

A DRAMATIZAÇÃO TRÁGICA DAS RELAÇÕES AFETIVAS EM *PARA SEMPRE FIEL*, DE NELSON RODRIGUES E *TRAGÉDIA*, DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Danilo de Oliveira Nascimento¹

Resumo

O artigo desenvolve análise comparativa dos contos *Para sempre fiel*, de Nelson Rodrigues (1912-1980) e *Tragédia*, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) a partir da perspectiva do trágico. Para tanto, partimos do pressuposto de que a presença de elementos do drama nas narrativas institui a atmosfera trágica sobre o desfecho violento das relações amorosas das personagens. Ao nos fundamentarmos em Bornheim (1975), Esslin (1978), Lesky (2006), Peacock (2011), Williams (2011), Staiger (1997), entre outros estudiosos das áreas do drama, da tragédia e do trágico, desenvolvemos a hipótese de que a denominação de trágico a um evento da narrativa e a classificação de trágica a uma narrativa só é possível mediante a inserção e a manipulação de elementos do texto dramático. Nesse sentido, ao admitirmos a noção de drama enquanto ação e a ideia corrente de que no teatro a fala é ação, ressaltamos a fala das personagens como o principal aspecto instituidor da ação dramático-trágica.

Palavras-chave: Conto. Tragédia. Trágico.

THE TRAGIC DRAMATIZATION OF THE EMOTIONAL RELATIONS IN *PARA SEMPRE FIEL*, BY NELSON RODRIGUES AND *TRAGÉDIA*, BY MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Abstract

The paper develops a comparative analysis of the short stories *Para sempre fiel*, by Nelson Rodrigues (1912-1980) and *Tragédia*, by Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) through the tragic perspective. For this purpose, we assume that the presence of the elements of drama in the narratives establish the tragic atmosphere about the violent outcome of the characters' romantic relationships. By basing on Bornheim (1975), Esslin (1978), Lesky (2006), Peacock (2011), Williams (2011), Staiger (1997), among other scholars of drama, tragedy as well as tragic, We were able to develop the hypotheses. The tragic denomination of a narrative event and the categorization of it to a narrative are only possible through the insertion and manipulation of elements in a dramatic text. In this sense, when

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Mato Grosso. Prof. Adjunto de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Federal de Mato Grosso. Campus Universitário de Rondonópolis.

admitting the notion of drama while action and the current idea that speech is action in theater, we highlight the speech of the characters as the main founder aspect of the dramatic-tragic action.

Keywords: Short Story. Tragedy. Tragic.

Introdução

A leitura de narrativas ficcionais literárias nas quais se notam situações violentas, traumáticas ou catastróficas destaca uma constatação prévia, a de rotular tais situações de tragédias e, por conseguinte, de classificar tais narrativas como trágicas. O rótulo e a classificação pressupõem a estreita relação entre o trágico e a tragédia, e também indicam que o uso desses termos traduz certas crenças, noções e convenções sobre os mesmos tais termos.

No âmbito da composição literária, enquanto o termo trágico refere-se àquilo que pode ser representado e pensado, o termo tragédia restringe-se a um tipo de forma teatral. No entanto, ainda que tragédia, do ponto de vista estritamente formalista, seja um termo inadequado para rotular e classificar poesias e prosas ficcionais, apenas a aproximação com esse tipo de forma teatral é que nos faz lidar, relativamente, com noções e representações literárias de trágico. Nesse sentido, se a tragédia, considerando sua forma e estrutura originais, não serve como paradigma formal para análise de poesias, contos e romances, paradoxalmente, ela ajuda na percepção de certos elementos característicos do drama trágico no texto literário. De outro modo, a tragédia, mais do que um modelo que determina normas de análise e interpretação, seria um meio ou um método para a compreensão de variáveis e variantes de formas e de temas trágicos.

Em princípio, o reconhecimento da tragédia como paradigma de interpretação de textos literários implica na afirmação de que em tais textos destaca-se certa natureza dramática ou de que em tais textos ressaltam-se certos elementos que (re) produzem tal natureza. Nesse contexto, a intensificação de categorias como as personagens, a ação e os diálogos tende

a configurar a narrativa – e a poesia – de natureza dramática, e esta configuração permite a representação literária do trágico e a ascensão de tal representação ao estatuto de texto trágico.

