depois de uma escada). Do térreo, o coro se desloca, na segunda aparição, para o pavimento superior da casa, o quarto de Virgínia e Ismael:

(Abre-se o pano com Virgínia na mesma posição e no mesmo gesto, isto é, agitando o pequeno sino. Observa-se, porém, uma diferença de cena. As senhoras negras deslocaram da sala de visitas aparecem agora, sentadas em semicírculo, no quarto da mulher branca. Subitamente, Virgínia pára, como se o cansaço a vencesse. Neste momento, as senhoras recomeçam a falar.)

SENHORA (num lamento) – A mãe nem beijou o filho morto!

SENHORA – Só moças virgens deviam segurar nas alças.

SENHORA – Não beijou o filho porque ele era preto!

SENHORA (num lamento) – Tão bonito uma virgem!

SENHORA – É louro o irmão branco do marido preto!

(...)

(Depois da última frase, ouve-se, de novo, o murmúrio da ladainha, ao mesmo tempo em que os dedos práticos e dinâmicos contam rosários...) ²⁶⁷

²⁶⁷Idem, ibidem, p.137.

Entendemos que o movimento de entrar para o interior da casa coincide com um adentramento nos meandros da tragédia. Já deixaram para trás as supostas características do menino morto ou a possibilidade do suicídio ou ainda a viabilidade de um castigo divino. O que se tem, a partir da segunda aparição do coro, é a ênfase no estranho comportamento da mãe com relação ao filho morto (“A mãe nem beijou o filho”), o que fica explicitado na fala em que é reproduzida a acusação de Ismael a Virgínia (“Não beijou o filho porque ele era preto!” – diz o coro), logo depois que o marido havia dito à esposa:

ISMAEL – O caixão já vai sair? Não choras? Não tens uma lágrima?
VIRGÍNIA – Não posso! Quero, mas não posso.
ISMAEL – Porque ele é preto. Preto.

O coro também ressalta a recém chegada de Elias que, como vai se vai saber, mudará o rumo da história. Mais ainda, as senhoras, ao contraporem a cor dos dois homens (“É louro o irmão branco do marido preto!”), antecipam o motivo da relação – que está por vir – entre Virgínia e o cunhado. As senhoras não têm nenhum tipo de interação com nenhum dos personagens o que também tem a sua significação relacionada à ênfase, nesse caso, nos horrores trágicos, que vão se delineando, na tragédia. Essa não interação, o formato em semicírculo, o movimento empreendido pelo coro dão a impressão de que as senhoras negras vão “costurando” os acontecimentos de forma a ressaltar o horror em cada nova “alinhavada” feita. São assim, agentes em construção da tragédia, marcando e remarcando as “camadas” que a compõem.

O coro de *Anjo Negro* parece surgir do nada, como uma entidade, simplesmente, aparecida, surgida, o que, no nosso entender, intensifica o clima de estranheza que a tragédia propicia. Vejamos como essa estranheza a que nos referimos é construída: a rubrica indica, na segunda aparição na peça, que as senhoras estão sentadas, em semicírculo, (“sentadas em semicírculo, no quarto da mulher branca”). Como, desde a primeira aparição do coro, não há nenhum tipo de interação entre coro e outros personagens, podemos perguntar onde estariam sentadas as mulheres? Na cama de Virgínia? Sentadas no quarto e em semicírculo? Difícil encontrar resposta que explique tal fato e que, portanto, amenize a estranheza provocada. As senhoras parecem ter surgido lá, espectralmente, como por mágica. Acrescida à indicação de que as

senhoras estão no quarto, a informação de que “Virgínia pára, como se o cansaço a vencesse” seguida de “neste momento, as senhoras começam a falar” sugere uma espécie de sincronia – a nosso ver, também causadora de estranheza – entre as ações e falas de Virgínia e o coro, uma vez que as senhoras negras começam a falar no momento subsequente àquele em que Virgínia parara de falar. Mas, apesar dessa subsequência, não travam as senhoras interação alguma com o personagem, mesmo estando elas – estranhamente – dentro do quarto de Virgínia. O fato de o coro começar a rezar (“Depois da última frase – da última Senhora – ouve-se, de novo, o murmúrio da ladainha, ao mesmo tempo em que os dedos práticos e dinâmicos contam rosários”) e o fato de essa ação ser imediatamente seguida pela retomada da participação de Virgínia na cena, iniciando um diálogo com “Preta”, a empregada da casa de Ismael, também indiciam a estranha sincronia entre coro e Virgínia, apesar da não interação entre ambos. O momento da suspensão das falas das senhoras, coincidente com o início da reza, indica que a participação do coro chegara ao fim, naquele ponto da tragédia, e que a trama poderia prosseguir, até a intervenção seguinte.

Na terceira aparição, voltamos a chamar a atenção para o movimento de deslocamento do coro. Tem-se, na didascália que “as senhoras pretas descem e se colocam em semicírculo, junto do pequeno e decorativo tanque em que o menino se afogou”. Nessa terceira vez em que aparecem, elas nada falam durante quase todo o segundo ato, o que enseja ainda mais a nossa leitura sobre o movimento das senhoras na peça, sobre a função das senhoras na tragédia que se desenrola: elas estão à espreita, numa presença contínua, pesada, fúnebre, negra, configurando-se como metonímias do repúdio à cor negra que paira em *Anjo Negro*. Metonímias do preconceito encarnado em Ismael, metonímias da cor negra dos filhos mortos, metonímias da justificativa que levou a mãe a matar os filhos. As senhoras negras espreitam, vigiam sorrateiramente, para, só ao final deste terceiro ato, depois de feitas as revelações (pela tia de Virgínia, Ismael descobre que a esposa o traíra com o irmão e, sabendo disso revela a Virgínia que ele já sabia ser ela a assassina dos filhos) ainda em volta do tanque, na mesma posição de semicírculo, (“As senhoras pretas, em semicírculo, junto ao tanque”) manifestarem-se:

SENHORA – Água assassina!
SENHORA – Que parece inocente!

SENHORA – Matou mais de uma criança!
 SENHORA – Oh, Deus, fazei vir um filho branco!
 SENHORA – Clarinho!
 SENHORA – Que não morra como os outros!
 SENHORA – E ninguém diz que este tanque já matou um.
 SENHORA – Ou mais de um.
 SENHORA – Ninguém diz.
 SENHORA – Perdoai, meu Deus, esta água fria e escura!
 SENHORA – E fazei vir um filho branco, não moreno, mas clarinho,
 clarinho.
 (Perdem-se as vozes num sussurro de prece.)²⁶⁸

Aqui, as frases parecem se dispor em ascendência visando a enfatizar as revelações que foram feitas: a traição de Virgínia com Elias, o conhecimento de Ismael de ser Virgínia a assassina e a existência de um outro filho, que já está sendo gerado no ventre da mulher branca. A aparição seguinte do coro se dá no jardim da casa, espaço de grande significação, já que Elias fora ali enterrado. Nessa penúltima participação das senhoras negras, tem-se uma série de pedidos pressagiosos, configurando uma etapa final do processo de “alinhavamento” (ao que nos referimos anteriormente) por elas engendrado no decorrer da peça. É como se, com os presságios, mais uma camada da trama trágica fosse alinhavada: Virgínia acabara de sair do quarto de Ana Maria depois da fracassada tentativa de convencer a filha a fugir com ela dali. Ana Maria havia acabado de declarar à mãe que já pertencera – como mulher – a Ismael. Dando-se conta de que teria que reverter a situação a favor dela, Virgínia “abandona o quarto e corre, desesperada, ao encontro de Ismael”, ao que as senhoras intervêm na tragédia:

SENHORA – Piedade para a moça branca!
 SENHORA – Livrai-a dos desejos!
 SENHORA – E dos soldados!
 SENHORA – Livrai Ana Maria de todos os homens!
 SENHORA – Para que ao morrer seja virgem!
 SENHORA – Matai Ana Maria, antes que seja tarde!
 SENHORA – Antes que o desejo desperte na sua carne!
 SENHORA – E talvez não seja virgem!
 SENHORA – Tenha deixado de ser virgem!
 SENHORA – E, sobretudo, salvai Ana Maria do homem de seis
 dedos!
 SENHORA – E que um dia se enterre o seu corpo não-possuído.
 TODAS (em tom de amém) – Não-possuído...²⁶⁹

²⁶⁸Idem, ibidem, pp.161-162.

²⁶⁹Idem, ibidem, pp.186-187.

Nestas falas, tem-se além de, mais uma vez, o valor pressagioso do que elas proclamam – “Para que ao morrer, seja virgem” – uma peculiaridade da linguagem (sobre a qual se vai tratar adiante) nessa tragédia rodriguiana: a linguagem que diz o contrário: no momento em que as senhoras proclamam que Ana Maria seja virgem ao morrer, já é sabido, nesse ponto da tragédia, que a adolescente não é mais virgem. Mas, ainda assim, o coro pede que se enterre “seu corpo não-possuído” e repetem todas, ao final: “Não-possuído”. É como se, ao proclamar o impossível, as verdades recém reveladas sejam ressaltadas, mais uma vez, confirmando a função do coro de ir enfatizando os horrores da tragédia. Esse proclamar o que já se sabe inverdade, esse pedir o que já se sabe impossível, a nosso ver, faz parte da ressignificação que Nelson Rodrigues dá ao coro do gênero trágico e que, assim, faz desse coro “reinventado”, “ressignificado”, elemento constitutivo da tragédia tão característica das quatro peças das quais tratamos. A última participação das senhoras negras ocorre na última cena da peça. Depois de Virgínia e Ismael terem trancafiado Ana Maria no mausoléu, Virgínia segue para o quarto – “Virgínia segue, na frente. Logo depois, o coro negro a acompanha”. Aqui, mais uma vez, um indício que corrobora com a nossa leitura sobre a função da movimentação do coro, sobre a função do coro em si: para as senhoras acompanharem Virgínia, só podiam estar elas espreitando toda a cena em que Ana Maria é trancafiada no mausoléu. Sempre em deslocamento contíguo ao desenrolar da trama, sempre com o formato significativo de semicírculo, portanto de semi-fechamento, dessa vez, a derradeira, o movimento do coro engendra uma volta, a volta ao quarto de Virgínia. Tendo começado na sala de visita, como se entrando na casa, tendo subido ao quarto, no momento crucial de reviravolta da trama, tendo se dirigido ao tanque e depois ao jardim, ao final, as senhoras voltam ao quarto, como que delineando, pela própria trajetória do movimento, o regresso, o eterno retorno, como pressagia ele mesmo, o próprio coro: “Em vosso ventre existe um novo filho!”, “Futuro anjo negro que morrerá como os outros!”, “Que matareis com vossas mãos!”. Também achamos válido chamar a atenção para a significação do formato do coro – sempre em semicírculo. Este, nessa última aparição, nessa última cena da peça, altera-se em uma forma que, pelo ângulo de visão da platéia, aproxima-se à do círculo. – “coloca-se ao longo da cama, onde estão Ismael e Virgínia, em duas fileiras cerradas, impedindo a

visão da platéia”. Acreditamos haver nisso uma conotação que corrobora com a significação do movimento, a do eterno retorno; como se, ao se posicionarem em círculo, e não mais em semicírculo como antes, as senhoras negras cumprissem a função de “religar as pontas” da tragédia:

SENHORA – Ó branca Virgínia!
SENHORA (rápido) – Mãe de pouco amor!
SENHORA – Vossos quadris já descansam!
SENHORA – Em vosso ventre existe um novo filho!
SENHORA – Ainda não é carne, ainda não tem cor!
SENHORA – Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
SENHORA – Que matareis com vossas mãos!
SENHORA – Ó Virgínia, Ismael!
SENHORA (com voz de contralto) – Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!
TODAS – Branca Virgínia...
TODAS – Negro Ismael...²⁷⁰

Na última cena da peça: o coro; na primeira cena da peça: o coro. Essa ressignificação dada, por Nelson Rodrigues, a esse elemento típico da tragédia clássica é artifício de grande valia em *Anjo Negro*. A cor negra das integrantes do coro, o movimento de fora para dentro (sala de visita, no térreo – quarto, no pavimento superior), depois de dentro para fora (quarto – tanque e jardim) e, de volta para dentro, no quarto, fechando-se em círculo ao se enfileirar na cama do casal fazem do coro um agente dramático. Ele interfere no processo de construção do universo trágico, *status*, esse, de agente, de poder de construção do drama, tão bem indicado e reivindicado por Luna, em sua *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*²⁷¹. Nelson dá ao coro a constância de formato, o movimento que acompanha o desenrolar da trama marcando, pelo próprio movimento, os acontecimentos deixados para trás e amplificando os que estão por vir. As senhoras negras amplificam as emoções provocadas pela trama, elevam a importância do coro delegando-lhe uma função de agente muito mais intensa do que, normalmente, delegava-se a ele no gênero trágico. Válido notar ainda que o fato de serem mulheres as componentes do coro – mas não traçarem nenhum tipo de relação com o personagem feminino – ajuda a revelar, por contraste, a *hybris*, o erro da personagem trágica. E, também por esse contraste, o coro acaba servindo como

²⁷⁰ Idem, ibidem, p.191, 192.

²⁷¹ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica, Op.Cit*, p.110.

instrumento – tão valoroso à tragédia rodriguiana e sobre o qual trataremos adiante – de exacerbamento, de explicitação do excesso, presente nas quatro peças.

Em *Anjo Negro*, podemos identificar ainda outro coro, mas de bem menor relevância, pois de bem menor participação no desenrolar da tragédia: as primas. As parentas de Virgínia funcionam, esporadicamente na peça, como coro. Nas falas que serão transcritas a seguir, é interessante notar que o dramaturgo faz questão (duas vezes indicado por ele) que as primas tenham tom de lamento, lembrando, dessa forma, uma das funções tipicamente atreladas ao coro da tragédia clássica, a de lamentar, caracterizando – e intensificando – com isso, o clima trágico da peça. Assim como se dá no coro das senhoras negras, neste coro não há características que diferenciem as primas entre si. Falas diferentes ditas por diferentes primas recebem a mesma indicação textual – “Prima” – configurando, assim, um coro que ora se mostra homogêneo (são iguais, elas falam todas juntas), ora se mostra fragmentado, por falarem separadamente. As primas sempre estão acompanhadas da mãe, designada, na peça, por “Tia”; é só com ela que há interação. Na cena transcrita a seguir, elas acabam de chegar à casa de Ismael e Virgínia, logo depois de ter saído o enterro do filho do casal:

PRIMA (num tom de lamento) – Noutras casas, ainda tem sol. Nesta já é noite.
TIA – Vocês ouviram?
PRIMA – Não.
TIA – Vozes?
PRIMAS – Onde?
TIA (inquieta) – Lá em cima.
PRIMAS (entre si) – Vozes lá em cima.
TIA – Duas vozes.
PRIMAS (num lamento, sempre num tom de lamento) – Não tem ninguém em casa. Estão no cemitério.²⁷²

O *status* de agente trágico que identificamos no coro negro de *Anjo Negro* também pode ser encontrado no coro de *Senhora dos Afogados*, um coro oriundo do gênero trágico, mas “reinventado”, “colorido” rodriguianamente. Há, na verdade, dois coros na peça. Tratemos, primeiramente, do que é composto por prostitutas. Essas mulheres usam uma linguagem solene e compõem uma simbolização poética. Aparecem apenas duas vezes e, nessas, entoam a mesma prece. No meio do primeiro ato de

²⁷² RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.148.

Senhora, a aparição se dá de forma repentina; a oração por elas entoada será ouvida por Misael e D. Eduarda, que estão no quarto do casal. Para condizer com o fato de que o casal ouve, do quarto, o que é entoado pelas mulheres em outro lugar, a forma com que as prostitutas aparecem em cena é envolta de um certo mistério, conseguido, dentre outros elementos, pela indicação de que estão as mulheres sob uma quase penumbra (“São quatro mulheres que, pouco depois, vão aparecer sob uma luz em resistência”)²⁷³. O conteúdo da oração que elas entoam, precedida pela didascália da primeira aparição:

(As vozes fazem-se bem nítidas, cada vez mais nítidas e vão gradualmente enchendo o palco. E num plano superior surgem, enfim, mulheres, magras e violentamente pintadas. Uma delas, mulatinha e magríssima, leva nos cabelos uma flor lamentável.)

PRIMEIRA – Mulheres do cais...

SEGUNDA – Mulheres do cais...

TERCEIRA – ... te imploramos, Senhor.

QUARTA – Nós, que cheiramos a 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.²⁷⁴

A oração das prostitutas desestrutura Misael e, assim que isso se dá, tem-se que: “Cessa o coro das mulheres. Misael exalta-se”²⁷⁵, passando uma impressão de que a função do coro, única e exclusiva, era causar perturbação. A segunda e última aparição desse coro se dá no cais, onde estão presentes o Noivo e D. Eduarda. Dessa vez, D. Eduarda sofre com a perturbação causada pela oração entoada pelas mulheres, tanto que a rubrica indica que ela se mantém com o rosto coberto pelas mãos, manifestação de uma espécie de auto-proteção: “Recomeça o coro das mulheres, enquanto D. Eduarda cobre o rosto com as duas mãos e assim se conserva durante muito tempo.”²⁷⁶ Sendo assim, fica nítida a função do coro de causar perturbação: da primeira

²⁷³ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit*, p. 279.

²⁷⁴ Idem, ibidem, pp. 279-280.

²⁷⁵ Idem, ibidem, p. 280.

²⁷⁶ Idem, ibidem, p. 312.

vez, em Misael; da segunda e última, em D. Senhorinha. Podemos perceber que a função do coro de prostitutas, na peça, é a de ser ele o portador da *até*, “que poderia ser descrita como uma força sobre-humana que compele as pessoas a agir erroneamente”²⁷⁷ ou, em outras palavras, uma espécie de maldição, no sentido de uma força superior que cuidará para que os erros cometidos sejam devidamente penalizados. São elas, as prostitutas que prenunciam a maldição que deverá se abater sobre o assassino. Sobre isso, Magaldi sintetiza muito bem:

As prostitutas funcionam na trama, como verdadeiras deusas vingadoras, a exigir a punição do assassinio. Representam a consciência viva contra a impunidade, como as Eríneas em relação a Orestes ou a peste, quanto a Édipo.²⁷⁸

Outro coro existente em *Senhora dos Afogados* é o dos vizinhos, bem mais presente e atuante na tragédia do que o coro das prostitutas. Quando tratamos do coro de senhoras em *Anjo Negro* nos referimos ao fato de que poderia ser nelas percebida uma semelhança com uma espécie de entidade espectral devido, principalmente, ao fato de elas, simplesmente, surgirem, aparecerem nas cenas, como que vindas de lugar nenhum. Aqui, com relação ao coro de vizinhos em *Senhora dos Afogados* essa semelhança espectral é explicitada pelo dramaturgo na primeira didascália da peça, em que se tem sobre os vizinhos que “são figuras espectrais”. Diferentemente do coro de *Anjo Negro* ao qual o dramaturgo se referia, textualmente, como “coro”, em *Senhora*, os vizinhos não recebem esse “título”. Todas as vezes em que há referência a eles, no texto, não se usa a palavra “coro”, mas sim “vizinhos”, simplesmente. Entendemos que esse é apenas o primeiro indício de que os vizinhos, em *Senhora dos Afogados*, acumulam “funções”, pois, apesar de funcionarem, na peça, como coro, apesar de trazerem consigo muitas das características e funções típicas do coro grego antigo, também são “rebaixados” à categoria de personagens: são os vizinhos da família Drummond. Acreditamos que essa “dupla funcionalidade” dos vizinhos – coro e, “simplesmente”, vizinhos – configura mais uma reinvenção rodriguiana dada a esse elemento tão típico do gênero trágico. O fato de a informação de serem os vizinhos “vizinhos” ser imediatamente seguida da informação sobre a semelhança espectral é um indício lingüístico disso: “Em cena,

²⁷⁷ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica*, Op. Cit., p.313.

²⁷⁸ RODRIGUES, N. “Introdução”, Op. Cit., p 43.

também, os vizinhos. São figuras espectrais”²⁷⁹. Outra contribuição tipicamente rodriguiana dada a esse coro é a de que, ao mesmo tempo que aos vizinhos é dada uma carga de tragicidade, típica do coro das tragédias gregas, Nelson também confere a ele características que, por serem prosaicas, acabam destoando, desinflando o apelo trágico. Um exemplo disso na didascália, com a informação de que um dos vizinhos pigarreia (“Um dos vizinhos adianta-se. Perfila-se e pigarreia”)²⁸⁰. Se a semelhança espectral do coro de vizinhos o torna parecido com coro de *Anjo Negro*, há que se notar outra aproximação: o coro de *Senhora dos Afogados* é dotado de uma espécie de poder de onipresença, semelhantemente ao que se dava com as senhoras negras. Isso fica explícito na fala do “Noivo”, ao reivindicar uma opinião do coro. Diz ele aos vizinhos: “Vocês aí, que são vizinhos da família, e que **estão em todos os lugares ao mesmo tempo**, digo a verdade ou minto?”²⁸¹. E, por essa fala, surge ainda outra semelhança entre o coro de senhoras negras de *Anjo Negro* e o coro de vizinhos de *Senhora dos Afogados*. Trata-se da função ativa na tragédia, função de agente do desenvolvimento da trama. Por outro lado, as diferenças entre esse dois coros são muitas e marcantes: além de não serem nominalmente “coro” como em *Anjo Negro*, mas “vizinhos”, em *Senhora dos Afogados*, há interação – recorrente e intensa – dos vizinhos com outros personagens. Na primeira cena de *Senhora*, lamenta-se a morte de uma integrante da família Drummond. Nesse lamento, desabafa D. Eduarda:

D. EDUARDA (rígida) – Sempre tive um pressentimento horrível...
 VIZINHO (subserviente) – Pois não.
 D. EDUARDA – Alguma coisa me dizia que Clarinha morreria cedo...
 Foi sempre assim, fraquinha...
 VIZINHO – Sempre.
 D. EDUARDA – ... Os pulsos finos e transparentes. Com 15 anos, não tinha quase cadeiras, uns quadris de menina, e os seios só agora estavam nascendo...
 VIZINHA (senhora gorda, amabilíssima) – Sua filha era boa demais para esse mundo.
 VIZINHO – Educadíssima.
 VIZINHO (lírico) – Tinha um arzinho meigo e os lábios quase brancos.²⁸²

²⁷⁹ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p. 259.