O pressuposto de que a manifestação da natureza trágica depende da presença de elementos dramáticos no texto narrativo possibilita substituímos a afirmação de que o conto seja texto híbrido, narrativo e dramático, para a hipótese de que seja considerado texto-suporte, em que se representa evento de natureza dramático-trágica e que pode, nesse sentido, projetar-se ao estatuto de representação teatral.

1. Contos dramáticos. Contos trágicos (?)

A unidade de ação e o núcleo narrativo são duas categorias textuais que aproximam os contos *Para sempre fiel*, de Nelson Rodrigues e *Tragédia*, de Mário de Sá-Carneiro no que se refere à semelhança de determinada situação do enredo e de sua natureza dramático-trágica. A interpretação dos contos a partir da tradição cultural da tragédia, dá-se, fundamentalmente, pela presença de “propriedades do texto dramático” nas narrativas (NUÑEZ e PEREIRA, 1999, p. 69) que instituem a natureza trágica do desfecho violento da trajetória das protagonistas dos contos: Odaléia, que comete suicídio em *Para sempre fiel*, e Elisa, assassinada pelo marido em *Tragédia*.

De modo geral, a designação de tragédia aos episódios de suicídio e de assassinato das protagonistas remete àquela situação de uso corriqueiro dos termos tragédia e trágicoⁱ a qualquer evento violento, visual e sensorialmente impactante. De modo específico, se o título do conto de Mário de Sá-Carneiro afirma tal relação, a leitura comparativa entre *Tragédia* e *Para sempre fiel* possibilita tanto designar de tragédia o suicídio de Odaléia, quanto possibilita ressaltar a importância do título para o condicionamento de interpretação textual:

“Na prática, o título nos interessa como “primeiro sinal” de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um

conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas” (RYNGAERT, 1996, p. 37 e 38).

No que se refere ao conto de Mário de Sá-Carneiro, o título da narrativa pode ser considerado um índice afirmativo e autoafirmativo do trágico. Afirmativo porque, ao intitular o conto de *Tragédia*, o autor permite que tal ato seja interpretado como algo consciente e deliberado. E autoafirmativo porque o título orienta o leitor a aceitar a narração do episódio do assassinato da protagonista do conto de Sá-Carneiro como tragédia.

Diferentemente do título do conto do autor português, o título do conto de Nelson Rodrigues não permite tais raciocínios e tampouco permite vislumbrar a narração de episódio violento e impactante, apenas a leitura do texto pode conduzir o leitor a reconhecer certa natureza trágica ao evento narrado. De outro modo, enquanto em *Tragédia*, o leitor é imediatamente condicionado à perspectiva trágica a partir do título do conto, em *Para sempre fiel*, tal perspectiva decorre da progressão da leitura. Assim, se por um lado o título do conto de Mário de Sá-Carneiro designa de tragédia a situação de violência contra a mulher circunscrita à instância da relação afetiva, esta lógica de designação também pode ser aplicada ao suicídio de Odaléia, por tratar-se de ato violento estimulado pelo noivo. Por outro lado, podemos constatar que a forma prospectiva de narração em *Para sempre fiel* atribui natureza trágica à narração da situação amorosa, e esta constatação também se aplica ao conto de Mário de Sá-Carneiro, o que afirma sua preeminência sobre o título, quando da representação do trágico no âmbito da enunciação e do enunciado.

De modo geral, certos elementos textuais estimulam o ritmo narrativo prospectivo e instituem tanto a dramaticidade quanto a tragicidade dos contos. Nesse sentido, se o “espírito dramático está sempre exposto ao perigo do trágico” (STAIGER, 1997, p. 149), “os elementos trágicos em outra forma literária [...] quase sempre produzem uma qualidade dramática” (PEACOCK, 2011, p. 212).

A instituição da tragicidade no conto decorre da instituição da dramaticidade que, por sua vez, manifesta-se na narrativa curta por constituir-se, basicamente, das mesmas categorias textuais, tais como unidade de ação, personagens e diálogos. Fundamentalmente, a instituição da tragicidade no conto através da dramaticidade acontece por intermédio da interligação de dois fatores: a “economia de meios de expressão” (ESSLIN, 1978, p. 19) e a intensificação desses meios. Assim, a economia de meios viabiliza a intensificação do funcionamento daquelas categorias narrativas citadas acima, visando ao efeito dramático. Entre as categorias destaca-se a unidade de ação que, limitada a “um círculo e a um complexo de vida”, aproxima a narrativa curta da tragédia poética (MUIR, s/d, p. 21 e 22).

Em se tratando de *Para sempre fiel* e *Tragédia*, a economia de meios evidencia o núcleo narrativo e a unidade de ação como categorias que orientam a interpretação e a designação dos contos, pois funcionam como índices que traduzem “um contexto de crenças morais e metafísicas” (WILLIAMS, 2011, p. 78) que de alguma forma modulam a noção e a representação literária do trágico.

A presença de personagens que representam valores da classe média e a vivência de determinada situação afetiva, se não permitem designar os contos como tragédia, no sentido mais estrito do termo, permitem aproximá-los do drama burguês ou de suas variáveis, tais como, drama doméstico, tragédia familiar ou tragédia doméstica. Ainda que tais tipos textuais apontem para considerações historiográficas e críticas específicas, eles sinalizam certa proximidade temática ou ideológica entre obras literárias distantes espacial e temporalmente.

Ao considerarmos que o drama burguês é um tipo teatral que surgiu “a serviço de uma luta de classes” entre (HAUSER, 2003, p. 580) burgueses e aristocratas, assim como gênero difusor de “oposição de classes” e por isso de “dados” e “processos sociais imanentes” da burguesia (SZONDI, 2004, p. 27 e 28), poderíamos, em princípio, afirmar ser inadequado tal rótulo aos contos *Para sempre fiel* e *Tragédia*. Por outro lado, ao considerarmos o modo de narração, o *status quo* das personagens e a natureza da situação conflituosa que se instaura

entre elas, podemos afirmar que a aproximação temática e ideológica dos contos de Nelson Rodrigues e Mário de Sá-Carneiro com o drama burguês confirma-se a partir da percepção de que esses aspectos citados reproduzem a propaganda da moralidade burguesa, da degradação do herói e da elevação do cidadão comum da burguesia à condição de “protagonista da ação dramática séria e significativa” (HAUSER, 2003, p. 584), fatores que promoveram a secularização da tragédia durante o século XVIII.

Questões ideológicas referentes à representação da moralidade ou das “virtudes da condição burguesa” (SZONDI, 2004, p. 31) permitem a aproximação entre conto e drama burguês, assim como a representação da situação amorosa vivida por personagens da classe média em esfera doméstica permite a sua aproximação com o drama doméstico, a tragédia familiar ou ainda a tragédia doméstica. Diferentemente do termo drama burguês, essas variáveis, sobretudo as duas últimas, parecem pretender atribuir certa natureza nobre a eventos do cotidiano familiar, doméstico ou do cotidiano da intimidade amorosa, e também pretende provocar a identidade entre espectadores e valores representados nas obras.

A utilização de quaisquer desses termos para a interpretação dos contos, por um lado, reitera certas convenções de época e certas noções de *tragédia*, o que traduzem “tipos de crenças particulares” (WILLIAMS, 2011, p. 78). Por outro lado, a coexistência desses termos e seus sentidos expressam a continuidade da tradição cultural da tragédia, já que qualquer um deles parte desta tradição. Nesse sentido, o surgimento e aplicação de termos dramático-trágicos reforçam a tragédia como sendo paradigma de criação artística e textual, e como modelo implícito de interpretação, pois “encarna e expressa não apenas um retrato da vida, mas também uma visão dela, um sentimento a respeito dela” (PEACOCK, 2011, p. 257).

A compreensão da tragédia “enquanto interpretação da experiência e encarnação em drama” (WILLIAMS, 2011, p. 38) corrobora as afirmações de Emil Staiger (1997) e de George Steiner (2006), ambas aparentemente díspares, mas efetivamente complementares e esclarecedoras no que se refere à

representação literária da tragédia. Enquanto o primeiro afirma que “nem toda desgraça é uma tragédia”, o segundo diz que qualquer texto ficcional pode ser chamado de trágico, devido a sua temática ou a suas implicações nítidas da forma teatral. Portanto, a conjugação dessas duas acepções reitera a concepção de que em se tratando de narrativa, é possível instituir a tragicidade a partir da presença intensificada de elementos da forma dramática.