²⁸⁰ Idem, ibidem, pp.264-265.

²⁸¹ Idem, ibidem, p. 317, grifo nosso.

²⁸² Idem, ibidem, pp. 259- 260.

Voltemos às semelhanças entre o coro de vizinhos e o de senhoras em *Anjo Negro* tratando do conteúdo dessas que são as primeiras falas dos vizinhos que, de modo semelhante ao que se passa com as primeiras falas das senhoras negras, dão-se também em situação pós-morte. Os vizinhos, além de ressaltarem as características do morto, como em *Anjo Negro* (“Menino tão meigo, educado, triste!”²⁸³), assim como as senhoras (que conjecturam sobre as circunstâncias estranhas em que se deu a morte do terceiro filho de Virgínia e Ismael), os vizinhos agudizam as dúvidas sobre as circunstâncias que levaram à morte de Clarinha, em *Senhora dos Afogados*. Indica-se que os “espectrais vizinhos iniciam um cochicho”:

VIZINHO – Mas foi suicídio ou não foi?
VIZINHO – Foi, sim.
VIZINHO – Não foi.
VIZINHO – A menina se matou.
VIZINHO – Que o quê!
VIZINHO – Dou-lhe minha palavra!²⁸⁴

Ao colocarem em dúvida qual, realmente, teria sido a causa da morte de Clarinha, o coro de vizinhos, semelhante ao de senhoras em *Anjo Negro*, desempenha um papel de agente da tragédia ao amplificar dúvidas que indicam acontecimentos que ainda estão por vir. Ao contrário do coro de senhoras, que não travam diálogo algum com nenhum personagem, os vizinhos dialogam com quase todos os personagens de *Senhora*, participam de muitas cenas da peça. Em conversa iniciada por D. Eduarda, uma característica recorrente desse coro é percebida: os vizinhos são, muitas vezes, “flutuantes” quanto a suas opiniões. Vê-se, pelas falas transcritas a seguir, que ora eles funcionam como ratificadores da opinião emitida por D. Eduarda, ora endossam a opinião de Moema, completamente contrária à da mãe. Acreditamos que, desse comportamento dos vizinhos, consegue-se o efeito de ressaltar o contraste, a diferença de ambas, mãe e filha. D. Eduarda começa a conversa referindo-se a um ataque de loucura tido por sua sogra, designada, na peça, por “Avó”:

(A Avô foge, como se o medo a possuísse.)
D. EDUARDA (para os vizinhos) – Desculpem.
VIZINHOS (em conjunto) – Ora!

²⁸³ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.125.

²⁸⁴ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p. 261.

D. EDUARDA – Minha sogra está meio perturbada.
VIZINHO – Doida
MOEMA (cortante) – Não!
VIZINHO – Pensei.
MOEMA – Não está doida. É a idade.
VIZINHO (informativo para os outros) – Não é loucura – idade.
OS OUTROS – Lógico!²⁸⁵

O comportamento, digamos, atuante, do coro de vizinhos é tão intenso, em *Senhora dos Afogados*, que eles chegam a ser portadores de informações de extrema relevância para a tragédia. Sendo assim, tem-se, por essa atitude, um clima de promoção de intriga, de deboche, de ironia, ou de dubiedade com relação à veracidade de tudo o que dizem. Dessa forma, eles agem ressaltando não as diferenças entre personagens, como o que ocorreu com relação a D. Eduarda e Moema, mas enfatizando os nós conflituosos da tragédia. Aproveitando-se do fato de Misael não se encontrar em casa, mas em um banquete onde, supostamente, ele seria promovido ao cargo político de ministro, os vizinhos vão interpelar Moema:

VIZINHO – Com licença.
MOEMA – Pois não.
VIZINHO (oratório) – Sei que este banquete é um desagravo do Sr.
Juiz ...
MOEMA – Ministro.
VIZINHO – Ministro. E é justo que assim seja.
VIZINHO – Porque o Sr. Ministro precisava ser desagravado dessa calúnia – pois é uma calúnia – que, inclusive, deve ter chegado ao conhecimento de VV.SS ...
D. EDUARDA – calúnia que é assacada impiedosamente contra o marido de V. Excia. (faz uma mesura para D. Eduarda)
VIZINHO (num adendo) – ... por inimigos anônimos...
VIZINHO – 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 (aprobatório) – Isso!
D. EDUARDA (desesperada) – Parem!
ORADOR (imperturbável) – ... queremos dizer, de viva voz, que não acreditamos que seja o Dr. Misael capaz de matar quem quer que seja!
VIZINHO (frenética) – E muito menos uma moça de reputação duvidosa!

²⁸⁵ Idem, ibidem, p. 263.

(Os vizinhos recuam para o fundo da cena. Viram as costas para D. Eduarda e Moema. Tapam o rosto com uma das mãos. Isto significa que não participam da ação imediata.)²⁸⁶

Há que se pontuar, ainda, com relação ao coro de vizinhos, no que diz respeito às contribuições rodriguianas nessa tragédia, um misto de farsesco, de *clown*, muitas vezes atrelado ao movimento feito por eles que, no decorrer da tragédia, é de “vai-e-vem”, de “entra-e-sai”, um movimento que se assemelha ao do cuco do relógio. Ou seja, os vizinhos entram e saem de cena com uma velocidade notável, como se as entradas tivessem, muitas vezes, uma finalidade extremamente pontual; então, imediatamente após o cumprimento dessa tarefa pontual, deixam a cena (“Os vizinhos recuam para o fundo da cena. Viram as costas para D. Eduarda e Moema. Tapam o rosto com uma das mãos. Isto significa que não participam da ação imediata”). Na cena acima transcrita, a finalidade única e específica da participação dos vizinhos é a de despertar um nó conflituoso da trama ao levar ao conhecimento de D. Eduarda e Moema a acusação de assassinato que pesa sobre Misael. Os vizinhos jogam o mote para o nó conflituoso e, literalmente, saem de cena. Além do movimento composto de bruscas entradas e saídas, atrelado ao comportamento dos vizinhos em cena, que chamamos de “misto de farsesco, de *clown*”, existe o artificialismo com o qual eles se comportam. Os vizinhos são extremamente formais no trato com os personagens, obtendo-se, com isso, uma característica artificial nas falas a estes dirigidas. D. Eduarda é tratada por “Vossa Senhoria” e ainda recebe um gesto de mesura de um dos vizinhos – “faz uma “mesura para D. Eduarda”. O fato de existir um orador (indicado, no texto, como “Orador”) representando todos os vizinhos também contribui para esse caráter farsesco do coro. Ressaltamos, ainda, sobre a cena acima, uma diferenciação rara de sexo nesse coro – o adjetivo “frenética”, na rubrica que antecede à fala de um “Vizinho”, indicia que se trata, na verdade, de uma vizinha. Outra reinvenção rodriguiana relativa ao coro de vizinhos diz respeito ao fato de estes usarem da máscara (elemento do qual trataremos mais demoradamente, à frente). Em *Senhora dos Afogados*, Nelson “brinca” com a funcionalidade e com a significação da máscara grega (isso também se dá em *Dorotéia*) ao fazer, muitas vezes, com que a máscara seja a “não-máscara”. Quanto a isso, atentemos para a cena a seguir, na qual reincide o tom de *clown* e farsesco do coro (mais

²⁸⁶ Idem, ibidem, pp.264, 265.

uma vez, indica-se que um vizinho faz uma mesura a D. Eduarda), ao qual se acrescenta um tom subserviente (“Às suas ordens”) na interlocução dos vizinhos com os personagens. É perceptível também, na cena a seguir, o movimento do coro – que assemelhamos ao rápido entrar-e-sair do cuco de relógio – ora está à frente para, logo em seguida, drasticamente, recuar:

(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.)²⁸⁷

Pela fala de D. Eduarda (“Mas este não é o teu rosto – é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto”) ou pelo o que é indicado na didascália (“O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica”²⁸⁸) percebemos o trabalho rodriguiano de ressignificação da máscara da tragédia grega. Nelson dá à máscara a função de representar a confusão entre real e falso, a dúvida sobre haver ou não uma face real metaforizando, assim, um questionamento sobre o caráter dos vizinhos, e, por extensão, de todos os personagens. Nas falas transcritas a seguir, mais uma participação dos vizinhos, justificada pelo fato de eles engendrarem, mais uma vez, outro nó conflituoso da tragédia – a dúvida, levantada por D. Eduarda, quanto à personalidade e o comportamento do noivo de Moema. Eles narram a Moema, a pedido de D. Eduarda, as atitudes reprobatórias do Noivo. Com isso, vai se delineando, mais proeminentemente na trama, o real sentimento que D. Eduarda sente pelo noivo da filha. O pedido que ela faz aos vizinhos na tentativa de convencer a filha a desistir do casamento é um dos vários indícios disso. O comprazimento de D. Eduarda com o que dizem os vizinhos a respeito do “Noivo” é explicitado pelas adjetivações “eufórica”, “frenética” e, ao final, “exasperada”. O coro também se satisfaz em denegrir a imagem

²⁸⁷ Idem, ibidem, p.267.

²⁸⁸ Idem, ibidem.

do “Noivo”. Tem-se, na didascália, que ele cumpre o papel difamador de modo “exultante”, ao informar o tipo de mulheres com as quais o “Noivo” se envolve. Essa função difamadora do coro fica explícita na primeira frase de D. Eduarda, na cena transcrita a seguir:

D. EDUARDA – Você que conhece todas as infâmias. Que faz o noivo de 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 bêbedo.
D. EDUARDA (**frenética**) – E o corpo? Que tem ele no corpo?
VIZINHO – Nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome de vagabundas que ele conheceu...
D. EDUARDA – O que ele diz para todo mundo ouvir?
VIZINHO – Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher.
D. EDUARDA (**exasperada**) – Queres mais?
MOEMA – Basta.
(Os vizinhos, com as suas máscaras ignóbeis, recuam. Vão se colocar de costas para a cena em curso.)²⁸⁹

Outro “acréscimo” rodriguiano dado ao coro da tragédia grega trata-se de fazer do coro de *Senhora dos Afogados* uma espécie de “artesão da cena”. Nelson Rodrigues delega aos vizinhos uma função próxima à de contra-regra: eles colocam no palco – e também tiram dele – objetos necessários para a composição da cena. Para fazerem isso, percebe-se mais uma vez, a agilidade com que entram em ação configurando o movimento – ao qual já nos referimos – “de cuco” – ao entrarem e saírem muito rapidamente. Essa rápida participação como “contra-regra de cena”, dá-se, por exemplo, antes de uma conversa entre D. Eduarda e os filhos, Paulo e Moema. A didascália indica:

(Os vizinhos trazem a mesa. Nenhum prato, absolutamente nada, apenas a toalha imaculada. D. Eduarda, Moema e Paulo sentam para a suposta ceia. Recuam os vizinhos.)²⁹⁰

²⁸⁹ Idem, ibidem, pp. 267-268.

²⁹⁰ Idem, ibidem, p. 269.

O comportamento difamador dos vizinhos, que aparece de forma indireta na cena entre eles, Moema e D. Eduarda, já que falam a respeito do Noivo a pedido de D. Eduarda, na cena a seguir, aparece de forma mais explícita e direta. Dessa vez, usando de ironia e cinismo, os vizinhos dirigem acusações difamatórias a Misael, o patriarca da família Drummond. As indicações dos movimentos engendrados pelos vizinhos (“uns agachados, outros rindo, outros gritando”) marcam, ainda mais uma vez, o que estamos caracterizando (sem preocupações teóricas quanto ao gênero da farsa), de comportamento farsesco dos vizinhos que se aproximam de personagens-*clown*:

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

VIZINHO – O grande bêbado!

VIZINHO – 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!

(Os vizinhos aproximam-se agora, da família, em diferentes atitudes, uns agachados, outros rindo, outros gritando. A família nada percebe, nada vê.)²⁹¹

Contrapondo com a agilidade e com os movimentos nada comedidos dos vizinhos, tem-se a informação de que a família não os vê, não os percebe. Isso, somado ao que vem logo em seguida de que os integrantes da família Drummond “perdem, então a rigidez da pose fotográfica e adquirem a plasticidade normal”, faz com que identifiquemos outra excentricidade dada ao coro da peça: o “poder” de paralisar a cena – e, por consequência, gestos e falas dos personagens que dela participavam – que transcorria para que fosse feita uma intervenção ao que se estava desenrolando. Subseqüente à informação de que a “família nada percebe, nada vê”, os vizinhos continuam as ofensas (a rubrica ressalta isso com “numa ofensa coletiva”) com o mesmo e típico comportamento sobre o qual já tratamos e aqui fica indiciado pelas caracterizações “patética” e “patético” referentes ao modo como os vizinhos falam:

²⁹¹ Idem, ibidem, p.274.

VIZINHO (numa ofensa coletiva) – Família que não chora os seus defuntos!

VIZINHA (patética) – Não chora seus afogados!

VIZINHO (patético) – Nem seus doidos!

(Os vizinhos fogem para um canto, onde ficam em grupo, com uma das mãos tapando o rosto. Os Drummond perdem, então, a rigidez da pose fotográfica e adquirem a plasticidade normal...)²⁹²

Afora várias reinvenções engendradas por Nelson Rodrigues, que vêm sendo levantadas e indicadas no que diz respeito às características do coro e suas funções em *Senhora dos Afogados*, há uma que muito remete à origem trágico-grega desse elemento. Estamos nos referindo ao fato de que, algumas vezes, o coro prevê o que está por vir na tragédia. A cena a seguir ilustra isso. É por preverem o que irá suceder, que os vizinhos arranjam os objetos necessários para outra cena, que se dará em breve:

(Começa o segundo quadro e só estão em cena os vizinhos. Diligentes, dinâmicos, preparam uma câmara-ardente para um defunto que ainda não morreu. Prevêem que a morte entrará, de novo, na casa dos Drummond...)

VIZINHO – Depressa! Depressa!

VIZINHO – Que foi?

VIZINHO – A morte!

VIZINHO – Ninguém morreu!

VIZINHO – Ninguém morreu, mas vai...

TODOS – Quem?

VIZINHO – D. Eduarda.

VIZINHO – Ou Moema.

VIZINHO – Ou as duas!

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

(Os vizinhos estendem agora os panos fúnebres.)²⁹³

Nestas falas, podemos perceber o tom mais sério e, portanto, mais próximo do da tragédia grega, mas esse tom é logo quebrado quando a sobriedade do conteúdo que se estava vaticinando é sobrepujada com a indicação de que se fala – em estado de nervosismo (“nervoso”) – que não importa quem morra, desde que alguém morra. É como se frente às conjecturas feitas sobre a identidade da que futuramente morrerá, um dos vizinhos perdesse a paciência com seus companheiros. Dessa forma, esvazia-se totalmente a tragicidade do vaticínio de uma morte e desinfla-se o clima trágico ao se

²⁹² Idem, ibidem, pp. 274-275.

²⁹³ Idem, ibidem, pp. 300-301.

desvalorizar o que, à primeira vista, seria o importante (a morte de Moema, ou de D. Eduarda, ou das duas) valorizando o trivial: o trabalho do coro de preparar a cena. É como se o que, realmente, importasse para o coro fosse não ser em vão o trabalho que estava sendo feito. Essa espécie de quebra da tragicidade se repete quando, no prosseguimento da cena, um dos vizinhos faz referência ao fato de Clarinha não ter sido velada. Nessa referência, ele se engana com a escolha das palavras que – fora o efeito poético obtido – enseja uma retificação feita pelo companheiro, algo bem distante da severidade e gravidade com que se comporta, normalmente, o coro das tragédias:

VIZINHO – Clarinha não teve caixão.
VIZINHO – Nem lírios acesos.
VIZINHO (retificando) – Círios.
VIZINHO – Desculpe – círios...²⁹⁴

A flutuação entre se comportar o coro ora como uma entidade coletiva coesa, um grupo homogêneo, ora como indivíduos diferentes, apenas integrantes do mesmo grupo, também merece atenção. Em algumas situações, a coesão é tal que todos falam juntos como quando conjecturam sobre a identidade de quem, da família Drummond, irá morrer (“Todos” perguntam “Quem?”) ²⁹⁵ Ora um “orador” fala em nome de todos como quando o coro informa D. Eduarda sobre a suspeita que recai sobre o marido (“Orador (imperturbável) – Queremos dizer, em viva voz, que não acreditamos seja o Dr. Misael capaz de matar quem quer que seja!” ²⁹⁶). Às vezes, uma fala completa o que o outro diz como num processo de reforço e explicitação de que emitem o mesmo parecer a respeito de algo. Isso se dá, por exemplo, quando comentam que a família ceia, mesmo após a morte recente de Clarinha:

VIZINHO (cochichando) – Morreu a menina, mas eles devem ceiar.
VIZINHO – Não há motivo para não ceiar.
VIZINHO – Lógico!
VIZINHO – Uma ceia sem pão e sem vinho
VIZINHA (melíflua) – Só a mesa e uma toalha muito branca.
VIZINHO – De linho puro.²⁹⁷

²⁹⁴ Idem, ibidem.

²⁹⁵ Idem, ibidem.

²⁹⁶ Idem, ibidem., p.265.

²⁹⁷ Idem, ibidem, p.269.

Esse comportamento de complementação entre o que é dito entre os integrantes é recorrente não só no coro de vizinhos, mas também no de prostitutas já que, nas duas vezes em que aparecem na peça, cada uma enuncia uma parte da oração que entoam. É recorrente, ainda, esse tipo de comportamento no coro de *Anjo Negro* (“Senhora – Há 15 anos nasceu uma filha. Senhora – E branca. Senhora – Não um menino, mas uma menina”) ²⁹⁸. Nesse sentido, tem-se uma aproximação entre os três coros com o coro grego da tragédia grega. Ao final de *Senhora dos Afogados*, além das já indicadas semelhanças entre a atuação do coro de vizinhos e o coro de senhoras de *Anjo Negro*, identifica-se outra aproximação: assim como as senhoras negras vaticinam a morte do “Futuro anjo negro que morrerá como os outros” ²⁹⁹, os vizinhos prevêm a morte de Paulo, momentos antes do desfecho da peça:

VIZINHO – A morte entrou nesta casa!
VIZINHO – Vai haver mais defunto!
VIZINHO – Paulo!³⁰⁰

3.4: As máscaras.

Nelson Rodrigues trabalha com os coros, ora aproximando-os – em características e função – ora inovando, inventando, reinventando-o, engendrando para o coro “avançadas liberdades dramáticas” ³⁰¹. Inovações, invenções, reinvenções e “liberdades dramáticas” servem para caracterizar também o trabalho que o dramaturgo empreende no que diz respeito à máscara, outro artefato originário da tragédia grega. Já comentamos, rapidamente, sobre o jogo, empreendido pelo coro, de tirar e pôr a máscara em *Senhora dos Afogados*, estabelecendo, com isso, uma confusão entre a face postiça e a que seria a real face do personagem. Há uma aparição dos vizinhos em que isso fica bem nítido:

(Só estão em cena os espectrais vizinhos.... Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara.)
VIZINHO – Vamos tirar o rosto!

²⁹⁸ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.169.

²⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 192.

³⁰⁰ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p.327.

³⁰¹ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op. Cit.*, p. 42.

VIZINHO – E colocar a máscara!
VIZINHO – Ótimo!
VIZINHO – Agora?
VIZINHO – Já.
(Simultaneamente, arrancam a máscara. Estão com o rosto...)³⁰²

As máscaras aparecem também em *Dorotéia*, não exatamente como em *Senhora*, mas de modo bem relevante para a delineação dos personagens da tragédia, bem como para a marcação de nós conflituosos da trama. O qualificativo “hedionda” para a máscara (“máscara hedionda”) é único e recorrente em *Dorotéia*. Quando D. Assunta da Abadia vai visitar as três primas, indica a didascália que “Entra D. Assunta da Abadia, viúva como as outras e também de luto. Traz uma máscara hedionda”³⁰³. A relevância da significação da máscara em *Dorotéia* é tal que a primeira rubrica da peça já informa que todas as mulheres que vivem na mesma casa – D. Flávia e a filha, Maria Das Dores, Maura e Carmelita – usam máscaras. Dorotéia, recém-chegada à casa das parentes, é a única que não usa o artefato. A “não-máscara” denuncia, assim, a diferença dela com relação às outras. O fato de Nelson Rodrigues fazer com que, em suas peças, não apenas o coro (como é comum ao gênero trágico) use máscaras, mas também personagens “comuns”, constitui uma das inúmeras “liberdades dramáticas” engendradas pelo dramaturgo. O fato de as moradoras de uma casa (habitação que de comum nada tem) usarem máscaras aumenta o poder de significação desse artefato, que é ainda mais amplificado quando, por exemplo, a máscara passa a representar, metonimicamente, Das Dores. Isso se dá quando, ao saber da verdade sobre sua estranha situação – é uma morta, nasceu morta – diz à mãe que, por vingança, voltará a viver no útero materno. Em conversa com Dorotéia, Das Dores diz:

DAS DORES – (...) Escuta: serei, de novo, filha de mãe! E nascerei viva... e crescerei...e me farei mulher.
DOROTÉIA – Acho difícil...
DAS DORES (feroz) – Olha! (num gesto brusco e selvagem, tira a própria máscara e coloca-o no peito de D. Flávia)
D. FLÁVIA – Não! Não!
(A própria D. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade.³⁰⁴).