A intensificação do funcionamento da unidade de ação permite interpretá-la a partir daquela noção corriqueira de *dramático* enquanto evento repentino, surpreendente, perturbador, violento e decorrente de situações e sequências de acontecimentos “caracterizados por tensão” (PEACOCK, 2011, p. 207). A reprodução da noção de *dramático* esclarece que tal termo, muitas vezes, remete ao sentido de folhetinesco e de melodramático ou se refere a episódios que poderiam servir de temas para matérias da imprensa sensacionalista ou de crônicas policiais.

2. O drama-trágico das relações amorosas

Em princípio, a natureza dramática dos enredos de *Para sempre fiel e Tragédia* flui de três noções convencionais sobre o drama, uma que o designa ação mimética, outra que ressalta a linguagem como um de seus elementos fundamentais e uma terceira que o torna meio de representação de uma ordem social perturbada. No entanto, por serem formas narrativas, os contos reordenam essas noções da seguinte forma: a fala das personagens projeta imagens que perturbam suas relações amorosas.

Ao considerarmos o drama como “imagística dirigida aos olhos e aos ouvidos” (PEACOCK, 2011, p. 205), sobretudo quando consideramos que “a audição é um veículo de ilusão mais sensível ainda que a visão” (ROUBINE, 1998, p. 154), podemos ressaltar que as falas das personagens de *Para sempre fiel e Tragédia* são os meios através dos quais se manifestam a dramaticidade e a fonte de sua origem. Tratam-se, portanto, de falas dramáticas que são “parte

de um estímulo físico-mental” e, assim, consideradas agentes da ação, do enredo, das tensões:

“[...] É uma linguagem ativada, que implica movimento que a compele. Assim, fala dramática é a realização completa e adequada, no diálogo, de uma situação tensa entre pessoas. Para expressar o assunto em termos dos princípios da imagística, podemos defini-la como intertessitura de imagens, composta de fala e de gestos coordenados (interpretação), que evidencia em termos sensoriais uma visão da vida e de comportamentos humanos [...]” (PEACOCK, 2011, p. 217).

Enquanto meio de dramaticidade, as falas das personagens configuram-se como cenas, por serem estruturadas em forma de discurso direto e, por isso, restringem a função do narrador a de um marcador de falas. Enquanto fonte da dramaticidade, as falas das personagens e os diálogos entre elas podem ser considerados a própria ação da narrativa, no sentido de que expressam o problema do enredo a partir da reprodução de discurso sobre a (in) fidelidade feminina, e estimulam a tensão entre os pares amorosos a partir da projeção da imagem da mulher (in) fiel.

A identificação da fala das personagens enquanto fonte da dramaticidade remete-nos a outras duas noções convencionais referentes ao drama: uma ressalta que “falar é fazer” e a outra afirma que “nenhuma fala é espontânea” (RYNGAERT, 1996, p. 103 e 113). Essas duas noções, por sua vez, destacam a relação estreita entre fala e ação, e nos permitem a compreensão de que, muitas vezes, no drama, a fala é a ação. De qualquer forma, tanto a fala que é ação quanto a fala que provoca a ação podem ser consideradas *pathos*, no sentido moderno do termo, pois o tom patético da fala das personagens provoca paixão.

Em *Tragédia*, a fala apaixonada de Elisa sobre sua disposição em cometer suicídio para se livrar do sofrimento provoca no marido a reação imediata de mantê-la calada, uma vez que a personagem sofre não apenas com a ideia de a esposa cometer suicídio, mas também de hipersensibilidade auditiva:

-- Oh cala-te! Cala-te, Elisa! – ordenou-lhe ele, pois tu não atinges a monstruosidade das palavras que proferes?... A vida é sagrada! Ninguém tem o direito de dispor dela! Um suicida é tão criminoso como um assassino! Viver é sofrer!... Resigna-te pois e... sofre!...

-- Ah! Como te agradeço o que acabas de dizer!... Queres então que eu sofra? ... Achas mais humano que vá morrendo aos pedaços, atormentada a cada instante, enojando todos?... Pela última vez! Tem compaixão de mim!... Mata-me! Mata-me!...