³⁰² RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p.287.

³⁰³ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p218.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*, p243.

Dessa cena em diante, a máscara, representação da filha natimorta de volta ao útero da mãe, ficará sempre colada a D. Flávia, o que lhe causa muito medo. D. Flávia tem vontade de se ver livre da máscara a ela agarrada: “Segurando a máscara de encontro ao peito, D. Flávia se torce e retorce no seu medo e no seu ódio”³⁰⁵. É também pela máscara que se tem a significação de que Dorotéia, ao final da peça, pode se integrar à família da qual resta apenas D. Flávia. A máscara que Dorotéia porta é a simbolização de sua beleza corroída, condição para que fosse aceita à casa das primas. Indica a didascália que “Na sua exaltação narcisista, Dorotéia faz um movimento rápido: vira as costas para a platéia e, ao voltar-se, está com uma máscara hedionda”³⁰⁶.

A respeito da utilização da máscara em *Dorotéia* e, mais especificamente, a respeito da máscara utilizada pelo personagem homônimo, Victor Hugo Adler Pereira em artigo intitulado “Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade”, avalia:

A protagonista passa por um processo de mascaramento, ao contrário do processo de desmascaramento, que, nas obras canônicas, no modernismo, opunham a verdade/autenticidade de um indivíduo às verdades/mentiras da comunidade.(...) A conclusão do enredo pode ser considerada como uma consagração da máscara, já que a protagonista consegue realizar seu intento e tornar-se semelhante às três viúvas que dirigem a casa – e também passa a usar uma máscara”.³⁰⁷

Também sobre a utilização da máscara em *Dorotéia* escreve Magaldi:

Para o efeito de depuração, era importante concentrar a carga dramática na imobilidade da máscara, com a qual as personagens se identificam, simbolizando a essência liberta da contingência. As máscaras passam a ter, assim, um extraordinário efeito de simbolização em *Dorotéia*.³⁰⁸

Acreditamos que essa (re)simbolização, essa ampliação de significado dada por Nelson Rodrigues à máscara grega se estende também a outros elementos constitutivos de suas obras dramáticas, como alguns objetos cênicos. Ainda na peça *Dorotéia*, os leques nos parecem exemplos disso. Eles passam a representar a dubiedade de D. Flávia, Maura e Carmelita que, ao fingirem que são incólumes ao pecado, à

³⁰⁵ Idem, ibidem.

³⁰⁶ Idem, ibidem, p.251.

³⁰⁷ PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, n° 28, 1994. p. 208. (pp.195-218)

³⁰⁸ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op.Cit.* , p 36.

sedução, ou a qualquer outra coisa que poderia conspurcá-las, usam-nos, suposta e teoricamente, para se “protegerem”. Elas vêem, por cima do leque que cada uma segura, o que não deveriam ver se fossem fiéis aos seus respectivos estados de incolumidade. Assim, o leque pode ser compreendido como a simbolização da dubiedade de comportamento dos personagens. Ora as primas o usam para se protegerem de algo que pode abalar-lhes o pudor. Isso acontece, por exemplo, quando Dorotéia revela às três viúvas ter tido um filho homem. Depois da revelação, indica a didascália que: “Em consequência da revelação, as três viúvas têm uma crise de pudor: escondem os rostos detrás dos leques”³⁰⁹. Ora as primas o utilizam para transpô-lo e, assim, ter um acesso mesmo que escamoteado, a algo com o qual elas não poderiam ter contato. É isso que ocorre, por exemplo, quando o “noivo” (um par de botinas) de Das Dores está presente: “Sobem nas cadeiras e olham por cima dos leques”³¹⁰. Outro indício de que os leques, em *Dorotéia*, não são simples objetos cênicos, mas sim elementos de grande representatividade, de relevante significação relativa à dubiedade do comportamento dos personagens, é o fato de terem eles características que contrastam com a sobriedade das mulheres: “todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina”³¹¹. É isso que indica a primeira didascália da peça. Os leques têm características pouco discretas tais como “cores berrantes” como indicado em uma rubrica – “num movimento simultâneo, as três primas abrem os leques de cores berrantes, detrás dos quais escondem os olhos”³¹² – ou ainda os objetos são caracterizados como “festivos”; na didascália, tem-se que “As três viúvas aproximam-se do idílio. Mas os festivos leques estão na frente”.³¹³

Também em *Dorotéia* acontece um intenso processo de simbolização relativo a dois objetos: um jarro e uma bacia que passam a ser representações materiais do desejo sexual e até da efetivação sexual. Diferentemente do que se dá com os leques, a significação dada ao jarro e à bacia é tão intensa que os objetos se “transformam em personagens”. Eles “ganham vida”, movimentam-se pelo palco, perseguem personagens. São símbolos da efetivação sexual. Pela fala de D. Flávia, o processo de

³⁰⁹ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p202.

³¹⁰ Idem, *ibidem*, p224.

³¹¹ Idem, *ibidem*, p197.

³¹² Idem, *ibidem*, p224.

³¹³ Idem, *ibidem*, p225.

associação do desejo sexual ao jarro fica bem claro. D. Flávia fala com Dorotéia que, na casa, não há nenhum desejo:

D. FLÁVIA – (gritando) Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas? (exultante) Procura por toda parte, procura debaixo das coisas, procura, anda, e não encontrarás uma fronha com iniciais, um lençol, um jarro!³¹⁴

Se o jarro está ausente na casa das três viúvas, ele se faz presente na vida de Dorotéia. Esse é, aliás, um dos vários traços diferenciadores de Dorotéia com relação às três primas. Mais do que simplesmente estar presente em sua vida, o jarro persegue Dorotéia; tanto assim que um dos argumentos usados por ela para convencer as primas a deixarem que ela ficasse foi o sofrimento advindo da perseguição sofrida. Dorotéia deseja ver-se livre do jarro que a persegue. Por isso, ela pede:

DOROTÉIA – Preciso de vosso auxílio (olha apavorada, para os lados) antes que *ele* apareça... Porque se *ele* aparecer – será tarde demais...

D. FLÁVIA – Quem?

DOROTÉIA (cochichando para as três) – No meu quarto havia um jarro...

D. FLÁVIA – Jarro...

DOROTÉIA – Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... O jarro me persegue... Anda atrás de mim... Não que seja feio... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente, muito inteligente... (de novo, olha para os lados) (com exasperação) Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo... direitinho... (baixa a voz) Sei, então, que não adiantará resistir Que não terei remédio senão agir levemente... (com terror) E é isso que eu não quero... (feroz) Depois que meu filho morreu, não! (suplicante) Porém, se me expulsardes, ou se demorardes numa solução (terror) o jarro aparecerá...³¹⁵

O processo de simbolização do desejo sexual pelo jarro vai além do mecanismo da materialização (objeto-jarro = desejo). Nelson Rodrigues “humaniza” o objeto, (“inteligente, muito inteligente”). Em outra cena, próximo do final da peça, há outra relevante referência ao extremo poder de ação do jarro, esse “elemento-personagem”, esse “objeto-tornado-personagem”. Na referida cena, Dorotéia pede aos deuses um sinal que indicasse a ela se estava correta a decisão que estaria prestes a efetivar, a decisão de

³¹⁴Idem, *ibidem*, p.207.

³¹⁵ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, in *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol II, *Op. Cit.*, p.209

ir atrás da destruição da sua beleza, através das chagas adquiridas pelo vizinho, Nepomuceno. Ela implora.

DOROTÉIA – Se, ao menos, os espíritos protetores me dessem um sinal qualquer? Mandassem um aviso? Mostrassem o meu caminho? (num lamento)

Em “resposta”, indica a didascália imediatamente seguinte ao pedido da personagem: “Imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento único para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro”. Diante disso, D. Flávia:

D. FLÁVIA – Viste?

DOROTÉIA – Agora sei... Diante de mim, está o caminho de Nepomuceno...³¹⁶

Além da carga de significação dada ao jarro – significação tão intensa que o faz personagem – entendemos que é possível perceber, ainda, que, por intermédio desse mesmo processo de significação, Nelson Rodrigues engendra (mais uma) reinvenção com relação a um elemento tipicamente presente nas obras de gênero trágico: a *até* grega. O jarro funcionaria, para Dorotéia, como uma espécie de *até*, uma força da qual não se pode escapar. Daí, a perseguição engendrada pelo objeto.

3.5: A até.

Mas o trabalho de reinvenção rodriguiana com relação à *até* grega não se limita à “coisificação” do jarro. Muito mais proeminentemente presente nas peças que analisamos é um outro tipo de reinvenção da *até* : Nelson Rodrigues desloca a origem desse elemento constitutivo do gênero grego. Se nas tragédias clássicas, ela normalmente tem origem divina, sendo enviada pelos deuses para pesar, para recair sobre os homens, nas quatro tragédias rodriguianas que aqui analisamos, a maldição vem da família, portanto, dos homens. Tem-se, pois, homens amaldiçoando homens; mais: familiares amaldiçoando familiares. Ou, de outra forma, um não-familiar que

³¹⁶Idem, ibidem, p.216.

amaldiçoa toda uma família. Assim ocorre no começo de *Álbum de Família*: na casa de Jonas e D. Senhorinha, está presente uma mulher que está morrendo com as dores do parto, tentando dar à luz um filho de Jonas. Ela amaldiçoa Jonas, repetidas vezes, e todos os demais integrantes da família:

MULHER GRÁVIDA (sempre numa voz grossa, pesada, de quem sofreu demais, gritou demais) – ... Desgraçado – me aleijou...Te amaldiçôo...Tu vai pagar o que me fez...³¹⁷

Ou ainda:

MULHER GRÁVIDA (na voz grossa de sempre) – Miserável ... Tu me paga...

(Jonas vem com uma expressão de maldade. Pára, querendo ouvir a maldição da mulher)

MULHER GRÁVIDA (com dispnéia) – Tu é ruim...

(...)

MULHER GRÁVIDA – Vou te rogar tanta praga!

JONAS – Variando!

MULHER GRÁVIDA – Tu e tua família!³¹⁸

Mas, na maioria das vezes, a maldição é dada a um integrante da família por outro também integrante da mesma família. Somado a esse deslocamento da fonte divina da *até* para a própria fonte humana, tem-se outro “ingrediente” marcando ainda mais o trabalho tipicamente rodriguiano: em contraste com o “peso” decorrente de uma maldição vinda de um familiar, tem-se um recorrente escárnio ou deleite por parte daquele que é amaldiçoado. No nosso entender, isso acaba sendo responsável por quebrar uma expectativa que seria, normalmente, de tensão e sofrimento. Em *Álbum de Família*, D. Senhorinha é amaldiçoada pelo filho Edmundo, quando diz a ele ter sido amante de seu outro filho, Nonô. Ao contar ao marido Jonas a reação de Edmundo diante da revelação, D. Senhorinha diz: “Contei a Edmundo quem tinha sido. Ele, quando soube, me amaldiçoou...”. E ela continua: “Me disse um nome pensando que me ofendia, mas eu gostei de ser chamada assim por ele!”³¹⁹. Em *Anjo Negro*, é intensa a recorrência da *até* rodriguianamente reinventada, por ser deslocada da fonte divina para originar-se no seio familiar. Ela vem dos mais variados integrantes da família de

³¹⁷ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.59.

³¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 103.

³¹⁹ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.117.

Ismael e Virgínia, como a maldição que é trazida por Elias. Na cena a seguir, ele acaba de chegar à casa do irmão, inicialmente, com um único intuito: levar a Ismael a maldição enviada pela mãe:

ELIAS – Você sabe que sua mãe está entrevada?
ISMAEL – Ouvi dizer.
ELIAS – Antes de minha partida, me pediu por tudo...
ISMAEL – Sei.
ELIAS – ... e eu jurei que viria dizer apenas estas palavras: “Ismael, tua mãe manda sua maldição”.
ISMAEL – Já deste o recado...
ELIAS – Não é recado. É maldição ...³²⁰

Enquanto em *Álbum de Família*, na cena anteriormente descrita, a carga trágica de ser amaldiçoada pelo filho é desinflada pelo prazer que D. Senhorinha sente com a maldição, em *Anjo Negro*, na conversa entre Ismael e Elias, a desconfiguração da tragicidade da *até* ocorre pela via do desprezo. Ismael faz pouco caso do peso de uma maldição materna, considerando-a como a um corriqueiro recado. Mesmo após o alerta de Elias (“Não é recado. É maldição”), Ismael ratifica o desprezo sentido replicando imediatamente ao irmão:

ISMAEL – Seja maldição. Agora, a porta é ali, embora tu não enxergues.³²¹

Mais à frente, ao se apaixonar por Virgínia, o próprio Elias amaldiçoou o irmão (“Maldito seja o negro!”³²²). De Ismael também emana maldição: ao descobrir que Virgínia espera um filho do irmão cego, ele diz à esposa, apontando para o ventre da mulher: “Ainda não tem forma – ainda não é carne – mas já está condenado!”³²³ A tia de Virgínia também amaldiçoou. No entender dela, o envolvimento de Virgínia trouxe maldição a todas as suas filhas. Sendo assim, acusa a sobrinha: “Trouxeste maldição para todas!”³²⁴. E, quando vai enterrar a última filha que acaba de ser encontrada morta, volta à casa de Virgínia para esbravejar:

³²⁰RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.130.

³²¹Idem, *ibidem*.

³²²Idem, *ibidem*, p.145.

³²³Idem, *ibidem*, p.163.

³²⁴Idem, *ibidem*, p.155.

TIA (num crescendo) – E tu, Virgínia, malditas sejas! Quero que só tenhas para teu amor um leito de chamuscas e de gritos; que teu desejo seja uma febre; e que a febre ilumine teus cabelos e os devore; e que, ao morrer, ninguém junte, ninguém amarre teus pés de defunta! (pausa, voz cheia, grave) Maldita, assim na terra, como no céu.³²⁵

Em *Senhora dos Afogados*, Moema, ao ser amaldiçoada pelo irmão, demonstra desprezo semelhante ao que teve Ismael diante da maldição recebida pela mãe. As falas transcritas a seguir se dão imediatamente depois de Moema ter contado ao irmão Paulo que a mãe de ambos fora embora de casa com o Noivo:

PAULO – Posso falar?
MOEMA – Sim. Me amaldiçoa.
PAULO – Te amaldiçoo!
MOEMA – E só?³²⁶

Além de ser amaldiçoada pelo irmão, Moema é também amaldiçoada pelo pai. Próximo ao final da tragédia, quando Misael já sabe ser Moema a assassina de suas irmãs, o pai vitupera a filha: “Eu te amaldiçoo, Moema!”³²⁷. Há que se notar, também, um outro “tipo” de maldição na tragédia rodriguiana: a “auto-maldição” – o personagem deseja a maldição para si. Em *Dorotéia*, o personagem homônimo se amaldiçoa:

DOROTÉIA (feroz) – Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus cabelos... (num grito estrangulado) Maldição ainda para a minha pele!³²⁸

Ao final da peça, quando acredita Dorotéia que sua maldição não surtirá efeito, pensando ela que as chagas que fora buscar em Nepomuceno não tomarão seu corpo e não corroerão sua beleza, D. Flávia intervém e amaldiçoa a prima:

D. FLÁVIA (gritando) – Amaldiçoo tuas feições... E cada um dos teus ombros...maldito esse hábito bom...cada seio teu...malditas tuas costas sem espinhas...³²⁹

³²⁵ Idem, *ibidem*, p.179.

³²⁶ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p. 309.

³²⁷ Idem, *ibidem*, p.329.

³²⁸ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.216.

³²⁹ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p.251.

Além da prima, D. Flávia também amaldiçoa a filha: “Maldita!”³³⁰, diz ela por ter Das Dores renegado a náusea da família. Com relação à náusea, podemos identificar, um trabalho rodriguiano semelhante ao que foi feito com relação ao jarro. Estamos nos referindo à simbolização dada a esse objeto que, de tão intensa, “torna” o objeto um personagem ao qual pode ser incumbida, inclusive a função de *até*. Com relação à náusea, dá-se algo parecido. A náusea ganha o *status* de personagem que representa, em si, a maldição que pesa sobre todas as integrantes da família. Todas são subjugadas a essa *até* desde quando a bisavó das três viúvas se casara com um homem que não amava. Na noite de núpcias, por se entregar ao esposo sem amor, teve a náusea que, desde então, passou a todas as mulheres da família. Em conversa entre Carmelita e D. Flávia, logo após a morte de Maura, podemos perceber a náusea categorizada em personagem:

CARMELITA – (...) Alguém morreu além de MAURA...
D. FLÁVIA – Quem?
CARMELITA – E não sei se já é morte ou agonia ... Alguém está morrendo ou agonizando dentro da família... Alguém se retorce e agoniza (grita) Não imaginaste ainda? Não adivinhas quem?
D. FLÁVIA – Não.
CARMELITA (exultando) – A náusea ... Agonia ou morte, não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de S. Jorge...³³¹

Sobre todo o amplo processo dramático de significação da náusea em *Dorotéia*, sintetiza muito bem Magaldi: “o pecado contra o amor é tão grande que não se volta apenas para quem o comete, mas se transmite de geração a geração”³³². Em *Dorotéia*, há outra *até*, além da náusea: o defeito da visão. As mulheres da família têm um defeito de visão que as impede de verem homem. Sobre isso, diz Carmelita, “Eu não vi meu marido... deitei-me e não o vi... tive a náusea sem vê-lo” e, logo em seguida, complementa a irmã, Maura, “Também não vi meu marido, nem homem nenhum.”³³³

Às vezes, a (re)invenção que Nelson Rodrigues engendra com relação a elementos oriundos do modelo clássico de tragédia é tamanha que o dramaturgo

³³⁰ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.240.

³³¹ Idem, *ibidem*, pp. 229-230.

³³² RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op. Cit.*, p. 32.

³³³ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p. 224.

trabalha pelo viés de uma espécie de desconstrução dos elementos ditos trágicos. Sobre esse processo rodriguiano de desconstrução, analisa Ângela Leite Lopes:

O que é destino, fatalidade mostra-se na verdade o gesto de alguém. Um crime, uma paixão. O que era dito trágico, torna-se trágico por essa desconstrução. Apela para um sentido imediato que não está mais aí.³³⁴

Em *Anjo Negro*, por exemplo, o dramaturgo transforma a idéia de fatalidade em intencionalidade humana. Na fala de Elias explicando a Virgínia como ele ficou cego, isso aparece:

ELIAS (num lamento) – Foi uma fatalidade: eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios. Em vez de um, pôs outro... Perdi as duas vistas...Mesmo depois de cego, ele me atormentava. (...)

VIRGÍNIA (obcecada) – Ele trocou os remédios de propósito... Para cegar você!...()³³⁵

Em *Senhora dos Afogados*, o processo de desconstrução da *até* é parecido com o que ocorre em *Anjo Negro*, mas acrescido de um outro mecanismo de significação. Em *Senhora*, como em *Anjo*, um elemento da tragédia grega é desconstruído pela recolocação, por uma transferência: a idéia de destino, fatalidade é deslocada porque ela passa a ser sinônima do resultado da ação humana. Além dessa ressignificação, tem-se, com relação ao mar, uma construção dramática: ele passa a *ser* a própria *até*, à qual estão fadados os integrantes da família Drummond. O mar *é* a força sobre-humana que compele os Drummond à morte. Não metaforicamente, como o são a náusea ou defeito de não ver homens em *Dorotéia*. O mar *é* o destino. Daí o chamarmos de construção da *até*. Se em *Anjo Negro*, com relação à fatalidade, Nelson Rodrigues opera pela desconstrução, em *Senhora dos Afogados*, o dramaturgo opera pela construção dramática da *até* grega. Na primeira didascália da peça, já se tem menção ao mar através da luz do farol que é projetada em cena. Aliás, todas as cenas da tragédia ocorrem sob um jogo de sombra e luz que, vinda do farol do cais e por isso estando inapelavelmente ligada ao mar, indica a presença intermitente do mar. Como se a

³³⁴ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis: UFSC, nº 28, 1994. p. 84. (pp.67-87).

³³⁵ RODRIGUES, N. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, pp.141-142.

presença intermitente do mar fosse o “pano de fundo” do desenrolar da tragédia. A rubrica do primeiro ato indica:

(... Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres.)³³⁶

A presença intermitente do mar perturba ainda mais a já desequilibrada “Avó”, a mãe de Misael. Para ela, é o mar a causa da morte de todas as mulheres da família. Ela tem a convicção de que é ele que as chama. Em uma conversa com os vizinhos, D. Eduarda diz a eles que a filha Clarinha se matou. Diante dessa afirmação, a Avó faz uma de suas raríssimas intervenções:

AVÓ – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da platéia) Sempre ele...

VIZINHOS (espantados e em conjunto) – O mar!

AVÓ – Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar (recua diante do mar implacável) (...) Foi o mar que chamou Clarinha, (meiga, sem transição) chamou, chamou... Tirem esse mar daí, depressa! (estendendo as mãos para os vizinhos) Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!³³⁷

Todo o processo de reinvenção, de recriação rodriguiana com relação aos elementos trágicos e também todo o mecanismo de significação da metáfora tão intensa a ponto de transformar náusea e jarro em personagens em *Dorotéia* são possíveis devido a processos lingüísticos engendrados por Nelson Rodrigues. Por isso, passemos adiante a tratar da linguagem na obra rodriguiana.

3.6 A linguagem trágica.

Começemos tratando exatamente desse mecanismo lingüístico de significação intensa, atrelado ao que já analisamos com relação aos “objetos-

³³⁶ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p. 259.

³³⁷ Idem, *ibidem*, pp.261-262.

personagens”. Esse empreendimento da linguagem que transforma coisa em personagem foi muito bem definido por Lopes como o “estilhaçamento de sentido da linguagem” rodriguiana. Comparando o trabalho com a linguagem na tragédia clássica e o trabalho com a linguagem na tragédia rodriguiana, Ângela Leite Lopes explica:

Nas tragédias eram sobretudo as palavras, o sentido das palavras, que se tornavam coisa, que desvendavam seu movimento próprio – de significação – diante dos espectadores. Na tragédia rodriguiana, são as próprias coisas que se tornam sentido – e por “coisas” compreendemos também a palavra, os personagens, os gestos, os olhares – cindindo, recolocando sua relação com a significação.³³⁸

Caracterizando ainda mais o processo lingüístico de “estilhaçamento do sentido” elaborado pelo dramaturgo, Lopes continua definindo o modo como esse estilhaçamento se dá:

O sentido é indicado pelo seu desaparecimento. O desaparecimento do sentido como convergência cênica, do sentido da cena-unidade. Daí a inevitável estranheza. Estranheza do que é a vida quando nos encontramos face ao que não estamos habituados a ver representar. A estranheza face à arte quando ela coloca, como sua articulação, o percurso de seu desaparecimento.³³⁹

Acreditamos ser de extrema relevância a questão da estranheza na dramaturgia rodriguiana, não apenas como atrelada a um trabalho com a linguagem, mas também enquanto elemento de importante constituição e caracterização da dramaturgia rodriguiana de que aqui tratamos. Por isso, trataremos dessa questão, com mais vagar, à frente. Por enquanto, voltando ao mecanismo de formar sentido através do estilhaçamento do mesmo, recorreremos, mais uma vez às palavras esclarecedoras de Lopes para caracterizar ainda mais o processo – e o efeito – do estilhaçamento. Para ela se trata de uma operação lingüística que produz um desvendamento:

(...) do sentido das coisas, dos sentidos que se tornaram coisas – sempre – na medida em que são manipulados, transformados. Eles indicam a dupla dimensão que os caracteriza: uma coisa que tem um sentido, uma coisa – o que resta dessa coisa – quando lhe é “retirado” seu sentido.³⁴⁰

³³⁸ LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 90.

³³⁹ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”, *Op. Cit.*, p. 87.

³⁴⁰ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno”, *Op. Cit.*, p. 89.

Entendemos que esse “estilhaçamento de sentido” definido por Lopes dá-se, concentradamente, em *Dorotéia*, não só no que se refere ao jarro e à náusea, mas principalmente no que se refere ao noivo de Das Dores que *é*, na peça, um par de botinas desabotoadas que se movimenta e com o qual os personagens dialogam. Na fala de Das Dores, direcionada ao seu noivo, isso pode ser percebido:

DAS DORES (persuasiva) – Não fujas... te juro que tomarei conta de ti direitinho...melhor que tua mãe...não te deixarei apanhar friagem nunca...não te deixarei andar descalço no ladrilho frio... nem consentirei que o sereno te esfrie...e nunca esquecerei de pingar o remédio de ouvido...Por que foges de mim, se não te fiz nada?³⁴¹

Ao final da peça, quando só restam vivas D. Flávia e Dorotéia, é a mãe, D. Assunta da Abadia que conversa com o “filho”. Dessa vez, o *status* de personificação do noivo (a mãe pede silêncio ao par de botinas como se houvesse mesmo a possibilidade de com ele dialogar) fica lado a lado com o *status* de coisa, de objeto (quando, pela didascália, tem-se a referência de que o noivo é embrulhado). É como se os estilhaços de sentido – objeto que vira personagem – fossem recuperados e reintegrados entre si – personagem volta a objeto – como se o “vidro do sentido” depois de transformado em cacos, retornasse ao “estado inteiriço de vidro”. Ou ainda (recorrendo, mais vez, à força esclarecedora das palavras, acima já transcritas, de Lopes) trata-se da “dupla dimensão que os caracteriza: uma coisa que tem um sentido, uma coisa – o que resta dessa coisa – quando lhe é ‘retirado’ seu sentido”. A análise serve para a fala, com suas rubricas, que se transcreve a seguir:

D. ASSUNTA – Ninguém... (devagarinho, com muitíssimo cuidado para não fazer barulho, aproximando-se das botinas. Faz psiu para o filho). Silêncio, meu filho – psiu ... (ralhando). Não faça barulho para não incomodar... (descobre-se um papel e põe-se a embrulhar o filho e a comentar com ele a noite de núpcias). Já sei, não precisa contar, já imagino tudo, tudinho... Em certa altura, sua noiva teve a náusea etc... Pois é, aqui nesta família é assim, sempre foi assim e pronto. Diabo de barbante (está, no momento, amarrando o embrulho do filho com barbante de presente). E agora vamos andando, que já está amanhecendo e (suspira) tenho muito que fazer em casa... A louça está em cima da pia, ainda por

³⁴¹ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.225.

lavar... (pé ante pé, com o embrulho das botinas debaixo do braço, D. Assunta abandona a cena.)³⁴²

É também pelo processo de “estilhaçamento de sentido” que Nelson Rodrigues cria uma personagem, que nasceu morta, mas que fala, age, sente – vive – porque nasceu na ignorância da própria morte. Estamos nos referindo a *Das Dores*, em *Dorotéia*. No trecho a seguir, a personagem toma conhecimento de que está morta:

D. FLÁVIA – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...
DAS DORES – Morta!
D. FLÁVIA – Muito morta! Não te dissemos nada, com pena...
DOROTÉIA (condóida) – Para não dar decepção...
D. FLÁVIA – Tu não existes!
DOROTÉIA (atônita) – Não existo?³⁴³

A linguagem “estilhaçada” é elemento importante para a criação do “clima de desvario e de vertigem instaurado no palco, aumentando a sensação de desconforto do espectador que intui que aquilo-que-vê é também aquilo-que-não-está-sendo-visto”³⁴⁴.

Não só pelo “estilhaçamento”, mas por outros processos de manipulação da linguagem trabalha Nelson Rodrigues. A linguagem das quatro peças que estamos analisando é manipuladora de significados, assim como o é nas tragédias clássicas. Existe uma frágil relação entre palavra e referência, conceito e verdade. Sobre essa manipulação típica à linguagem da tragédia grega, achamos esclarecedor o que analisa Sandra Luna quanto à linguagem da tragédia *Antígona*, de Sófocles. Entendemos que essa análise também se valida para os processos rodriguianos de significação da linguagem:

A significação de cada um desses conceitos é continuamente desconstruída a partir de um jogo poderoso de palavras e situações que força o reconhecimento do caráter fluido, instável, plurissignificativo não apenas dos signos lingüísticos, mas dos valores que estes representam.³⁴⁵

³⁴² Idem, ibidem, p.252.

³⁴³ Idem, ibidem, p.241.

³⁴⁴ FRAGA, Eudinyr. “Nelson Rodrigues e o Expressionismo”, *Op. Cit.*, p. 96.

³⁴⁵ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica*, *Op. Cit.*, p. 125.

Acreditamos que os adjetivos “fluido, instável, plurissignificativo” resumem com competência, um dos aspectos típicos da linguagem rodriguiana. Nela, as palavras e os valores que estas representam estão sujeitos a muitas nuances de sentidos que vão, aos poucos, se “plurissignificando” e, portanto, fazendo-se o sentido necessário. Em *Álbum de Família*, as referências a Nonô, o filho que enlouqueceu e ronda a casa, são sempre feitas fazendo a ligação dele com o sentimento incestuoso, num empreendimento lingüístico sutilmente intrincado de nuances, de oscilações que vai, aos poucos, com o desenrolar da tragédia, com o desenvolvimento dos nós conflituosos, trazendo à tona, à camada mais externa de significação da linguagem, a relação incestuosa entre mãe e filho. Nas falas de D. Senhorinha, um pouco dessa nuance de significado da linguagem pode ser percebida ao se considerar saudade um sentimento incestuoso:

D. SENHORINHA (com certa violência) – Nonô, quando era bom, gostava de mim, tinha adoração por mim. (abstrata outra vez) É saudade que ele tem – SAUDADE! (taciturna) Saudade de casa...

TIA RUTE (veemente) – Da casa o quê! Ele nunca gostou disso aqui, nunca pôde passar meia hora numa sala, num quarto. Vivia lá fora!

D. SENHORINHA – Seria tão bom que fosse saudade, de mim, só de mim – de mais ninguém!³⁴⁶

O significado oscila e, com isso, revela-se na indicação que D. Senhorinha diz, “com certa violência”, que Nonô “gostava de mim”, ascende para “tinha adoração por mim”, mas “abstrata”, recua e diz que o que o filho sente por ela era “SAUDADE!”. A produção do significado real e final retrocede, esconde-se ainda mais quando D. Senhorinha diz que era saudade “de casa”. A fala de Tia Rute desconstrói a escamoteação de sentido engendrada por D. Senhorinha ao negar a possibilidade de Nonô sentir saudade de casa (“Ele nunca gostou daqui”). O movimento nuançado da linguagem chega próximo à camada mais externa de significação quando D. Senhorinha, num procedimento recorrente em diálogos das quatro peças, ignora o que é dito pelo outro configurando uma espécie de monólogo, no diálogo. No caso específico entre Tia Rute e D. Senhorinha, apesar de esta ignorar o que a irmã fala, faz do que afirma Tia Rute uma espécie de “trampolim” para revelar a ela mesma, D. Senhorinha,

³⁴⁶ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, .p.59.

o sentido – mais próximo do explícito possível – de suas palavras (“Seria tão bom que fosse saudade, de mim, só de mim – de mais ninguém!”).

Esse tipo de diálogo em que a interação é mínima, quase como se fossem dois monólogos é o que se dá entre Guilherme e a irmã, Glória, que acaba de chegar à igreja local, depois que foi expulsa do colégio interno. Os vazios que se formam entre o que dizem um e outro acabam formando uma teia de significado cuja cujo emaranhamento lingüístico vai, aos poucos, delineando os sentimentos que têm cada um dos dois irmãos: o amor incestuoso que Glória sente pelo pai e o amor incestuoso que Guilherme que sente pela irmã. Vejamos o diálogo ao qual fazemos referência:

(Glória está diante do quadro, deslumbrada. Ajoelha-se e reza. Durante a reza, Guilherme, com a mão, esboça uma carícia sobre a cabeça da irmã, mas desiste em tempo.)

GUILHERME – Você custou!

GLÓRIA (com frio, sem ligar à observação) – Com quem é que se parece ELE?

GUILHERME (perturbado) – Precisa tirar essa roupa – olha como está! Senão se resfria!

GLÓRIA – Igualzinho!

GUILHERME – No ano passado, por causa de uma chuva dessas, morreu aquela menina de pneumonia... (mudando de tom) Olha – tem um lugar aqui! Aqui detrás!

(Guilherme está ao lado do altar.)

GLÓRIA (sempre impressionada com o falso Cristo) – Nunca vi uma coisa assim! Que semelhança! (continua com frio, os braços cruzados sobre o peito)

GUILHERME (chamando-a com angústia) – Vem, anda! Aqui detrás do altar – é oco! Você tira a roupa, deixa enxugar – depois veste!

GLÓRIA (só então compreendendo o que deseja o irmão) – Aí? (com um arrepio) Mas pode entrar gente!

GUILHERME – Que o quê! Com esse tempo!

GLÓRIA – Mas demora muito a enxugar!

GUILHERME (agitado) – O que você não pode é ficar assim – molhada. DEPOIS VOCÊ VAI ME DANDO A ROUPA, EU TORÇO. NUM INSTANTE SECA!³⁴⁷

Nos abismos entre as falas de um e outro, vai se tramando a ansiedade de Glória pela chegada do pai (cuja suposta presença foi provavelmente forjada pelo irmão, apenas para conseguir convencer a irmã a se abrigar, temporariamente, na igreja) e a iminência de descontrole de Guilherme com relação ao desejo que sente pela irmã. Em quase toda a conversa, Glória não liga ao que o irmão diz (“sem ligar à observação) e as

³⁴⁷Idem, ibidem, p.87, 88.

informações das rubricas sobre o estado de Guilherme indicam o crescendo do irmão: da angústia (“chamando-a com angústia”) à agitação extrema (“agitado”). Nelson usa, não só nesse diálogo, mas em toda a sua obra dramaturgica, o recurso da caixa alta para as palavras e/ou expressões para as quais quer chamar a atenção e, nesse caso, o fato de estar em caixa alta informações aparentemente triviais como “Depois você vai me dando a roupa, eu torço. Num instante seca” confirma o processo lingüístico engendrado pelo dramaturgo: a nuance de significado por detrás do que é dito vai tramando, aos poucos, o que quer ser dito sem o dizê-lo. É pelo gesto trivial (“você vai me dando a roupa, eu torço”) que se instaura – e se revela – a intenção de Guilherme em ver a irmã nua. Esse trabalho com as nuances de significado é extremamente recorrente nas quatro peças. Forma-se um “terreno movediço” de sentidos e é nesse processo de “dizer não dizendo o que se pretende dizer” que Nelson Rodrigues trabalha. Instauram-se, nos diálogos, “zonas de ausência que indicam pontos de tensão”, “instauram-se ausências que marcam presença, que reforçam aquilo que não é dito carregando-o de uma enorme força na economia do diálogo”³⁴⁸. Ângela Leite Lopes ressalta que, na linguagem rodriguiana, há um jogo na apresentação de um “hiato entre o que é dito e o que é feito, entre o sentido que se espera que seja colocado e o que se coloca de maneira inesperada”³⁴⁹.

Em *Anjo Negro*, tem-se também uma conversa entre Virgínia e Elias, bastante ilustrativa desses hiatos formados entre a fala de um e outro, como se cada personagem discursasse – quase – que independentemente do que o outro diz. No diálogo transcrito a seguir, Virgínia conta ao cunhado como se envolveu com Ismael.

VIRGÍNIA – Eu amava o noivo da minha prima, da caçula. Sem dizer nada a ninguém. (...) Eu estava sozinha. Foi tudo tão de repente! Não houve uma palavra, ele me pegou e me beijou. Nada mais, a não ser a mão que percorreu o meu corpo...

ELIAS – Você não devia ter desejado nenhum homem – nunca...
(A narração de Virgínia desenvolve-se agora em crescendo.)

VIRGÍNIA – Neste momento, minha tia e a noiva apareceram. Em tempo de vê tudo. (...) Minha tio veio e me trancou no quarto... (aqui baixa a voz) Minha prima fechou-se no banheiro. Demorou lá e, quando foram ver (espantada)

³⁴⁸SANTOS, Antônio Carlos. “Toda Nudez e um idílio: Serginho e o ladrão boliviano”. In. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, n° 28, 1994. p. 191(pp.183-193).

³⁴⁹ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno”, *Op. Cit.*, p. 91.

ela tinha se enforcado, Elias, com uma corda tão fina, que não sei como resistiu ao peso do corpo...

ELIAS (num lamento) – Só os homens deviam se enforçar; as mulheres, não...

VIRGÍNIA (sem ouvi-lo) – E eu ali. De noite. Ismael veio fazer quarto. (...) Abriram a porta – era ele mandado pela minha tia. (...)

(...)

VIRGÍNIA (indicando a cama) – Ninguém mais dormiu ali... (...) Depois veio a outra cama, a de casal. Mas a minha, de solteira, continua, sempre, sempre... E continuará, depois da minha morte.

ELIAS – O noivo da que morreu devia ser bonito...³⁵⁰

Esses abismos recorrentes na linguagem dramaturgica de Nelson Rodrigues são um dos causadores da estranheza nas quatro tragédias , uma vez que esses hiatos provocam um “zigzague nervoso”, na expressão – com excelente poder de descrição concisa – de Hélio Pellegrino, de acordo com o qual, na linguagem dramaturgica de Nelson Rodrigues:

Vida e morte, grandeza e miséria, santidade e abjeção mais uma vez se misturam, e tudo se exprime através de uma linguagem lapidar, vigorosa, mobilíssima em seu zigzague nervoso, capaz de criar uma atmosfera semântica de tensão, dentro da qual a ação se desenvolve, respirando essa atmosfera e, ao mesmo tempo, ajudando a criá-la.³⁵¹

Essas ausências, esses abismos, essas tensões caracterizam e distinguem a linguagem rodriguiana fazendo dela um agente da tragédia, bem ao modo de como, normalmente, estrutura-se a linguagem da tragédia grega. A palavra é, em *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados*, um agente. Ela ajuda, portanto, a configurar a tragédia rodriguiana.

Outra característica da linguagem rodriguiana, presente nas quatro peças, diz respeito aos deslocamentos de sentidos. Dessa forma, os valores que os sentidos carregam consigo também mudam de lugar, colocando-se em lados diametralmente opostos: é por esse processo que o qualitativo vira depreciativo em *Dorotéia*. Em resposta à Dorotéia, que havia acabado de falar à prima sobre a filha Das Dores, que “vossa filha, Das Dores (com admiração) é linda!”, D. Flávia vocifera:

³⁵⁰ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, pp.143-144.

³⁵¹ PELLEGRINO, Hélio. “A obra e O Beijo No Asfalto”. In RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas II*, vol. IV, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.265.

D. FLÁVIA (vociferante) – Não blasfemes, mulher vadia!...
(vociferante) Linda és tu!
(Maura e Carmelita aproximam-se para lançar, à face de Dorotéia, a injúria suprema.)
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...³⁵²

Outra cena em *Dorotéia* bastante ilustrativa do fato de haver troca de valores nos sentidos da linguagem (o depreciativo passa a ser sinônimo de qualificativo, enquanto este recebe o *status* de injúria e difamação) é aquela em que as três primas conversam com D. Assunta da Abadia, recém chegada à casa das viúvas. Ainda que longa, válido é transcrever toda a cena tamanho o poder de esclarecimento que ela tem com relação ao que estamos tratando:

(As senhoras presentes adotam um tom convencionalíssimo de visita. Grande atividade dos leques.)
D. ASSUNTA – Cada vez mais feia, D. Flávia!
D. FLÁVIA – A senhora acha?
D. ASSUNTA – Claro.
D. FLÁVIA – E a senhora está com uma aparência péssima!
MAURA – Horrível!
(A conversa anterior representa o cúmulo da amabilidade)
D. ASSUNTA – Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...
D. FLÁVIA – Estou vendo.
D. ASSUNTA – De forma que estou muito satisfeita!
D. FLÁVIA – Faço uma idéia.
D. ASSUNTA – Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...
AS DUAS (numa mesura de menina) – Ora, D. Assunta!
D. FLÁVIA – Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...
MAURA – Se é...
D. ASSUNTA – E por isso que tenho por vós consideração... Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre... E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...
D. FLÁVIA – Não diga!
D. ASSUNTA – Mas não... Foi um doce que eu comi!
MAURA – Que pena, D. Assunta!
(...)
(continuam as quatro viúvas o seu jogo de frivolidades)
D. FLÁVIA – Voltemos ao assunto... digo-lhe mais, a senhora piorou muito da última vez em que a vi... Não há nem comparação!

³⁵² RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, pp.206-207.

MAURA – Não tinha tanta espinha...
 D. ASSUNTA (lisonjeada) – Acham?
 CARMELITA – Tem muito mais!
 D. ASSUNTA – Foi a bendita irrupção!
 D. FLÁVIA – Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em
 mulher de pele boa...
 MAURA – Nem eu...
 D. FLÁVIA – Observei uma coisa: mulher que tem muita espinha
 geralmente é séria... Não prevarica...
 MAURA – Lógico!
 CARMELITA (para D. Assunta) – De forma que a senhora está de
 parabéns...
 D. ASSUNTA (modesta) – Não posso me queixar!
 D. FLÁVIA – Antes assim...³⁵³

A linguagem rodriguiana acompanha a natureza fragmentada do drama, mostrando-se estilizada, causando estranheza, sendo ambígua, imbricando sentidos. Percebe-se isso através de uma atitude muito comum dos personagens das quatro obras dramáticas: a atitude de exporem opiniões sobre outros personagens que, pela tragédia, sabe-se não condizer em nada, sob nenhum tipo de ângulo, com a verdade sobre eles. Tem-se exemplo disso quando Tia Rute, em *Álbum de Família*, produz uma opinião sobre Jonas, logo após ter revelado à D. Senhorinha que já se envolvera com o próprio cunhado:

TIA RUTE (sem ouvi-lo) – Por isso é que eu gosto dele. Sabia que tinha sido só aquela vez – que não voltaria mais, paciência. Mas como foi bom! Agora, o que ele quiser eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! **Para mim, é um santo, está acabado!**³⁵⁴

Nas falas a seguir, esse mecanismo lingüístico é também perceptível na avaliação que Jonas faz de Glória, avaliação já sabida em nada condizer com a verdade, desde a primeira cena (a do envolvimento homossexual entre ela e a colega Teresa) da peça. No conselho que Jonas dá a Guilherme além de percebermos que o comportamento indicado ao filho é totalmente oposto ao próprio comportamento de Jonas, também podemos perceber a nuance de significado que se forma pelo fato de, nas palavras do patriarca, na última frase do trecho transcrito a seguir, tem-se referência à

³⁵³ Idem, ibidem, pp.. 218-220.