Caíra aos pés de seu marido derramando abundantes lágrimas, mas este repeliu-a exclamando:

-- Por Deus! Cala-te!... Tudo quanto disseres será inútil! Não vês que me estás pedindo a maior das loucuras, o maior dos crimes?..." (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 607)

Elisa desiste da ideia de suicídio, mas não da ideia da morte como solução para o término de seu sofrimento. Se o marido a dissuade da ideia do suicídio, ele continua a afetar-se com a fala da protagonista, seja no sentido de “energia sonora”, seja no sentido de “veículo de um discurso” (ROUBINE, 1998, p. 180). Desse modo, para a protagonista alcançar seu objetivo, ela não apenas muda o conteúdo de sua fala, mas também intensifica a duração dela:

“A desgraçada então levantou-se, enxugou as lágrimas e, olhando-o fixamente, exclamou:

-- Muito bem! Não fazes o que eu implorei... Não tem dúvida... Outro o fará... outro que me ama mais do que tu, outro que terá o bom senso e a coragem necessária para concordar comigo... um homem a quem me entreguei completamente... a quem abandonei todo meu corpo... o meu amante!...

Ouvindo estas palavras, Luís soltou um grito de furor, mas ela continuou serenamente:

-- Ah! Tu acreditavas em mim... tu acreditavas no meu amor, nos meus beijos!... Pobre néscio! Numa mulher nunca se acredita; uma mulher mente sempre! Eu menti-te sempre! Ainda há pouco te mentia!...

-- Cala-te, miserável! Cala-te ou mato-te!...

-- Não tenho medo! Pedi-te a morte e tu recusaste-me... Não me vais dar agora, com certeza... Podes gritar se quiseres, que nem terei medo, nem me calarei!...

Então Luís avançou para ela gritando, cego de furor:

-- Ah não terás medo!? Não te calarás!?... Veremos, prostituta!... -- e dizendo isto derrubou-a sobre a poltrona...

Uma nuvem de sangue toldou-lhe a vista... Lançou-lhe as mãos ao pescoço...

-- Cala-te ou não! Cala-te ou não! Cala-te ou não!... – ia dizendo, arquejante, enquanto a estrangulava.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 607)

A fala patética da protagonista de *Tragédia* conquista o ouvinte pela violência do discurso ao mesmo tempo que contagia de violência quem a expressa. Nesse sentido, as falas das personagens podem ser consideradas expressões patéticas, no instante em que instigam a “precipitação violenta” (STAIGER, 1997, p. 129).

Em *Para sempre fiel e Tragédia*, o estímulo para o *pathos* ocorre através do funcionamento das falas das personagens que ora oscilam em modo retrospectivo, ora em modo prospectivo.

No conto de Nelson Rodrigues, o modo retrospectivo é evidente nas falas de Odilon, quando a personagem recorda suas experiências amorosas com mulheres infiéis, e quando desabafa para Odaléia que sempre se sentiu atraído por um perfil feminino que ele considera potencialmente infiel. Do modo retrospectivo, a fala de Odilon passa a funcionar no modo prospectivo, quando afirma, categórica e insistentemente, que Odaléia reproduz e reproduzirá o perfil de mulher infiel. O modo prospectivo da fala de Odilon reflete, portanto, “uma experiência que precede e conduz a formação de uma imagem” que impacta tanto o mundo exterior quanto quem a produz (PEACOCK, 2011, p. 93).

Além de provocar a ação narrativa, o teor prospectivo das falas das personagens remete àquela noção de destino, enquanto Moira (a parte que lhe cabe nesta vida). Em *Para sempre fiel*, tal noção evidencia-se tanto através do título do conto quanto através das falas do casal de protagonistas, assim, enquanto Odilon refere-se as suas experiências afetivas negativas como sina e vocação, Odaléia sela seu destino quando jura ao noivo amor e fidelidade eterna: “Por cima da mesa, ela apanha a mão do namorado: -- Não há no mundo um amor que se compare ao meu. Você é meu primeiro amor e será o último.” (RODRIGUES, 1992, p. 31). Em *Tragédia*, por sua vez, enquanto Elisa denomina seu estado de saúde como “horível fim destinado”, Luís, ao reproduzir o discurso de que a vida é sagrada, desafia a esposa a aceitar, com resignação, seu sofrimento físico, psicológico e moral.