³⁵⁴ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.68, grifo nosso.

filha sem fazer referência direta a ela, ou seja, tem-se aquele mecanismo (já por nós tratado) tipicamente rodriguiano de “dizer pelo não dito”:

JONAS (desorientado) – Glória não! Glória é a única – compreendeu?
– a ÚNICA que escapou! Glória é um anjo de estampa!
D. SENHORINHA (irônica) – Sei lá!
JONAS (para Guilherme) – Que não te aconteça como a Nonô, que ficou maluco. Na certa, foi de pensar demais em mulher! Agora, lambe a terra, ama a terra com um amor obsceno... de cama! (enérgico, cara a cara com o filho) Só te quero avisar uma coisa: Menina, não! Nem mulher muito novinha – compreendeu? Nunca!³⁵⁵

Todos esses procedimentos que estamos elencando sobre a linguagem das quatro peças fazem dela um corpo tão vivo, tão ativo nas tramas que, algumas vezes, isso aparece como que metalinguisticamente marcado nas falas e rubricas das peças. A linguagem parece ganhar vida própria e se tornar, portanto, independente dos personagens que a produzem. Em *Anjo Negro*, em discussão com Ismael, uma parte da fala de Virgínia é bem representativa quanto a isso:

VIRGÍNIA (agarrando-se a ele) – Não, Ismael, não! Eu estava louca quando disse que tinha horror de ti! **As palavras não me obedecem mais.** Eu não sei o que digo, o que penso! (...) ³⁵⁶

O mesmo recurso lingüístico de fazer com que a linguagem domine o personagem pode ser encontrado também em *Álbum de Família*, na fala da Heloísa e na rubrica que a ela se refere. Trata-se de uma conversa entre ela e D. Senhorinha, no velório de Edmundo e Glória:

HELOÍSA (depois de vencer uma espécie de repugnância, beija rapidamente o rosto de Edmundo; parece arrependida do que fez) – Por que mandou me chamar?
(D. Senhorinha continua impassível, não responde.)
HELOÍSA (depois de uma vacilação) – Por mim, ele podia ter morrido quantas vezes quisesse!
(Heloísa parece espantar-se com as próprias palavras.)
HELOÍSA (cobrindo o rosto com uma das mãos) – **Não sei mais o que digo, meu Deus do céu!**

³⁵⁵ Idem, *ibidem*, p.78.

³⁵⁶ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.163, grifo nosso.

Há que se ressaltar, ainda, como recurso rodriguiano da linguagem, a metonímia. Emanam dos personagens descrições e observações nas quais se refere a uma pessoa representando-a por uma característica – normalmente, dotada de simbolismo e significação. Em *Dorotéia*, a personagem homônima ouve da prima Carmelita: “Teu hálito é bom demais para uma mulher honesta!”.³⁵⁷ Em uma fala de Das Dores, muitas metonímias que conferem, além de um efeito plástico e simbólico, ênfase à inquietude, do personagem. Trata-se de um diálogo entre filha e mãe. Depois de já ter recebido um “Nunca” como resposta de D. Flávia, Das Dores pergunta-lhe, mais uma vez:

DAS DORES (dolorosa) – Graças, graças! (de novo inquieta) Mas não verei absolutamente nada? Nem uma sobrancelha solta no ar?...Num um botão de punho?... Ou, quem sabe, um colarinho de ponta virada?³⁵⁸

Às vezes, a metonímia tem tanta força semântica que parece conferir à parte representada uma independência com relação ao todo que ela simboliza. A parte que representa o todo parece ganhar vida própria sendo a ela associada características que lhe conferem um *status* de “quase-personagem”. Assim ocorre com os cabelos de Dorotéia. No terceiro e último ato, o jarro, que não mais a perseguia, reaparece. O fato causa incompreensão e medo em Dorotéia, que tenta se explicar à D. Flávia: “Deve ser algum engano. Eu agora sou direita!... Com certeza ele não sabe ainda... Então é preciso avisar”. D. Flávia rebate à prima acusando-lhe a possibilidade de ser outro o motivo do reaparecimento do jarro:

D. FLÁVIA – Quem sabe se o jarro veio, continua vindo, por causa de teus cabelos?

DOROTÉIA (espantada) – Meus cabelos... (aperta a fronte entre as mãos) São tão calados que a gente até esquece que eles existem...

D. FLÁVIA – Se eu fosse homem, gostaria deles...

DOROTÉIA (meio assustada) – Acredito...

D. FLÁVIA (com brusco ódio) – Por isso mesmo, devem ser arrancados de ti!... (lenta e grave) Teus cabelos devem morrer, Dorotéia...

DOROTÉIA (apavorada) – Eu sei que não fica bem para uma senhora honesta ter cabelos assim... Não convém...Mas...

D. FLÁVIA (agressiva) – Ou tens medo?

³⁵⁷ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.210.

³⁵⁸ Idem, *ibidem*, p.223.

DOROTÉIA – E se nós os perdoássemos?
D. FLÁVIA (feroz) – Não... o jarro não te deixaria em paz nunca ... O jarro não perdoaria...
DOROTÉIA – Sei que não... ou imagino...e desde que me regenerei que não me penteio...me esqueci da minha cabeleira...nem ligo...é como se não existisse... (com angústia) Mas vê só o silêncio dos meus cabelos... presta atenção... Nenhum rumor, como se já estivessem mortos...³⁵⁹

Nas últimas frases de Dorotéia, junto ao mecanismo da metonímia, o da sinestesia; o que acaba conferindo à linguagem certo lirismo. Esse lirismo lingüístico, esse trato poético com a linguagem é reincidente na peça. Dorotéia afirma sobre Nepomuceno, o vizinho de quem conseguirá as chagas necessárias para a destruição de sua beleza: “Vive sozinho e quer a companhia dos próprios gritos”³⁶⁰. Na fala de D. Flávia, ao dizer à filha que sua noite de núpcias havia chegado, a construção poética também se faz presente: “E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul...Bem como providenciei algumas estrelas vadias”.³⁶¹ O lirismo pode se dar pela comparação desconcertante, estranha, como na observação da prima Maura sobre a beleza do noivo de Das Dores: “Bonito como um nome de barco”,³⁶² Ou ainda, pode-se dar com outra aproximação que causa estranheza: a relação entre olhos, luz e sangue quando D. Flávia, em conversa com Dorotéia, avisa à prima que irá verificar se a beleza já está sendo destruída nos olhos. Diz D. Flávia: “Deixa eu ver se eles conservam o mesmo brilho... Ou se já é uma luz ensangüentada”.³⁶³ A sinestesia utilizada no procedimento poético aparece também no mesmo diálogo, quando D. Flávia prenuncia a ação das chagas no corpo da prima: “Elas poderão morder em paz...cravar na tua carne a fome silenciosa”.³⁶⁴

Não só em *Dorotéia* é possível encontrar esse lirismo da linguagem de qual estamos tratando. Em *Senhora dos Afogados*, Paulo comenta com Moema sobre a semelhança desta com D. Eduarda; nesse contexto, é dele a frase “Vocês são parecidas como duas chamas”³⁶⁵. Também em conversa com a irmã Moema, Paulo fala sobre o desaparecimento do corpo da irmã Clarinha, que morrera no mar. A frase, imbuída de

³⁵⁹ Idem, ibidem, p.235, 236.

³⁶⁰ Idem, ibidem p. 211.

³⁶¹ Idem, ibidem. p.222.

³⁶² Idem, ibidem p.226.

³⁶³ Idem, ibidem, p.236.

³⁶⁴ Idem, ibidem p.237.

³⁶⁵ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p.271.

certo lirismo é :“Ela deve estar dormindo no fundo do mar, com a cabeça pousada num ninho de algas”³⁶⁶. Nas mulheres prostitutas que servem à peça como coro, encontramos uma das simbolizações poéticas mais densas da peça. A poesia da linguagem nas falas das integrantes que compõem o coro se torna bem marcante fazendo dos próprios personagens, um conjunto de prostitutas que lamentam em coro um aniversário de morte, uma simbolização poética na peça. É por causa desse lamento que dá em forma de oração que, numa conversa com o marido Misael, D. Eduarda reclama que não tolera mais a lamúria em coro que persegue o casal há dezenove anos, mesmo tempo que em se deu o assassinato da prostituta, mesmo tempo em que ele e D. Eduarda estão casados. Na última frase dessa fala de D. Eduarda, o lirismo, a poesia da linguagem da qual estamos tratando está presente. Diz D. Eduarda ao marido: “Era a nossa primeira noite...Tu fechaste tudo... Mas o choro parecia nascer do chão, parecia sair do colchão, do próprio travesseiro”.³⁶⁷ Mas não é só nas falas das personagens que podemos encontrar construções líricas; elas se fazem presentes também nas rubricas. Naquelas em que se tem referência ao coro de prostitutas, o dramaturgo obtém, com adjetivações e advérbios, um linguagem poética que consegue, como efeito, a estranheza. Trata-se de uma linguagem poética perturbadoramente estranha. Exemplos disso: o uso do advérbio “violentamente” para caracterizar as mulheres – “violentamente pintadas”. Ainda na mesma didascália, Nelson Rodrigues dá destaque a uma das mulheres do coro usando, para isso, adjetivos com sufixos superlativos, também de tons pejorativos – “mulatinha” e “magríssima” – seguidos da adjetivação “lamentável”, estranhamente utilizada para caracterizar a flor trazida no cabelo da mulher. Eis a primeira didascália que precede a primeira aparição do coro:

(As vozes fazem-se bem nítidas, cada vez mais nítidas e vão gradualmente enchendo o palco. E num plano superior surgem, enfim, mulheres, magras e **violentamente pintadas**. Uma delas, **mulatinha e magríssima**, leva nos cabelos uma **flor lamentável**.)³⁶⁸

Ainda em *Senhora dos Afogados*, ao se referir ao “Noivo”, fazem parte das indicações da primeira didascália do segundo ato da peça: “Entra o noivo de Moema.

³⁶⁶ Idem, ibidem p.278.

³⁶⁷ Idem, ibidem, p.281.

³⁶⁸ Idem, ibidem, p. 279,grifo nosso.

Deixou de ser oficial da Marinha: é agora um lírio vagabundo de cais”.³⁶⁹ Atrélada ao coro de prostitutas, mais especificamente, à que morreu há dezenove anos, tem-se, além do próprio coro em si, outra simbolização poética: a ilha, para onde vão as prostitutas mortas. No diálogo entre Moema e o “Noivo”, é possível perceber o quanto a ilha é uma construção dramaturgica carregada de lirismo, nessa tragédia:

MOEMA (desesperada) – Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...

NOIVO – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (esboça uma carícia) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu... Queria tanto que tu a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar.

(...)

NOIVO (meigo, querendo deslumbrá-la) – O mar em torno, às vezes, é louro...

MOEMA – Mentira!

NOIVO – ... outras vezes, verde, azul. As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam têm nos pés sandálias de frescor!

MOEMA – (...) Não acredito nas águas que inventas, nas luas, nas estrelas que naufragam...³⁷⁰

Em conversa com o pai sobre a forma como se dão as supostas mortes de prostitutas, tem-se, na última frase de Moema, uma construção bastante poética que, como já comentamos quanto às indicações de descrição para as mulheres do coro de prostitutas, causa um estranhamento. O lirismo da última frase de Moema destoa completamente do conteúdo das frases anteriormente ditas, destoa também das adjetivações, presentes na rubrica, relativas ao modo com que ela produz sua fala:

MOEMA (descritiva e apaixonada) – Umas vezes, é acidente... Outras, conflito... Ou ciúme... Umas morrem gritando... Então, fica no ar um grito em flor...³⁷¹

Próximo ao final da peça, comenta-se o fato de a morte de D. Eduarda ter se dado em decorrência de o marido lhe ter arrancado as mãos. A frase, com entoação poética é: “Morreu de saudades da própria mão”.³⁷²

³⁶⁹ Idem, ibidem, p.287.

³⁷⁰ Idem, ibidem. p.290.

³⁷¹ Idem, ibidem. p.303.

³⁷² Idem, ibidem p. 326.

Em *Anjo Negro*, na fala das primas, podem ser encontradas construções lingüísticas poéticas. Elas, que funcionam esporadicamente na peça como uma espécie de coro, acabam de chegar à casa de Ismael e Virgínia, logo depois de ter saído o enterro do filho do casal:

PRIMA – Depois do enterro.
PRIMA – Esta casa é maldita.
PRIMA – Nenhuma flor no chão.
PRIMAS (num tom de presságio) – Num enterro sempre sobre uma
flor.
PRIMA – Sempre.
PRIMA – Uma flor fica boiando no assoalho.³⁷³

Com relação à linguagem poética, o crítico Sábato Magaldi analisa que, em *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues engendra um “mergulho poético”³⁷⁴. Sobre o lirismo presente em *Senhora dos Afogados*, Magaldi sentencia: “Em nenhuma outra obra Nelson se permitiu, como em *Senhora dos Afogados*, o abandono poético”³⁷⁵. Também sobre a intensa carga poética em *Senhora dos Afogados*, a professora Maria Lúcia Pinheiro Sampaio avalia que “apesar de dominada pelo ódio de Moema, pela morte, pela desgraça, ela é altamente poética”³⁷⁶.

3.7: A estranheza trágica.

A frase da professora Maria Lúcia Pinheiro ressaltando, em *Senhora dos Afogados*, a presença da poesia “apesar de” se tratar de uma peça com elementos trágicos (ódio, morte, desgraça) serve de ensejo para começarmos a analisar um ponto, nas quatro obras dramatúrgicas, que extrapola a questão da linguagem ao mesmo tempo em que é dela advindo: a estranheza que a leitura das quatro peças tanto nos propicia. Entendemos que a avaliação da professora, constituída do seu “apesar de”, pode se estender a todas as outras três obras dramatúrgicas. Entendemos ainda que a estranheza

³⁷³ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op.Cit.*, p.148.

³⁷⁴ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op. Cit.*, p 30.

³⁷⁵ Idem, ibidem, p 42.

³⁷⁶ SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro Sampaio. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues.*, p. 36.(fotocópia)

– da qual pretendemos tratar – está linguisticamente bem representada no “apesar de” de Pinheiro ao se referir ao fato de Nelson Rodrigues merecer, com sua obra, a qualificação de “altamente poética” mesmo construindo uma peça com tramas e climas trágicos. Acreditamos que essa estranheza é resultante não apenas do lirismo – do qual acabamos de tratar – utilizado em meio a situações trágicas, mas também é obtido através de outros recursos da linguagem, muitos dos quais já analisamos, tais como o deslocamento de significados lingüísticos incluindo a inversão de valores de vocábulos (o qualitativo que vira depreciativo); a força semântica do simbolismo da linguagem transformando, muitas vezes, objetos em personagens; a ambigüidade, as metonímias, os abismos ou hiatos formados entre uma fala e outra. Soma-se a esses recursos um outro, que leva quase que diretamente ao efeito da estranheza: a associação de informações prosaicas, triviais, a informações de elevada significação trágica. Em *Dorotéia*, D. Flávia está explicando a Dorotéia a situação de Das Dores:

D. FLÁVIA – Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente, você nasceu morta” etc. etc. (patética) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (tom moderado) De forma que Das Dores foi crescendo.... Pôde crescer ,na ignorância da própria morte... (ao ouvido de Dorotéia) Pensa que vive, pensa que existe... (formalizando-se e com extrema naturalidade). **E ajuda nos pequenos serviços da casa.**³⁷⁷

O momento é de extrema densidade, mas esta é bruscamente quebrada por alguns trechos e indicações que compõem a fala de D. Flávia: o uso do “etc. etc”, acrescido da indicação relativa ao modo como D. Flávia fala (“patética”) desinfla o conteúdo trágico do que o personagem estava dizendo. O fato de a mulher terminar informando à prima com relação a Das Dores que “e ajuda nos pequenos serviços da casa” também tem o mesmo efeito de esvaziar o trágico. A informação trivial de que o personagem realiza pequenos serviços domésticos reaparece, juntamente com o uso do “etc” – e obtendo o mesmo efeito – na fala de D. Assunta da Abadia, ao final do último ato da peça, antecedendo apenas o pequeno e último diálogo entre D. Flávia e Dorotéia. Tem-se delineado, portanto, um momento crucial da peça: o final de solidão e de sofrimento das duas primas. Em meio a todo esse clima trágico, D. Assunta da Abadia,

³⁷⁷ RODRIGUES, Nelson. “Dorotéia”, *Op. Cit.* p.208, grifo nosso.

para não ser percebida, entra sorrateiramente na casa para resgatar o filho (“Entra D. Assunta da Abadia. Pé ante pé, olhando para todos os lados. Não vê nem D. Flávia nem Dorotéia. Estas, rápidas, estão coladas à parede”) ³⁷⁸. É quando, no meio da fala que dirige ao filho, sofrivelmente (a rubrica indica que ela “suspira”), ela se refere aos serviços domésticos:

D. ASSUNTA – (...) Já sei, não precisa contar, que já imagino tudo, tudinho... Em certa altura, sua noiva teve a náusea etc... Pois é, aqui nesta família é assim, sempre foi assim e pronto. (...) E agora vamos andando, que já está amanhecendo e **(suspira) tenho muito que fazer em casa... A louça está em cima da pia, ainda por lavar...** ³⁷⁹.

Em *Senhora dos Afogados*, informações sobre a cor e sobre o material de que é feita a toalha sobre a qual a família Drummond irá cear também é exemplo desse mecanismo de destoar o tom que se fazia trágico. Comentam os vizinhos:

VIZINHO (cochichando) – Morreu a menina, mas eles devem cear.
VIZINHO – Não há motivo para não cear.
VIZINHO – Uma ceia sem pão e sem vinho.
VIZINHA (melíflua) – Só a mesa e uma toalha muito branca.
VIZINHA – De linho puro. ³⁸⁰

Em *Anjo Negro*, esse procedimento de esvaziar a carga trágica do que se faz trágico chega às beiras do seu antagonismo: o cômico. O cômico caricatural. O resultado disso, claro: uma extrema estranheza. A Tia de Virgínia havia acabado de contar à sobrinha que sabia sobre a traição com Elias e que iria contar tudo ao marido dela, Ismael. É um diálogo de muito ódio emanado das duas, tia e sobrinha. A Tia acusa a sobrinha de ter trazido maldição à família e que, por vingança, contará toda a verdade a Ismael. Imediatamente posterior a essa cena de densa carga trágica, dá-se a cena em que ocorre o cômico caricatural. Nela, as primas se comportam como crianças, instaurando, com isso, uma desmedida comicidade:

PRIMAS (em conjunto) – Virgínia tem um amante!
PRIMA – Eu disse primeiro!
PRIMA – Fui eu!

³⁷⁸ Idem, ibidem., p.252.

³⁷⁹ Idem, ibidem, grifo nosso.

³⁸⁰ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p.269.

PRIMA – Eu.
PRIMA – Não fui eu, mamãe?
TIA – Tenham modos!³⁸¹

O comportamento infantil é corroborado com o vocativo “mamãe” e com a resposta dada pela “Tia”: “Tenham modos!”. Comportamentos esdrúxulo-engraçados têm, muitas vezes também, os vizinhos em *Senhora dos Afogados*. Referimo-nos a isso anteriormente quando falamos do dinamismo desse coro cujos integrantes, muitas vezes, comportavam-se como personagens-*clowns* ao pularem, se agacharem e fazerem gestos caricaturais em cena. Em *Dorotéia*, a cena em que D. Assunta da Abadia, recém-chegada à casa das primas, trocam com as mesmas depreciativos como se fossem qualitativos também é ilustrativo desse cômico-farsesco, desse riso destoando na tragédia, destoando a tragédia. Sobre isso, são muito elucidativas as observações feitas por Carlos Vogt e Berta Waldman em *Nelson Rodrigues: flor da obsessão*:

Há uma tênue linha que separa as tragédias de Nelson Rodrigues da farsa e do grotesco. E porque essa linha é tênue, a separação não é exclusiva: tragédia e farsa andam comumente juntas nas suas peças e certamente todos nos lembramos, depois de termos assistido à encenação de uma de suas peças, de que, freqüentemente, os momentos de tonalidade mais trágica são também aqueles que tendem a provocar o riso na platéia.

É verdade também, por outro lado, que, se o sério provoca o riso, este, assim provocado, nunca deixa de arrastar consigo um certo mal-estar que nos repõe de novo na esfera do trágico, de modo que o resultado deste círculo onde se alternam, ou simultaneamente ocorrem provocações diferentes, acaba sendo algo que tem nos seus traços um pouco de cada gênero, mas que não deixa se classificar de modo transparente.³⁸²

Concordamos com Vogt e Waldman quanto à análise de que tragédia e farsa andam juntas nas peças de Nelson Rodrigues. Muitos dos trechos aos quais nos referimos em que havia elementos que “desinflavam” o trágico, seja através de informações prosaicas, seja através de comportamentos dos personagens que provocam uma certa comicidade, um tom farsesco, um riso estranho, corroboram isso: o andar juntos de tragédia e farsa. Mas acreditamos que isso se dá de forma esporádica e não, necessariamente, nos “momentos de tonalidade mais trágica”. Sendo assim, discordamos com a afirmação de que “os momentos de tonalidade mais trágica são

³⁸¹ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.* p.156.

³⁸² VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.39.

também aqueles que tendem a provocar o riso na platéia”. Pelo menos no que diz respeito às quatro peças aqui analisadas – *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia e Senhora dos Afogados* – isso não se verifica. Achamos que os momentos de comicidade, de farsa, de caricatura (sem rigorismos de gênero), portanto, os momentos de “tragédia esvaziada de trágico” são esporádicos e, por assim o serem, não são suficientes a ponto de não considerarmos as quatro peças proeminentemente trágicas. Claro que, pelo que demonstramos até aqui, não se trata de uma tragédia no sentido clássico do termo. Trata-se de uma tragédia inspirada no gênero trágico grego, com a presença de muitas contribuições pelas quais passou o gênero ao longo do tempo. E, principalmente, trata-se de uma tragédia com reinvenções e acréscimos rodriguianos, que fazem das quatro peças analisadas exemplares de uma tragédia com características únicas, particulares. Se essa tragédia, às vezes, propicia o riso, trata-se de um riso estranho, nervoso, comedido, por parecer “fora de lugar”.

Sobre essa interpenetração entre tragédia e riso, muito importante para caracterizar o processo de criação dramaturgica que se deu nas quatro peças aqui analisadas, elucida Paulini:

O autor, de diferentes maneiras, provoca a graça e o riso, tanto do leitor como do espectador. (...) Pode-se dizer que o texto de Nelson Rodrigues constrói-se num lugar limítrofe entre o sério e o cômico, entre o grave e o ridículo, lugar instável que promove uma espécie de dialética de negação mútua, onde nem a seriedade, nem a comicidade são absolutas, correndo-se o risco, ao se isolar um dos registros, de se cair na inverossimelhança. (...) Em Nelson Rodrigues, misturam-se o trágico e o cômico, o dramático e o humorístico, e essa mistura é procurada pelo autor”.³⁸³

Paulini diz ainda que Nelson Rodrigues produz “um trágico emoldurado por uma ironia sarcástica que provoca o riso nervoso”³⁸⁴. Ainda de acordo com o mesmo estudioso da obra rodriguiana, as misturas – esporádicas, nas quatro obras dramaturgicas aqui analisadas – de cômico e trágico provocam:

³⁸³ WALDMAN, Berta. “Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues”. pp. 135-136. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994, pp. 135-136. (pp.129-157)

³⁸⁴ PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994. p.213. (pp.195-218)

surpresa e riso, ainda que associado a um rito de espanto e dor. A quebra da tonalidade desviará, em Nelson, o caminho do trágico, levando a meandros onde o cômico está à espreita. Nada é apenas sério ou apenas engraçado. A interpenetração desses elementos constitui um traço estilístico peculiar ao teatro rodriguiano, afinado com a modernidade.³⁸⁵

Essa interpenetração de sério e engraçado, somada ao que já foi até aqui tratado – as reinvenções e reformulações com relação aos elementos oriundos da tragédia grega (*até*, *coro*, etc.) – são elementos que fazem das quatro peças aqui analisadas, obras causadoras de estranheza. Uma estranheza que desfigura o trágico provocando desconcertamento e distanciamento, por causa, principalmente, dos recursos rodriguianos da linguagem que fazem da tragédia de Nelson Rodrigues em *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados* uma tragédia tão peculiar, mas ao mesmo tempo repleta de aproximações com a tragédia grega. Achemos ser válida, para as quatro peças aqui estudadas, a análise, feita por Sábato Magaldi, relativa à influência do gênero grego clássico em *Senhora dos Afogados*. Magaldi afirma que “as referências ao mito grego original se acham tão contaminadas por outros valores que o modelo se dilui”.³⁸⁶ Entendemos que o modelo está diluído, mas está presente, conseguimos percebê-lo, reconhecê-lo, não só em *Senhora*, mas também em *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Dorotéia*. Assim como, para o gênero trágico grego, a linguagem é elemento de extrema importância porque através dela são formados tantos mecanismos de formação de sentido, a linguagem, para as quatro peças de Nelson Rodrigues, também tem fundamental importância. A linguagem da tragédia grega é como uma intrincada rede de significantes, fazendo da capacidade de trabalhar com a linguagem uma estratégia metalingüística na construção dramatúrgica.

Na tragédia, a linguagem está também relacionada a um jogo de adesão-distanciamento. Se por um lado, a linguagem prende o público; por outro lado, ela o distancia da trama. No que se refere às quatro tragédias aqui tratadas, acreditamos que todos os procedimentos lingüísticos empreendidos pelo dramaturgo aumentam esse “afastamento” com o público, fazendo com que o distanciamento seja maior do que aquele normalmente provocado pela tragédia grega. O leitor/público é “jogado”, pelos

³⁸⁵ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, pp. 121-122. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

³⁸⁶ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op.Cit.*, p. 37.

procedimentos da linguagem rodriguiana e pela estranheza dela advinda, a uma distância bem grande, que atordoia e desconcerta.

Ângela Leite Lopes define a tragédia rodriguiana, no seu processo de construção, de representação e de efeito por ela causado. Para a estudiosa, Nelson insiste no trágico, nesse *no palco* e na nossa atitude diante dele, já que:

A vida não é forçosamente a vida, já que no palco é a ausência da vida que articula sua direção. Uma direção que se liga, nessa articulação, à dos gregos. E é assim que Nelson Rodrigues trabalha algo como o sentido original do trágico.
³⁸⁷

De acordo com Lopes, em Nelson Rodrigues, há uma idéia de tragédia, que tem a ver com experiência. O que inclui forma, estilo e gênero, mas não se limita ao último. Trata-se de uma tragédia enquanto idéia, como realização da idéia do trágico, como sua criação e seu acabamento. Trata-se de uma tragédia enquanto experiência. Uma relação que se tem com o decorrer do espetáculo. O sentido da tragédia como percurso. Um percurso do desaparecimento que é realizado a partir de elementos oriundos da tragédia grega, que podem ser reconhecidos nas quatro peças em questão. Para construir essa idéia de tragédia, Nelson Rodrigues:

... põe em jogo elementos ditos trágicos: o coro, noções como as de destino, de maldição, fatalidade. Tudo o que se passa em cena remete a essa dita construção do trágico. Um trágico que se diz e que, na explicitação de sua proposta, se desconstrói.³⁸⁸

3.8: O exacerbamento trágico.

Há que se considerar ainda, na delineação da tragédia das quatro peças aqui analisadas, que Nelson Rodrigues engendra um exacerbamento do horror, aumentando ainda mais a distancia leitor/público, já ocasionada pela estranheza advinda das peças. Esse exacerbamento impossibilita a identificação do leitor/público. Sobre isso afirma Paulini:

³⁸⁷ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, n° 28, 1994. pp. 82-83. (pp.67-87).

³⁸⁸ Idem, ibidem.

O grau de identificação que esse teatro de Nelson Rodrigues propicia ao leitor, no sentido aristotélico mesmo, é nulo. Raramente nos identificamos com as criaturas de Nelson Rodrigues, e também não conseguimos nos imaginar em seus lugares, enfrentando as insólitas situações a que se entregam. Elas, personagens e situações, parecem pertencer a uma realidade estranha, distante da nossa, e definitivamente não se compatibilizam com a consciência possível do espectador ou leitor comum.³⁸⁹

Entendemos que o exacerbamento do horror é crucial para essa não identificação de leitor nas quatro obras. Trata-se de um toque amplificador, de uma ênfase no horror, que Nelson Rodrigues engendra aproveitando-se de um legado latino – foram os latinos que acrescentaram à tragédia o toque amplificador. A análise de Luna, com relação à obra de Sêneca, serve-nos à análise também da obra rodriguiana ao sintetizar a importância da ênfase no horror da obra de Sêneca que entendemos ser a mesma importância para as quatro peças de Nelson Rodrigues. Analisa a professora que “esse toque latino amplificador, melhor, desfigurador do *pathos* é uma das características mais marcantes na obra de Sêneca”.³⁹⁰ Assim também ocorre com a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues: ele amplifica o horror para ressaltar o sofrimento. Sobre essa herança latina que define um traço essencial da obra de Nelson Rodrigues, analisa Lopes:

Temos aqui um aspecto importante. O universo de Nelson Rodrigues é povoado de incestos. O que não deixa de remeter ao universo das tragédias gregas. Ele exagera, entretanto, esse aspecto fazendo dele um elemento importante naquilo que chamamos de estranheza. Pois o que Nelson Rodrigues indica nesse caso também é o seu *part-pris* pelo palco. Um *part-pris* que se indica sobretudo no exagero intencional. O incesto nas suas peças não é um traço ocasional. Todos os personagens em *Senhora dos Afogados* e principalmente em *Álbum de Família*, são incestuosos.³⁹¹

A intencionalidade do exacerbamento na obra rodriguiana é confirmada pelo próprio dramaturgo que, em resposta às críticas recebidas quanto ao grande número de incestos, declarou:

³⁸⁹ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, p.109. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

³⁹⁰ LUNA, Sandra. “A tragédia no teatro do tempo”. *Op. Cit.*, p.34.

³⁹¹ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”. *In Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994. pp. 86-87.(pp.67-87).

Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; não mais. Outros assinalavam minha “insistência na torpeza”; terceiros arrasavam a “incapacidade literária”; ficou patenteada também a inexistência de um “diálogo nobre”. Este último desfeito, 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. (...) Eu poderia alegar, a favor de *Álbum de Família*, várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanta fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. **Na verdade, visei a um certo resultado emocional, pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. Por outras palavras: para a minha visão pessoal e intransferível de autor, o número de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três.**³⁹²

Sobre o exacerbamento na obra rodriguiana e sobre o efeito por ela causado:

A falta de cerimônia com que o incesto é tratado deve provocar a rejeição das sensibilidades menos afoitas ao exercício de autoconhecimento sincero. O horror de admitir o incesto estimula o horror pela própria peça.³⁹³

A quantidade exagerada não é apenas de incestos. O exacerbamento numérico aparece, das mais diferentes formas e nas mais distintas situações nas quatro peças. Em *Senhora dos Afogados* por exemplo, Misael, sente-se mal por ter matado a prostituta e a esposa, D. Eduarda. Diante disso, a filha Moema o conforta:

MOEMA – Mas não és o único assassino do mundo.
(...)
MOEMA (num crescendo) – Outros mataram!
(...)
MISAEL (quase feliz) – Juras?
MOEMA (doce) – Juro...
MISAEL (suplicante) – E também matam muitas mulheres, Moema?
Falo “mulheres da vida”?
MOEMA (veemente) – Muitas mulheres.
MISAEL (maravilhado) – Da vida?
MOEMA – Da vida. **Elas morrem** (hesita) **aos milhares.**
MISAEL (triumfante) – **Aos milhares, sim!**³⁹⁴

Somado a tantos outros procedimentos engendrados por Nelson Rodrigues em suas quatro peças, esse acúmulo, esse exagero traz uma esfera sufocante, deixa a

³⁹² RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”, In RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas II*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.273, grifo nosso.

³⁹³ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op. Cit.*, p 22.

³⁹⁴ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, . pp.302-303, grifo nosso.

sensação da desmedida. “Tudo é desmesurado, desaforado, exagerado. Tudo é suavemente absurdo e docemente trágico”.³⁹⁵ Encontra-se, em *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*, por essa desmedida, uma espécie de “overdose trágica”³⁹⁶. Nelson busca a desmedida intencionalmente e acaba gerando, com isso, um teatro desconcertante e desconcertado. “O teatro de Nelson é estranho e desconcertante por operar com categorias deslocadas ou fora do lugar esperado”.³⁹⁷ E acreditamos que é por isso que o leitor não consegue se identificar. Há uma impossibilidade de identificação catártica, no sentido aristotélico, devido ao trabalho de ressignificação que Nelson dá ao trágico. A obra causa muito desnorteamento. A maioria das cenas e falas já transcritas até aqui, ilustram, em diferentes nuances, esse desnorteamento ao qual nos referimos. Mesmo assim, adiante transcrevemos mais alguns trechos que trazem em si esse desconcertamento. Em *Dorotéia*, o comportamento da mãe diante do filho morto atordoia. É atordoante, desconcertante ao extremo a reação de Dorotéia diante da morte do próprio filho. Na fala a seguir, ela desmente D. Flávia que havia falado que o menino havia sido enterrado:

DOROTÉIA (feroz) – Nunca!... (crispando as mãos, na altura do peito) Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (doce) Enterrar, só por que morreu?... Não, isso não... (muda de tom) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma, acendia outra... antes, tinha fechado tudo.... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na minha porta... Tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (feroz) Mas eu juro, eu dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (muda de tom) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava bem comigo ... (doce) Levaram o anjinho. (agressiva) Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava...³⁹⁸

Um diálogo em que se descreve, a cena do decepamento das mãos de D. Eduarda em *Senhora dos Afogados* é bastante desconcertante, não só pela ênfase no horror, mas também pela associação desse horror com outros recursos da linguagem

³⁹⁵ NEPOMUCENO, Eric. “A arte de ser fiel aos extremos e às contradições”, In RODRIGUES, Nelson. *Peças Psicológicas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.284.

³⁹⁶ WALDMAN, Berta. “Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues”. pp. 135-136. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994, p. 130. (pp.129-157)

³⁹⁷ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues* .p.120. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

³⁹⁸ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.* , p.205.

como a metonímia (as mãos de D. Eduarda), o deslocamento de sentido (Misael não se considera assassino), e o esvaziamento do trágico (“Me enganei, doutor... Pensei numa coisa e aconteceu outra”). O crime fora cometido pelo marido, Misael. A única testemunha: o “Vendedor de Pentes”, que, a pedido de Misael, narra a Paulo o que houve na praia:

MISAEL – Não sou assassino da esposa... Tu, vendedor de pentes, que foste testemunha de tudo... (novo tom) Quando agarrei minha mulher pelos cabelos...

VENDEDOR DE PENTES (informativo) – Foi; eu estava lá e vi.

MISAEL – ... E vim arrastando, tu me acompanhaste ... Diz para meus filhos se estou mentindo...

VENDEDOR DE PENTES – Pura verdade.

MISAEL – Viram? Quando cheguei na praia, tu ficaste de longe, espiando...

VENDEDOR DE PENTES – Só espiando, eu sabia que tu ias matar tua esposa...

MISAEL (gritando) – Mas eu não a matei! Só matei as mãos!

VENDEDOR DE PENTES – Me enganei, doutor... Pensei numa coisa e aconteceu outra...

MISAEL (fora de si) – É melhor que tu contes... E, sobretudo, conta a meu filho, que não acredita em mim... Responde – sou assassino?

VENDEDOR DE PENTES – Da prostituta, sim. Da esposa, não.

MISAEL (gritando) – Diz o que houve.

VENDEDOR DE PENTES – ... na praia, ele ergueu duas vezes o machado. Só dois golpes certos, como uma guilhotina ...

MISAEL (num desespero contido) – E não fiz mais nada. Nada.

VENDEDOR DE PENTES – Então a senhora sua mãe (dirige-se a Paulo) correu pela praia, com os braços estendidos, com os braços, sem as mãos, estendidos... E não tinha me visto ... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente, ela se volta e me vê... Veio para mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pentes...³⁹⁹

O desconcerto é causado porque Nelson Rodrigues deforma a realidade fazendo com que o público, o leitor não se identifique, não a perceba – pelo menos, não direta e imediatamente. Sobre a deformidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues:

A deformação da realidade superficial, visível a olho nu, em proveito da captação de uma realidade mais profunda, acaba por conduzir à deformidade e, esta à disformidade. É a interposição, entre a realidade geral e a do artista, de uma lente, que a amplia, mas a deforma – o que, de resto, constitui a constante de toda a arte impressionista, em todos os seus gêneros. Este poder deformante, no qual reside a substância da força criadora de Nelson Rodrigues, contém, em si mesmo,

³⁹⁹ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.* p.325.

por sua própria condição de força eminentemente criadora (...) E assim, a deformação leva à deformidade e à disformidade.⁴⁰⁰

Essa deformidade e disformidade geram um clima ofensivo, tenso, sufocante. Um “clima de desvario e de vertigem instalado no palco”.⁴⁰¹

Acreditamos que o exacerbamento intencional – que perturba – na obra rodriguiana serve para clarificar os temas com os quais o dramaturgo trabalha. É sempre exacerbada a destruição para a qual caminham todos os personagens das obras. Sendo assim, o exacerbamento passa a ser um recurso bastante importante para empreender a leitura de intenção moralizante a que nos propomos fazer. Na obra rodriguiana, pelo exacerbamento do *pathos* tem-se a ênfase na culpabilidade do homem. Em Nelson Rodrigues, o homem sofre, é castigado pelos seus erros. Muito castigado, sempre. Nas tragédias de Nelson Rodrigues, não há descompasso entre erro e culpa porque há a responsabilidade humana no erro e, portanto, há a culpa do herói trágico. E, nas quatro tragédias, não há um ou dois heróis, há muitos personagens que são heróis, ou pelo menos, muitos que têm um pouco de heroísmo trágico rodriguiano: erram e sofrem pelo erro. O sentido de *hamartia* da tragédia de Nelson Rodrigues é o sentido herdado pelos latinos: o da falta de moral e culpa. Os latinos subtraíram noções de “destino”, “acaso”, “fatalidade” e promoveram um “equacionamento entre crime e castigo e passando a derivar os efeitos trágicos daí: dos excessos nocivos das paixões”.⁴⁰² Sendo assim, a *hybris*, outro elemento oriundo da tragédia grega é reforçado, é enfatizado. *Hamartia*, *hybris* e *pathos* carregados de exacerbamento: o erro humano, nas quatro tragédias que analisamos, é o personagem principal. Além disso, na tragédia rodriguiana, a *até* grega é “desterritorializada” emanando do próprio homem, em vez de ser uma emanção divina. Na obra dramaturgica rodriguiana, erro humano e sofrimento dele advindo são sempre os “personagens principais”.

3.9: O personagem trágico.

O medroso.

⁴⁰⁰ SOUZA, Pompeu de. “Introdução” In RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas I*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.262.

⁴⁰¹ Idem, ibidem.

⁴⁰² LUNA, Sandra. “A tragédia no teatro do tempo”, *Op. Cit.*, p.34.

O toque amplificador de Nelson Rodrigues se dirige também a seus personagens que têm características exacerbadamente marcadas. Uma das mais importantes delas são a solidão e o medo. Os personagens rodriguianos têm medo da morte, medo da solidão e, na tentativa de se livrarem – através da realização sexual; pelo outro, portanto – dessa angústia, acabam se aprisionando nela. Cada personagem, prisioneiro de si, torna-se incomunicável com o outro. Ao mesmo tempo em que busca o outro, fecha-se em si. O caminho de busca, que é o do erotismo, é também o caminho de refluxo, que o traz de volta a si, à sua prisão, portanto à sua angústia inicial que o levou a ir em busca do outro. Jogados de volta a si, jogados de volta a seu medo, a sua solidão, os personagens rodriguianos acabam configurando-se como seres incomunicáveis, como “personagens-ilha”. Sobre essa característica do personagem rodriguiano, analisa Paulini:

A exemplo do que ocorre em textos do teatro do absurdo, as criaturas rodriguianas não estabelecem um canal de comunicação entre si. A obsessão de um não apresenta significado nenhum para outro, cada um vive em isolamento, sofrendo sozinho e se expondo gratuitamente ao sofrimento, já que, inevitavelmente, o logro os espreita e engole. Parecem habitar universos distintos, estranhos uns aos outros, configurando personagens-ilhas que navegam à deriva no mar de uma existência banalizada, desacreditada a ponto de permitir e proporcionar seu próprio deboche, a partir da torpeza de seus destinos limitados.⁴⁰³

São “personagens-ilhas” porque são rodeados de medo, de pavor: da morte, da solidão, da solidão que a morte representa. O pavor é muito recorrente na caracterização dos personagens de *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados*. Na maioria das vezes, o medo é tão intenso que é associado à loucura. Em *Senhora dos Afogados*, em conversa com a irmã Moema, a fala de Paulo, sintetiza bem esse pavor – que enlouquece – pela morte:

Moema, nós temos a loucura na carne, a loucura e a morte... Passo as noites em claro, pensando que andamos para a morte. (...) Por que eu sonho tanto com a morte?⁴⁰⁴

⁴⁰³ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, p.114. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

⁴⁰⁴ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit*, p.271.

São inúmeros os personagens rodriguianos que são sintetizados pelo medo que carregam consigo: medo da morte e da solidão atrelada a ela, ou medo da solidão que, com a morte, agudiza-se. Em *Senhora dos Afogados*, além de Paulo, Misael e Moema são personagens ilustrativos disso:

MOEMA (apertando entre as mãos o rosto) – Tenho! Tenho medo! (olhando em torno) Sei que nunca mais dormirei... Sei que vou passar todas as noites em claro; e vou queimar meus olhos em febre...Sei que hei de morrer em claro; mesmo depois da morte, terei insônia...

(...)

MISAEL (num grande gesto) – Graças por ter uma companheira na minha insônia!

MOEMA – E no medo...

MISAEL – E no medo...⁴⁰⁵

Próximo ao final da peça, momentos antes de Misael morrer no colo da filha, o medo de ambos – que os torna incomunicáveis – atinge seu ápice:

MISAEL (arrastando-se) – Não me deixes só... Não me abandones...Vem, Moema!

(A filha parece não ouvi-lo, fechada no próprio medo.)

(...)

MOEMA (aterrada) – Pai...(duvida de si mesma) Não...não...(começa a aceitar a verdade) Não me deixes só...Não quero ficar só...(traz a cabeça de Misael para perto do rosto. Interpela o rosto e os olhos fixos de Misael) Morto....Não quero que feches em tua morte...(pousa a cabeça de Misael no chão e, sempre com medo, vira-se rápida e corre para o espelho.)⁴⁰⁶

Apesar de ser mais recorrente, o medo da solidão e da morte, outros tipos de medo também estão presentes nas obras dramáticas. Em *Anjo Negro*, Elias tem muito medo do irmão, pelo que este lhe fez na infância. Mesmo na negação do medo, a inapelável presença desse sentimento, como que grudado ao personagem, parte dele indissociável. Em conversa com Ismael, Elias diz:

ELIAS – Tive medo quando era menino. Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com homem branco. Mas hoje, não. Talvez amanhã o medo volte⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, pp.305,-306.

⁴⁰⁶ Idem, *ibidem*, pp.328 e 331.

⁴⁰⁷ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.130.