A compreensão que as personagens dos contos têm de suas experiências traumáticas como destino, no sentido de que algo se repete com

frequência, ressalta a evidente relação semântica entre destino e drama, por meio do uso de palavras que fazem parte do campo lexical e semântico de destino:

“O “destino” sempre foi um tópico muito explorado em qualquer debate sobre o drama, o que não surpreende, já que são por natureza conectados. É verdade que existe uma forma não dramática de destino, como quando dizemos: “Foi-se destino viver uma vida longa e tranquila na aldeia que nasceu”. Por outro lado, o destino muitas vezes emerge como uma presença tangível, com a força de uma personalidade, a partir da interação entre acontecimentos e pessoas; e onde tal interação mostra-se mais marcante, onde o homem parece ser joguete de forças inteiramente fora de seu controle, e que a noção de destino torna-se mais portentosa. Uma situação na qual um homem é submetido a uma mudança completa da sorte, a um sucesso inusitado, a uma perseguição ou a qualquer outra coisa do gênero, mostra o controle do destino, gerando o drama” (PEACOCK, 2011, p. 211 e 212).

Em *Tragédia*, o modo retrospectivo e prospectivo ocorre através da voz narrativa e da fala da protagonista do conto. No primeiro caso, os modos são concomitantes, o narrador, através do discurso indireto e do sumário, relata a fala do médico sobre o tratamento de saúde da paciente, sobre o diagnóstico de câncer e as suas chances de sobrevivência após a cirurgia de extração do tumor. No segundo caso, a fala de Elisa opera, inicialmente, em modo retrospectivo, quando a protagonista recorda que a mãe morrera do mesmo tipo de tumor, e, posteriormente, em modo prospectivo quando prevê para ela o mesmo destino:

“O médico que seu marido chamara para lhe curar essa dorzinha aguda que ela – havia anos – sentia no fígado e que aumentara nos últimos meses, depois de a ter examinado atentamente chegara a uma conclusão indubitável, baseada nas mais seguras provas: o mal que causava essa dor era um cancro... uma sentença de morte, sem apelação, porque o tumor criara já fundas raízes, sendo por isso inútil uma operação que, feita a tempo, poderia dar ainda uma ilusão de cura, durante alguns anos...

Um cancro!...ah! ela sabia bem o que esta terrível doença... Sua mãe morrera da mesma enfermidade, depois de ter sofrido atrocemente! Um cancro!... O seu lindo corpo, que tantos haviam ambicionado, iria apodrecendo pouco a pouco e todos fugiriam dele com receio de serem contaminados pela horrível moléstia... A morte era o menos; as dores cruéis, atormentadoras, que a torturariam sem piedade, minuto a minuto; essas que enchiam de pavor...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 606).

Em ambos os contos, enquanto a retrospectiva refere-se à recordação de experiências afetivas negativas das protagonistas, a prospecção refere-se à possibilidade de repetição dessas experiências a partir da representação do perfil da mulher infiel. Essa representação da mulher (in) fiel deve ser considerada, de certo modo, como evocação e encarnação de uma interpretação particular do mundo, e também imagística, que exerce “influência compulsiva sobre o espectador” (PEACOCK, 2011, p. 28). Neste último caso, a possibilidade de repetição das experiências das personagens (re) formula imagens de obsessão que traduzem suas (des) crenças e seus valores éticos e afetivos.

Em *Para sempre fiel*, o medo de Odilon em ser traído o estimula a tornar Odaléia uma representação de noiva infiel. Em contraposição a tal representação, manifesta-se o empenho da protagonista em se mostrar fiel, e tal empenho em seu limite máximo a conduz a cometer suicídio.

Em *Tragédia*, Elisa sente medo da degradação física, da fealdade corporal e do sofrimento, o que a estimula a confessar para o marido uma suposta traição amorosa e, assim, a protagonista representa para Luís o papel de mulher adúltera, convencendo-o a assassiná-la.

As confissões tanto de Odilon, em *Para sempre fiel*, quanto de Elisa, em *Tragédia*, para seus respectivos pares amorosos, estimulam o uso da máscara, enquanto Odilon coage Odaléia a usar a máscara de mulher infiel, Elisa, deliberadamente, mascara-se de esposa infiel para o marido. Nesse contexto, a máscara como instrumento de representação teatral com o fim de produzir determinados efeitos de *mimesis*, permite constatar que as personagens masculinas não lidam com personagens femininas efetivamente infiéis, mas com a imagem de personagens femininas infiéis enquanto “composição verbal”, “síntese de palavras”, “sugestão de certo tipo de realidade”, assim como “expansão de imagem” (CÂNDIDO, 1998, p. 78).