Ao narrar a Virgínia o mesmo passado em que apanhava de Ismael, a certeza de que o medo do irmão sempre foi uma constante em Elias:

ELIAS – (...) Ismael me maltratava, me batia. Eu tinha medo dele; (olhando em torno ou, antes, virando a cabeça de um lado para outro, como se pudesse enxergar) e ainda hoje tenho – medo – um medo de animal, de bicho!⁴⁰⁸

Em *Dorotéia*, todo o segundo ato em que se desenrola, principalmente, a espera de Das Dores pelo noivo e pela náusea, o medo está presente na atitude e na fala das três. O medo, comum às três primas, é metaforizado no movimento – também comum. É um movimento sincronizado como se, realmente, único. A didascália resume: “É um momento de muito medo”.⁴⁰⁹ Adiante, no mesmo ato, outra indicação sobre o movimento, metáfora do medo: “levadas pelo medo comum, fogem para a outra extremidade do palco.”⁴¹⁰ Ou ainda: “Maura aproxima-se da primas que se ligam mais num medo maior”. Quando o medo se potencializa em D. Flávia, ao saber que a filha Das Dores vai voltar ao seu útero, mais uma vez, representa-se o sentimento no movimento: “D. Flávia se torce e se retorce no seu medo”⁴¹¹. Nos momentos finais de *Álbum de Família*, quando está prestes a morrer já que pede à esposa que o mate, Jonas confessa que teve medo do que sentia pela filha. Na réplica da esposa, o mesmo medo pelo sentimento incestuoso estiveram com Edmundo e Nonô:

JONAS – Eu podia mandar buscar Glória no colégio, mas ia adiando, tinha medo.(...)

D. SENHORINHA – Assassino!

JONAS (sem ouvi-la, com uma espécie de medo retrospectivo) – Eu não queria fazer isso com Glória; tenho a certeza de que ela pediria para morrer comigo. (numa espécie de frio) Mas tive medo!

D. SENHORINHA – Edmundo teve medo e se casou, Nonô teve medo e enlouqueceu.⁴¹²

Incoerente coerentemente.

⁴⁰⁸ Idem, ibidem, p.141.

⁴⁰⁹ RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p.217.

⁴¹⁰ Idem, ibidem, p.225.

⁴¹¹ Idem, ibidem, p.243.

⁴¹² RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, pp.117-118.

Na *Poética*, Aristóteles lembrava que uma das características que um herói trágico possui é o fato de ser “incoerente coerentemente”. Nas quatro peças, há um desfile desse tipo de característica nos personagens rodriguianos. Em *Anjo Negro*, Virgínia é a típica heroína trágica, nesse sentido de ser “incoerente coerentemente” Esse modo de ser se reflete no comportamento com relação a Elias, a Ana Maria e também com relação a Ismael.

A cena transcrita a seguir se dá depois de Virgínia ter se relacionado sexualmente com o cunhado Elias:

ELIAS – Você não é mais a mesma. De repente, mudou. Eu sinto que você mudou.
VIRGÍNIA – Ele pode chegar. A qualquer momento, entra aqui.
(...)
VIRGÍNIA – Vai!
ELIAS – Você não pode me expulsar assim, depois do que houve...
VIRGÍNIA – Não houve nada!
ELIAS – Ainda agora...
VIRGÍNIA – Sonho seu!
ELIAS – Você se entregou a mim...Foi minha!
VIRGÍNIA (mudando de tom) – Fui sua, mas estava fria – fria, de gelo – não percebeu que eu estava fria?
ELIAS – Parecias louca...
VIRGÍNIA – Simulação...
ELIAS – Mentira!
VIRGÍNIA – É tão fácil simular! Qualquer mulher finge. (absolutamente cruel) Vai, não te quero ver nunca mais. Se apareceres aqui, se voltares aqui – eu direi a ele, contarei a ele tudo!⁴¹³

A incoerência com relação à filha Ana Maria se faz presente quando Virgínia vai tentar convencer a filha a ir embora com ela, dali, da casa de Ismael, que havia dado um prazo de três noites para que a esposa efetivasse essa tentativa. Diz a mãe à filha:

VIRGÍNIA (com medo) – Terminaram as três noites. Daqui a pouco será tarde. (apaixonada) Sou tua mãe. (...) Toda mãe ama os filhos...
ANA MARIA – Você não!
VIRGÍNIA – Eu, sim. Vês como eu passo minhas mãos pelos teus cabelos?...
(Faz o gesto respectivo)

⁴¹³ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, pp.148 e 151.

VIRGÍNIA – ...como aperto minha tua cabeça, para que ouças meu coração...

Mas, assim que Ana Maria declara à mãe já ter sido de Ismael, Virgínia altera completamente seu comportamento:

VIRGÍNIA (mudando de tom, veementemente) – Mas quero que saibas que menti, quando disse que te amava... Quando disse que eras tudo para mim...

ANA MARIA – Eu sabia!

VIRGÍNIA – Você sempre foi minha inimiga!

ANA MARIA – Sempre.

VIRGÍNIA (para si mesma) – Oh, quando ele me disse que era menino e não menino! (...) Há 16 anos que eu não faço outra coisa senão ter ódio de ti. Ainda agora, quando falava num lugar cheio de marinheiros – sabes qual o meu sonho?

ANA MARIA – Imagino.

VIRGÍNIA – Era a tua perdição. (...) Era isso que eu desejava e não a tua felicidade.

ANA MARIA – Sei.

VIRGÍNIA – Te digo isso para que não penses nunca que eu desejei o teu bem. ⁴¹⁴

Com relação a Ismael, a incoerência é tão intensa que, ao final da peça, não se sabe ser amor ou ódio o sentimento que a une (ou a separa?) do marido. Na cena a seguir, Virgínia sabe que o marido fora informado pela Tia acerca do envolvimento que se dera entre ela e Elias. Ismael pergunta à esposa – “Me amas?”. Virgínia responde:

VIRGÍNIA (recuando um pouco, num crescendo) – Não. Bem sabes que não. Bem sabes que tenho horror de ti, que sempre tive, e que não suporto nada que tocas...

Mas diante da ameaça de que Ismael mataria o filho que Virgínia espera de Elias, Virgínia se comporta diferentemente:

VIRGÍNIA (agarrando-se a ele) – Não, Ismael, não! Eu estava louca quando disse que tinha horror de ti As palavras não me obedecem mais. Eu não sei o que digo, o que penso!(...)

(...)

ISMAEL – Estou vendo em ti que não esquecerás este homem. Ele trouxe um amor que nenhum outro te daria. Nem eu.

⁴¹⁴ Idem, ibidem, p.182 e pp.185-186.

VIRGÍNIA (num sopro de voz) – Não! Não! (desesperada) As palavras me perdem. Elas dizem o que eu não queria dizer!⁴¹⁵

Em *Álbum de Família*, Jonas é outro exemplo de personagem que, de acordo com sua incoerência, age coerentemente. Isso se dá, por exemplo, com relação às meninas, que quer para satisfação pessoal. Ao mesmo tempo em que afirma querer meninas puras, virgens (e é esse tipo de mulher que Tia Rute traz ao cunhado), ele assume:

JONAS (parece cair em transe; não se dirige a ninguém; volta Tia Rute, sem que ele perceba) – Gosto de menina sem-vergonha. Mulher, não. Menina. De 14, 15 anos.Desbocada. (...)⁴¹⁶

Em *Dorotéia*, a personagem homônima mente e desmente, desmente e mente, para conseguir ser aceita na casa das primas viúvas. Também para ser aceita, procura a destruição da sua beleza, mas, ao mesmo tempo, se compraz e exulta ao perceber que isso não se efetiva.

Magaldi define Dorotéia como “um ser extremo, de contrastes brutais”.⁴¹⁷. Não só Dorotéia, mas tantos outros personagens rodriguianos podem ser assim definidos. Com relação à realização sexual, os contrastes podem fazê-los oscilar de um moralismo exacerbado a uma erotização intensa. “Muitos personagens de Nelson Rodrigues oscilam de um moralismo atroz, no que se refere ao sexo, a uma erotização instantânea e brutal, quando não exacerbada.”⁴¹⁸ São seres dúbios, que se comportam dubiamente, como reflexo de seus conflitos morais:

Os conflitos morais que atormentam as personagens rodriguianas manifestam-se em suas atividades dúbias, principalmente no que diz respeito ao sexo. A passagem de uma repulsão violenta para um estado de desejo eletrizante e avassalador pode ocorrer numa velocidade incrível. Personagens que se odeiam, aparentemente, ao menos, são capazes de se entregarem a surpreendentes e repentinos acessos da mais intensa paixão.⁴¹⁹

⁴¹⁵ Idem, ibidem, p.163.

⁴¹⁶ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p. 64, grifo nosso.

⁴¹⁷ ⁴¹⁷ RODRIGUES, N. “Introdução”, *Op. Cit.*, p. 32.

⁴¹⁸ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, p. 11. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

⁴¹⁹ Idem, ibidem, p. 21.

O processo dramaturgico de construção de personagens com tais comportamentos pendulares é um processo (na excelente expressão de Ana Luiza Andrade) de “esquizofrenia”. Tem-se, assim, nas quatro peças, uma espécie de “esquizofrenia na construção dos personagens rodriguianos”⁴²⁰.

São seres que agem dubiamente porque são dúbios e, ao agirem, são impulsionados por um dos lados que os constituem; na maioria das vezes, o lado da depravação, da sexualidade exacerbada. São seres impulsivos que se deixam sobrepujar pela emoção:

Os impulsos emocionais são as motivações por excelência de seus heróis. As faculdades intelectuais não têm muita influência. Os heróis exacerbados sofrem súbitas mudanças de humor, de sentimento, de opinião, de atitude, mudanças essas freqüentemente deixadas sem explicação. Os heróis rodriguianos seguem o mesmo caminho. Muitas das inúmeras reviravoltas na ação dramática são provocadas por essas repentinas flutuações emocionais. Acusá-los de incoerência psicológica, contudo, é não saber enxergar para além das aparências.⁴²¹

Na opção pela degradação, a destruição.

Na maioria das vezes, por agirem por impulso, por serem levados pela emoção e por serem dúbios, os personagens rodriguianos acabam sendo impulsionados pelo sentimento que os levam ao caminho da degradação, da sordidez, do ignóbil e é, exatamente no momento em que optam por serem assim impulsionados e, portanto, por assim agirem, que os personagens se mostram em sua inteireza.

É no instante do salto para a degradação que se dá a efetiva caracterização das personagens, pela corrosão aviltante do seu mundo. Nesse momento, elas estão inteiras, completas, prontas para afirmar seus desejos últimos, mesmo, ou principalmente até, os mais sórdidos, batendo no peito e professando o *mea culpa*, ‘não um pecado, mas uma infâmia’, com a coragem e o prazer dos obstinados. Respondendo ao apelo do poeta, “Onde é que há gente no mundo?”, as criaturas rodriguianas podem ser elas próprias a resposta, testemunhas vivas e cúmplices na sua vileza.⁴²²

⁴²⁰ ANDRADE, Ana Luiza. “O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo”. In. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis: UFSC, nº 28, 1994. p.175.(pp.159-180)

⁴²¹ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, p.54. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

⁴²² PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, p.95. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

Ao final do salto para a degradação, o reencontro com aquilo de que fugiam: a solidão, o medo, a angústia, portanto, o fracasso, o malogro. São personagens falidos porque provocaram – e cultivaram – a própria falência. Na falência, os personagens reencontram suas próprias faces, faces falidas:

As criaturas de Nelson Rodrigues, dotadas de vontade própria, lançam-se ao movimento de violência de transgressão e, é no estado de dilaceramento, que elas se revelam, assumindo suas verdadeiras faces, desestruturadas e desestruturantes. São seres à beira do abismo, ou melhor, à beira do lodo, e quando nele adentram, são como monstros do pântano (se nos permitem a metáfora de gosto duvidoso, embora autorizada por expressão do próprio Nelson, que em uma de suas peças registra “alma de pântano”) que tornam a aparecer.⁴²³

A falência dos personagens rodriguianos é, muitas vezes, representada fisicamente através de traços sintéticos que podem ser físicos ou psicológicos. Com relação ao primeiro tipo, são muitos os exemplos. No elenco de personagens rodriguianos, pululam doenças, feridas, anomalias e repugnâncias físicas. Em *Álbum de Família*, o velho que vai oferecer sua neta a Jonas entra na casa “apoiando-se num bastão, porque tem uma das pernas enroladas em pano, em virtude de uma aparente elefantíase”.⁴²⁴ Em *Senhora dos Afogados*, a dona do bordel, no cais, avó do Noivo, é descrita como “gorda e velha, pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas”.⁴²⁵ Em *Álbum de Família*, Guilherme, quando volta à casa da família e percebe que lá está presente uma mulher em pleno trabalho de parto para dar à luz um filho de Jonas, narra a todos os presentes como matou a pontapés, certa vez, uma outra mulher que também esperava um filho de Jonas. Ele se refere a essa mulher: aquela “muda, meio idiota e estrábica”.⁴²⁶ Nonô, o outro filho da família, que enlouquecido, saiu de casa e ronda a fazenda gritando de tempos em tempos, recebe características que o aproximam do animalesco. Numa das didascálias em que se indica esse percurso corriqueiro de Nonô de estar próximo à casa da família, tem-se que: “ouve-se um grito, qualquer coisa de desumano, um grito de besta ferida, dentro da tempestade”.⁴²⁷ A aproximação animalesca aparece, mais uma vez, na fala de Heloísa que se refere a

⁴²³ Idem, ibidem, p.40.

⁴²⁴ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.63.

⁴²⁵ RODRIGUES, Nelson. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, p.312.

⁴²⁶ RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.79.

⁴²⁷ Idem, ibidem, p.90.

Nonô: “Esse Nonô, esse doido, anda no mato, nu – como um bicho. Apanha terra, passa na cara, no nariz, na boca!”.⁴²⁸ A Jonas também são direcionadas caracterizações de animais. Na peça, indica-se que seu sorriso é “bestial” e o seu modo de falar, “selvagem”.⁴²⁹ O caráter animalesco e de anomalia também está presente em *Anjo Negro*. Para descrever um homem que vivia na rua, “que dormia perto da fonte”⁴³⁰, próximo à casa de Ismael. Foi o que estuprou e matou uma das primas de Virgínia. O corpo da prima é encontrado e levado por um dos negros que trabalham para Ismael e que explica ao patrão: “Uma coisa me diz que é o cujo. (para Ismael) Um crioulo, doutor, que tem numa mão – ou nas duas – seis dedos e não encara com a gente. Olha de baixo para cima.”⁴³¹ Em *Dorotéia*, também há uma espécie de “animalização” das personagens. D. Flávia, em conversa com a prima Dorotéia, avisa que a beleza lhe será tirada, destruída pelas chagas que adquirirá de Nepomuceno Nas palavras da D. Flávia, ao se dirigir a Dorotéia, uma auto-intitulação animalesca: “Tua beleza vai ser destruída, não por mim, que só tenho unhas ou garras, mas por elas...”⁴³² Essa caracterização reaparece na peça na voz de Dorotéia que, achando que está livre da destruição de sua beleza e livre da força e influência nefasta da prima D. Flávia, diz a ela:” Fica no teu canto agachada – ruminando, com olhos de pavor...tua boca torta”. E ainda grita à prima “Riso aleijado!”⁴³³ Ao final da peça, quando as chagas estão prestes a tomar conta do corpo de Dorotéia, esta também passa a ter caracterizações animalescas, praticamente as mesmas que ela destinou a D. Flávia. É quando, portanto, D. Flávia replica a Dorotéia: “Fica no teu canto...rumina tua boca torta...e tua vista de sangue...esconde teu rosto de bicho debaixo de qualquer coisa”.⁴³⁴

Sendo assim, há, nas obras dramáticas, personagens que carregam algum tipo de estigma físico que funciona, dramaticamente, “como manifestação de cicatrizes da personalidade”.⁴³⁵ São personagens que trazem no corpo a marca de seus comportamentos degradantes. Ou ainda, de acordo com Magaldi, são “personagens que estão fixadas naquela faceta que ajuda, pelo acúmulo, a desenhar a pretendida

⁴²⁸ Idem, *ibidem*, p.113.

⁴²⁹ Idem, *ibidem*, p.104.

⁴³⁰ RODRIGUES, Nelson. “Anjo Negro”, *Op. Cit.*, p.178.

⁴³¹ Idem, *ibidem*, p.177.

⁴³² RODRIGUES, N. “Dorotéia”, *Op. Cit.*, p. 234.

⁴³³ Idem, *ibidem*, p.250.

⁴³⁴ Idem, *ibidem*, p.251.

⁴³⁵ VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. “Nelson Rodrigues”, *Op. Cit.*, p. 14.

obsessão”.⁴³⁶ O estigma físico acaba funcionando, assim, como uma expiação pelo erro cometido (Dorotéia, com as chagas). Há também há uma necessidade de marcar o corpo, origem e objeto do desejo sexual, com características tão abjetas e repugnantes como para lembrar que, apesar de o corpo atrair pela sua beleza, ele também porta o asco. Assim, Nelson Rodrigues engendra um mecanismo dramático de repulsão pelo corpo:

O corpo, em Nelson Rodrigues, aparece sempre associado a uma intensa carga de seus elementos mais prosaicos, que devem em grande parte responder pelo pólo da repulsão ao sexo diagnosticada nesse teatro.⁴³⁷

No teatro de Nelson Rodrigues, essa repulsão pelo corpo é indício do processo de moralização que é construído a partir de elementos oriundos do cristianismo. Só que na dramaturgia, o interdito é tão exacerbamento marcado que a efetivação sexual é repudiada até mesmo em situação em que ela é aceita pelos preceitos cristãos, como no casamento. Em *Álbum de Família*, a fala de Guilherme, com trechos em caixa alta, recurso recorrentemente engendrado por Nelson Rodrigues com a finalidade da ênfase (já tratamos disso), ilustra bem esse exacerbamento no repúdio ao sexo. Guilherme se refere à mãe, D. Senhorinha: “É UMA MULHER CASADA, CONHECE O AMOR – NÃO É PURA.” Na fala seguinte, ele se dirige ao pai, Jonas:

GUILHERME (sem ouvi-lo) – Fazes bem em humilhar mamãe. Ela precisa EXPIAR, porque desejou o amor, casou-se. E a mulher que amou uma vez – marido ou não – não deveria sair do quarto. Deveria ficar lá, como num túmulo. Fosse ou não casada.⁴³⁸

Se a efetivação sexual, mesmo quando permitida pelos dogmas cristãos (na relação matrimonial), é considerada transgressiva, a relação de culpabilização e degradação é ainda maior quando as efetivações sexuais se dão pela transgressão de interditos marcadamente cristãos. Aliás, não somente interditos cristãos, mas verdadeiros tabus da civilização humana, como o incesto. Tabus dos quais o próprio

⁴³⁶ RODRIGUES, N. “Introdução”. *Op.Cit.*, p 36.

⁴³⁷ PAULINI, Marcelo Mott Peccioli, *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, p.73
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do IEL, 1994.

⁴³⁸ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.86.

gênero trágico já tratou, ao longo do tempo, desde a sua origem. Nesses casos, a destruição que os personagens rodriguianos recebem é máxima, porque eles:

São seres trágico que caminham inexoravelmente para a própria destruição. Os personagens de Nelson Rodrigues são seres condenados, vivendo paixões mórbidas, em que o sexo é perdição e danação. São prisioneiros da própria família e seres condenados à morte e à destruição, por viverem a paixão proibida do incesto.⁴³⁹

Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, o ser humano é o símbolo da culpa e a Terra é o lugar onde ele a expia. Às vezes, essa expiação é procurada por eles, por carregarem um trágico sentimento de culpa, o peso da própria condição humana. São culpados por, na ânsia de aplacarem suas angústias perante a vida (como o medo da morte, o medo da solidão, o sentimento de derelição) engendrarem transgressões. Para o dramaturgo, é exatamente por assim procederem que o sofrimento humano é agudizado. Luiz Arthur Nunes analisa os personagens rodriguianos:

Eles se rendem a uma mórbida atração pelo mundo material, o mundo do corpo, dos instintos, do sexo, do vício. Ao preferir esse caminho, invariavelmente mergulham na abjeção, na degradação e na destruição. Aguarda-os, então, o aniquilamento, às vezes auto-infligido. Sem negar totalmente a possibilidade de salvação, Nelson a vê como quase impossível. (...) Mas o desejo de ascender ao paraíso está tão enraizado no homem quanto a sua irrecuperável tendência a se precipitar no inferno. Assim, partido entre forças tão radicalmente opostas, ele é um ser condenado, um ser trágico. Essa tensão absoluta faz a essência do drama rodriguiano, habita o cerne de sua visão de mundo e gera um espetáculo de arrebatadora grandeza.⁴⁴⁰

⁴³⁹ SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. “O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues”, *Op. Cit.*

⁴⁴⁰ NUNES, Luiz Arthur Nunes. “Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano” *In Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994,p.62. (pp.49-62)

CONCLUSÃO

A estratégia de estruturação desta reflexão foi a de levantar uma série de questões presentes nas obras analisadas e deixá-las, em certa medida, soltas. Chegou o momento de tentarmos uma amarração entre o castigo trágico, as transgressões das características da tragédia, o sacrifício e suas vítimas.

Nas quatro peças analisadas, Nelson Rodrigues subverte não só os elementos da tragédia, como também os do cristianismo. As duas subversões estão interligadas para configurar o que chamamos de “moralização cristã”. Na tragédia rodriguiana, os personagens são seres angustiados, conflituosos, têm medo da solidão e da morte e, para aplanar tais sentimentos, entregam-se ao sexo e a toda sorte de satisfação de seus desejos. Ao assim procederem, saltam para a degradação, engendrando transgressões e interditos que, se não são somente cristãos, são emblematicamente cristãos. O castigo infligido a todos os personagens rodriguianos é a intensificação dos mesmos sentimentos dos quais fugiam através, principalmente, da morte. *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos Afogados* possuem um vasto rol de assassinos e suicidas. Nelson Rodrigues relacionava a preponderância da temática da morte, em suas quatro peças, com o trauma que o assassinato do irmão Roberto Rodrigues causara em sua vida e, por extensão, em sua obra. A relação biografia-obra também foi parte constitutiva da leitura que propusemos ao levarmos em consideração o fato de que o dramaturgo tinha predileção pelo catolicismo, declarando-se, muitas vezes, um cristão convicto, um admirador da figura de Cristo. Tais declarações fortaleceram as suspeitas que tínhamos com relação à viabilidade da nossa leitura.

Nas peças analisadas, Nelson Rodrigues subverte o cristianismo ao ressignificar interditos cristãos, como o do desejo, o da efetivação sexual que, na obra rodriguiana, é interdita, produtora de culpas, vista como crime até mesmo na relação matrimonial. O dramaturgo altera, aumenta o interdito cristão do sexo ao relacioná-lo à impureza, à conspurcação, mesmo dentro do casamento. Em *Senhora dos Afogados*, Misael se vangloria porque ele, um Drummond, é abençoado por Deus por não ter desejo pela esposa. O desejo é visto como depreciativo e a tristeza e a sobriedade, advindas da ausência do desejo, aparecem como motivo de orgulho na fala de Misael:

MISAEL – (...) Eu não poderia acreditar que uma mulher que se casou comigo na igreja, de branco, diante dos círios e de Deus... terias medo de Deus...

D. EDUARDA – Nunca me tiveste amor!

MISAEL – Não podia... Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la, não; ter filhos. **Se Deus nos abençoa, é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste... A cama é triste para os Drummond...**⁴⁴¹

Engendrada por Nelson Rodrigues, a subversão do cristianismo, também se dá ao retirar dele todas as suas virtudes inerentes destacando e isolando, para ressaltar, as conseqüências advindas do fato de o homem não ter fé e não ser caridoso, nem esperançoso. Fé, caridade e esperança, as três virtudes teológicas (referentes à relação do homem com Deus) estão ausentes nas quatro peças. Ausentes também estão as quatro virtudes cristãs, ditas cardeais, que norteiam a vida: prudência, justiça, temperança e fortaleza. São fracos, muito fracos os personagens de Nelson Rodrigues. Entregam-se aos seus impulsos sem prudência, sem temperança e, por isso, degradam-se e são punidos. O horror da punição é tamanho que nada que ocorre com os personagens lembra a justiça; nem a dos homens, nem a de Deus.

Em *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, não há nenhuma referência à justiça humana: há tantos assassinatos, mas nenhum dos assassinos, em nenhum momento, corre risco de ser penalizado pelos códigos da justiça humana. Em nenhuma das peças, há referência ao fato de que os assassinos podem ser denunciados pelos crimes cometidos e, assim, serem presos, legalmente punidos. Sendo assim, faz parte do que chamamos de “moralização cristã” o fato de que a presença de elementos oriundos do cristianismo acaba funcionando como a única via de controle possível – para o caos em que está o universo dos personagens – já que qualquer outro mecanismo controlador e punitivo está ausente no centro dramático de todas as peças: a família. A única via de controle, a única fonte de valores norteadores parece-nos ser o religioso cristão – vestígios, figuras, menções, comportamentos que fazem referência, explícita ou implicitamente, ao cristianismo. Na fala de Jonas, em *Álbum de Família*, tem-se exemplo disso. Descontrolado por ouvir de sua esposa, D. Senhorinha, que os filhos faziam mau juízo dele, Jonas sacraliza a figura paterna ao compará-la à figura do Senhor (semelhança enfatizada pelo fato de as palavras “pai” e “Senhor” estarem em

⁴⁴¹ RODRIGUES, N. “Senhora dos Afogados”, *Op. Cit.*, pp. 284-285.

destaque no texto). Em seguida, o personagem anuncia que lerá a Bíblia, cotidianamente, numa referência a que os versículos bíblicos que falam da família seriam, dali para diante, norteadores de sua boa conduta de pai. A fala do personagem é a seguinte:

JONAS (gritando) – Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (fora de si) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!⁴⁴²

Na mesma peça, tem-se outro exemplo de que a religião é referência de ordem e valores – mesmo que, ao final de suas trajetórias, nenhum dos personagens a siga, verdadeiramente. Em diálogo entre Edmundo e a mãe, D. Senhorinha, o filho pergunta “apaixonadamente” e “indicando o quarto” (de acordo com a rubrica) como a mãe suporta os absurdos existentes no relacionamento entre ela e o pai, Jonas. D. Senhorinha responde:

D. SENHORINHA (depois de um silêncio) – Um dia, não sei! **Ah, se eu não fosse religiosa! Se eu não acreditasse em Deus.** (parando diante do filho) Há coisas que eu penso, que eu tenho vontade, mas não sei se teria coragem!⁴⁴³

Além de norteadores de valores e virtudes – ausentes nas quatro peças – os preceitos da religião cristã estão presentes nas obras como uma forma de lembrar ao homem que o comportamento por ele engendrado (de desrespeito a valores, de transgressões, etc.) fada-o à intensificação dos sentimentos – medo da solidão, sensação de angústia do ser incompleto, medo da morte. Tal intensificação não se daria se houvesse um comportamento de respeito ao que prega o cristianismo. Como não há esse comportamento, os finais das quatro peças metaforizam a situação a que o homem está fadado: à solidão, à angústia concentrada, ao peso da morte. E isso também configura o que chamamos de “moralização crista”. Castigando o personagem, ao intensificar seu sofrimento, o dramaturgo substitui o que é virtude pelo seu contrário engendrando, assim, um mecanismo pelo qual demonstra ao homem como *não* se deve proceder.

⁴⁴² RODRIGUES, N. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.65.

⁴⁴³ Idem, *ibidem*. p. 98.

Portanto, na obra dramaturgica aqui analisada, a ausência da virtude indicia o desejo da sua presença.

Nelson Rodrigues reduz o cristianismo a nomes, a referências, a invocações. O dramaturgo faz uma construção que é, em última instância, “auto-destrutiva”: exacerba a justiça do Deus cristão, inculcando-lhe crueldade e horror para que, dessa forma, fique indiciado que os homens que não procedem de acordo com as virtudes do cristianismo só encontram sofrimento intenso. Por outro lado, a paz e o amor incorporados na figura de Cristo, filho de Deus que morreu pelos homens, também aparece, nas quatro peças, mas somente nos raríssimos momentos em que os personagens parecem ter alívio ou, pelo menos, parecem estar em busca de alívio para seus tormentos, pela via do religioso cristão. Em *Anjo Negro*, quando Virgínia pede a Ismael um quadro de Jesus Cristo, tem-se exemplo disso. As referências cristãs (diretas ou indiretas; sutis ou explícitas) funcionam, nas tragédias, como refrigério para as almas tão angustiadas dos personagens rodriguianos, já que Cristo, o grande símbolo, lembra a paz, simboliza o contrário da violência. As referências a Deus, as invocações a Cristo, as orações e tudo o que se refere ao cristianismo – e, às vezes, ao catolicismo especificamente – têm o intuito de fazer os personagens sentirem apaziguados os sentimentos que os atordoam. Na nossa leitura, as marcas religiosas cristãs indicam brechas através das quais se consegue respirar, num mundo tão sufocante e asfíxiante como é o dos personagens rodriguianos, principalmente nessas quatro peças.

Importante, também, para a constituição do que chamamos de “moralização cristã” é a família ser o centro do drama de todas as peças. Nelson elimina a *urbis* e faz a família sinônimo do mundo e o mundo, sinônimo de família. Em *Anjo Negro*, o fato de não haver teto na casa onde moram Virgínia e Ismael simboliza a ligação da família com o mundo, a fusão família-mundo. Fusão esta que também aparece quando o coro de senhoras negras termina a peça, fechando-se em círculo ao redor de Virgínia e Ismael, que estão deitados na cama do casal: o círculo das senhoras significaria a construção de um símbolo, o da mandala. Sendo assim, o círculo em volta do casal simboliza o centro do mundo e, no interior desse círculo, o grande conflito: o negro e o branco, o conflito primordial no seio familiar. Não só este, mas todos os conflitos dos personagens rodriguianos se originam no centro da família, nas quatro peças. Em *Álbum de Família*,

a família como metáfora do mundo e origem dos conflitos – bem como (im)possível solução para eles – aparece na fala de Edmundo para a mãe:

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 a primeira. (numa espécie de histeria) Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós.⁴⁴⁴

Sobre a “função” da família na obra rodriguiana, é muito elucidativo o que escreveu Pompeu de Souza, em 1965, tomando como referência para análise, a fala, acima transcrita, do personagem Edmundo de *Álbum de Família*. Tal análise diz muito a respeito do que chamamos de “moralização”:

É, exatamente, isto mesmo: ninguém mais existe; aquela família é a única e primeira, é a família do homem. Não a família humana, no que a expressão tem de humanismo: o homem diante de si mesmo, de seu amor, de seu ódio. O homem gerando o parto e a morte. (...) Assim é *Álbum de Família*, assim é qualquer de suas peças, todo seu teatro, em suma (...). Não se apercebem aqueles de que o autor não visa, nas suas peças, uma agressão moral, pois que não preconiza, mas retrata; e, ao fazê-lo, não cuida de uma reprodução naturalística da realidade superficial, mas de uma visão em profundidade, através de processos de análises e sínteses recriadoras da realidade. A própria ausência de fronteiras amorosas, que leva ao incesto, com frequência enervante, em suas peças, outra coisa não é senão uma errônea interpretação naturalística de sua recriação artística de sua realidade. São tão falsamente incestuosas, suas personagens, quanto as do Gênese. Porque o homem de Nelson Rodrigues, como o do Gênese, é a criatura do mundo.⁴⁴⁵

O horror e a desordem que se dão na família são tão intensos que nem a morte sacrificial é atenuadora da desordem e da violência nas peças. As mortes sacrificiais se mostram ineficazes, elas de pouco adiantam porque nada ou pouco apaziguam. A desordem continua; nas quatro peças, só há desordem, que é a morte de cada um. O gesto de matar se apresenta insuficiente. Onde estaria a ordem? Haveria a ordem? Para Nelson, parece que a ordem não existe. Também não existe justiça. Não há possibilidade de apaziguamento. As mortes *se apresentam* como sacrificiais (mas não

⁴⁴⁴ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de Família”, *Op. Cit.*, p.102

⁴⁴⁵ SOUZA, Pompeu. “Introdução”, *In* RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas I*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 261

têm a eficácia advinda) para parecerem menos injustas, para que o horror causado por elas seja – um pouco – menor. Ou, do contrário, elas seriam insuportáveis ao leitor/espectador.

Acreditamos que, ao retratar o sofrimento, o horror humano, Nelson Rodrigues engendra um processo de moralização cristã em que o homem é colocado como culpado, muito culpado pelas transgressões cometidas. Quatro anos antes do que escreveu Pompeu de Souza, o próprio Nelson Rodrigues afirmou que suas peças são julgamentos nos quais o homem é sempre condenado:

Amigos, a obra de arte é a que escoiceia. E este *Boca de Ouro*, como o mais recente *O beijo no asfalto*, e como todos os meus outros escritos, atiram as suas patas em todas as direções. Eu disse “patas” e repito: patas. O bom gosto, a palidez, a correção, a cerimônia – não têm função na obra de arte. É preciso agredir. E essa agressão contínua é marca de todo o meu teatro. (...) Eis a verdade teatral de todos os tempos: não se faz uma peça sem ofender, sem ferir, sem dilacerar. Eis o que eu queria dizer: o verdadeiro teatro agride sempre. Agredidos o autor, o diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores. Qualquer peça autêntica e qualquer uma é um julgamento brutal. Mas um julgamento que não absolve nunca, que só condena. Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio. Uma vez, duas peças minhas foram vaiadas no Municipal do Rio: *Senhora dos Afogados* e *Perdoa-me por me traíres*. Certa, certíssima a reação da platéia. Ofendida, reagia. Humilhada, esperneava. Eu próprio tive vontade de vaiar também. Porque o que estava projetado no palco era a face horrenda de todos nós, inclusive a minha. Mas, depois do apuro, cada um partiu com a feia tristeza, a inconsolável humilhação do condenado.⁴⁴⁶

A predileção de Nelson Rodrigues por um processo dramaturgico que se efetiva pela presença de “patas”, e pela ausência do “bom gosto, da palidez, da correção, da cerimônia” constituem o mecanismo através do qual o dramaturgo incute a moralização. Referimo-nos ao trabalho dramaturgico que Nelson Rodrigues faz com os elementos do gênero trágico grego. Referimo-nos à tragédia, tipicamente rodriguiana, que propicia o exacerbamento, a desmedida, causando, nos leitores/espectadores, desconforto, perturbação e estranheza. Por isso, dedicamo-nos a uma análise de como os elementos ditos trágicos funcionam nas quatro peças. Acreditamos que o que foi levantado a respeito disso é de extrema valia para a efetivação do processo de

⁴⁴⁶ RODRIGUES, Nelson. “Boca de Ouro”. Texto publicado no programa de estréia da peça, em 1961 *In* RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 279.

“moralização”. Os juízos feitos por Sandra Luna sobre Sêneca – “realça morbidamente o horror”⁴⁴⁷, “espelho deformante”⁴⁴⁸ – nos são válidos para a leitura das peças em questão. Nelson “realça morbidamente o horror” e “deforma o espelho” em *Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados*. É pelo exacerbamento do horror em suas tragédias, é pelo choque que elas causam, é pela estranheza que elas propiciam, que Nelson Rodrigues “diz” ao homem como ele *não* deveria agir. Com seus processos de “ressignificações” e de “deslocamentos” dos elementos pertencentes ao gênero trágico grego, Nelson Rodrigues leva o leitor/espectador a “sair do lugar estabelecido” fazendo, da sensação de estranheza sentida, uma espécie de extensão da desordem representada em suas tragédias para que o leitor/público anseie a ordem e, assim, legitime os interditos e repudie as transgressões. A opção de Nelson Rodrigues por uma espécie de “via de choque”, no seu processo de construção dramaturgic, foi justificada por Sábato Magaldi: “O público dilacerado fica mais sensível, mais inteligente, mais apto a receber o mistério do espetáculo”⁴⁴⁹. Chocando os espectadores, Nelson Rodrigues queria atingi-los mais fundo. O choque causado pelas peças aumenta o distanciamento do público, dificulta a identificação do mesmo com o que se passa nas obras, mas, ao mesmo tempo, provoca-o. “Ao atirar no público um festival de atrocidades, Nelson Rodrigues o está obrigando a olhar-se num espelho e reconhecer ali o lado obscuro de seu eu protegido, enfrentar coisas que gostaria de negar, coisas de que se envergonha”⁴⁵⁰.

A seguir, transcrevemos algumas de várias declarações de Nelson Rodrigues que ajudam a corroborar, em diferentes nuances, a viabilidade da leitura que empreendemos nessa dissertação. À época em que *Álbum de Família* acabara de ser escrita, sua apresentação cênica foi vetada, o que motivou o repúdio de Nelson Rodrigues. Ele escreveu: “Mas como podem censurar? *Álbum de Família* é uma peça bíblica. Então teriam que censurar também a Bíblia, que está varada de incestos!”⁴⁵¹

Sobre a intenção do dramaturgo com suas obras, muitas vezes, incompreendida pela crítica, coetânea ao autor e também a atual, Nelson Rodrigues destila:

⁴⁴⁷ LUNA, Sandra. “A tragédia no teatro do tempo”, *Op. Cit.*, p. 69.

⁴⁴⁸ Idem, *ibidem*, p.71.

⁴⁴⁹ NUNES, Luiz Arthur Nunes. “Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano” *Op. Cit.*, p.59.

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁵¹ CASTRO, Ruy. “O anjo pornográfico”. *Op. Cit.*, p.197.

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que nós 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*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por nós. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, 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 eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.⁴⁵²

Ainda sobre a incompreensão com relação à intenção de Nelson Rodrigues – que, nessa dissertação, definimos e analisamos como “moralização cristã” – o dramaturgo afirma: “Minhas peças são obras morais. Deveriam ser encenadas na escola primária e nos seminários”.⁴⁵³ E mais:

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.⁴⁵⁴

Interessante notar que ficar de joelhos é posição recorrente nas quatro peças aqui analisadas. A intensidade da recorrência é tamanha que nos faz relacioná-la com a intenção moralizante da obra: nas tragédias, os personagens de joelhos passam a ser símbolo do próprio homem – leitor/espectador – que, como avaliou Nelson Rodrigues, deveriam estar “atônitos, e de joelhos”.

Sendo assim, essa dissertação teve como objetivo mostrar que Nelson Rodrigues usou a sua tragédia – de características peculiares, mas, ao mesmo tempo, com influências do gênero da tragédia clássica – como instrumento para, pelo indizível, denunciar o dito, numa espécie de verificação de que, na tragédia, tem-se “uma brecha por onde o indizível denuncia o dito”⁴⁵⁵. O sagrado do cristianismo é o indizível nas quatro peças. Ao subtrair desse sagrado tudo o que lhe há de virtude, e ao transformar

⁴⁵² Idem, *ibidem*, p.273.

⁴⁵³ Idem, *ibidem*, p.288.

⁴⁵⁴ LOPES, Ângela Leite. “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”. *Op. Cit.*, p. 84.

⁴⁵⁵ LUNA, Sandra. “Arqueologia da Ação Trágica”, *Op. Cit.*, p. 327

em um espetáculo trágico o castigo infligido ao homem que não é virtuoso, Nelson Rodrigues denuncia o que pretendia dizer: que virtudes cristãs – fé, caridade, esperança, prudência, justiça, temperança e fortaleza – deveriam ser qualidades de todos os homens. A obra dramática rodriguiana passa a ser, assim, “manifesto do seu antimanifesto, que volta a ser manifesto indiscreto, ambíguo; uma obra feita de ida que é, por simetria espetacular, volta”⁴⁵⁶. E acrescentemos: uma obra feita de ida que é, por simetria especular, volta.

⁴⁵⁶ TOSCANO, Antônio Rogério. *Nelson Rodrigues: matriz da dramaturgia contemporânea no Brasil*. Campinas, São Paulo, 2002.

Bibliografia

de Nelson Rodrigues.

A Vida como ela é (O homem fiel e outros contos), São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

A cabra vadia, São Paulo: Companhia das Letras, 1997

A Menina sem estrela (Memórias), São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O Baú de Nelson Rodrigues (Os Primeiros anos de crítica e reportagem). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O Óbvio ululante (Primeiras confissões). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O reacionário, São Paulo: Companhia das Letras, 1995

Teatro completo de Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Teatro completo de Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

Teatro quase completo de Nelson Rodrigues, vol. III, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1996.

Outros.

A Bíblia de Jerusalém, Paulus, São Paulo, 1980.

ANDRADE, Ana Luiza. “O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo”. In. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis: UFSC, nº 28, 1994.

ARISTÓTELES. *A Poética*, Porto Alegre: Editora Globo S.A. Brasil, 1966.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUERBACH, Erich. “A Cicatriz de Ulisses”, in *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 1994.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a máscara*, São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, trad. Gilson César Cardodo de Souza, São Paulo: UNESP, 1997.

- CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano – A Essência das religiões*. Lisboa, Edição “Livros do Brasil” Lisboa, s/d.
- _____. *O Mito do Eterno Retorno*.
- _____. *Mefistófeles Andrógino*.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê. 1998.
- _____. “Nelson Rodrigues e o expressionismo”, In. *TRAVESSIA – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis: UFSC, nº.28,1994.
- GIRARD, René. *A Violência e o sagrado*, trad. Martha Conceição Gambini, São Paulo: Editora Universidade Paulista, 1990.
- _____. *O bode expiatório*. Trad. Ivo Storniolo, São Paulo: Paulus, 2004
- _____. *Um longo argumento do princípio ao fim*. Trad. Bluma Waddington Vilar, Rio de Janeiro: Topbooks.
- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então Moderno*, Rio de Janeiro: UFRJ / Tempo Brasileiro, 1993.
- _____. “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*, João Pessoa: Idéia, 2005.
- _____. *A tragédia no teatro do tempo. Das origens clássicas ao drama moderno*, João Pessoa: Idéia, 2008.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MELLO, Alexandre; NUNES, Alexandre. Org. *Vestindo Nelson*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2006.
- NUNES, Luiz Arthur Nunes. “Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano” In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994.
- PAULINI, Marcelo Mott Peccioli. *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, Campinas, São Paulo, 1994.
- PELLEGRINO, Hélio. “A obra e O Beijo No Asfalto”. In RODRIGUES, Nelson. *Tragédias Cariocas II*”, vol. IV, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

- PEREIRA, Victor Hugo Adler. “Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994
- PRADO, Decio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*, São Paulo: Perpectiva e Edusp, 1988.
- _____. *Panorama histórico do teatro brasileiro*.
- _____. *Peças, pessoas, personagens. O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues (Volumes I, II e III)* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SALOMÃO, Irã. *Nelson feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro Sampaio. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*, p. 36(fotocópia).
- SANTOS, Antônio Carlos. “Toda Nudez e um idílio: Serginho e o ladrão boliviano”. In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis : UFSC, nº 28, 1994.
- SUSSEKIND, Maria Flora. “Nelson Rodrigues e o Fundo Falso” in *Concurso Nacional de Monografias do Serviço Nacional de Teatro – 1976*, Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TOSCANO, Antônio Rogério. *Nelson Rodrigues: matriz da dramaturgia contemporânea no Brasil*. Campinas, São Paulo, 2002.
- Travessia: revista de literatura brasileira*, nº 28, Florianópolis: UFSC, 1994.
- VERNANT, Jean – Pierre e NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*, vol I e II. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- XAVIER, Ismael. *O olhar e a cena*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WALDMAN, Berta. “Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues” In *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. Florianópolis: UFSC, nº 28, 1994.