O uso da máscara por Odaléia e Elisa implica tanto na representação de um tipo de personagem quanto no mascaramento da situação vivenciada pelos

pares amorosos. No entanto, ainda que o uso da máscara traduza o estado de farsa entre as personagens, é a partir desse uso que se instauram dois processos de desmascaramento: o das personagens e o da situação amorosa vivenciada por elas.

Ao considerarmos a morte da personagem como um limite definitivo para sua interpretação como “unidade satisfatória” (CÂNDIDO, 1998, p. 64), podemos afirmar que o suicídio de Odaléia e o assassinato de Elisa são o ápice do desmascaramento. Assim, em *Para sempre fiel*, o suicídio da protagonista, enquanto prova de amor e espécie de certificação da honestidade da personagem, revela que o discurso e o empenho da protagonista em se mostrar mulher ideal para o casamento mascaravam sua tendência suicida. Em *Tragédia*, pelo contrário, a fidelidade conjugal de Elisa mascarava a tendência assassina do marido.

O processo de mascaramento e desmascaramento das personagens reverbera àquela visão trágica da existência humana “entregue ao entrelaçamento do ser e da aparência” (BORNHEIM, 1975, p. 78 e 79). Assim, a ação das personagens permanece retesada entre a “densidade que se alia a tal aparência” e na “progressiva descoberta da verdade”, ou seja, o problema reside no modo de ser das personagens, que põe em jogo o seu próprio ser, e a partir dos “equivocos da situação mundana do herói, revela-se a verdade” (BORNHEIM, 1975, p. 79).

Além de desmascaramento, a morte das protagonistas funciona como peripécia e como ironia dramática que esclarecem outras peripécias e ironias dramáticas. Em *Para sempre fiel*, o suicídio é peripécia tanto para Odilon quanto para a protagonista, pois Odaléia, ao cometê-lo, nega ao namorado a possibilidade de se tornar mais uma mulher infiel em sua vida. Ao mesmo tempo, o suicídio da protagonista produz efeito contrário ao desejado por ela, pois, ao cometê-lo para dissuadir o noivo da crença de que toda mulher é infiel, de fato, ela confirma a crença do noivo de que, também, em vida, seria uma mulher infiel. Essas peripécias permitem perceber uma das ironias dramáticas do conto, a de que as mortas não traem, e também permite notar que o suicídio é outro tipo de

masclaramento, uma vez que, falecida, Odaléia projeta-se como uma personagem eternamente honesta na memória do noivo. Portanto, Odilon passa de assombrado pela imagem das ex-namoradas infiéis, a ser assombrado pela imagem da noiva suicida fiel.

Diferentemente de em *Para sempre fiel*, em *Tragédia*, o assassinato de Elisa não se trata de uma peripécia, mas sim de uma ironia dramática do conto, porque a partir da ideia da morte como solução para a própria morte, Elisa cria a farsa do adultério para ser assassinada pelo marido, e ele, ao assassiná-la, descobre que a infidelidade da esposa era uma farsa. Nesse sentido, se Odaléia grava na memória do noivo a imagem da mulher fiel, Elisa grava, temporariamente, na memória do marido a imagem de mulher infiel.

O ato propriamente dito do suicídio de Odaléia e o assassinato de Elisa, além de fixarem a imagem final das protagonistas, desvela o sistema de valores existenciais em que estão circunscritas as personagens. Tal desvelamento vai ao encontro daquela noção clássica de que tragédia é ação e de que a ação tanto projeta a figura do sujeito trágico quanto revela o “sentido da ordem dentro da qual se inscreve” (BORNHEIM, 1975, p. 73). Nesse sentido, as mortes das protagonistas podem ser consideradas trágicas quando traduzidas como uma “situação limite”, na qual a liberdade moral é colocada em estado de tensão, “ocasionando uma experiência do dilaceramento humano” (MOTTA, 2011, p. 14).

Sob a perspectiva do trágico, a morte violenta das protagonistas de *Para sempre fiel* e *Tragédia* repercute um conflito insolúvel diante de um quadro instável de valores, assim, ela traduz uma situação afetiva vivenciada em que há o confronto entre a liberdade e a necessidade das personagens como fatores que determinam as suas escolhas e decisões (MOTTA, 2011, p. 13). A percepção do estado de coisas estabelecido nos contos conduz à interpretação do suicídio de Odaléia e do assassinato de Elisa como experiências de expiação de paixões e, nesse sentido, a morte das personagens possibilita a leitura da culpa trágica a partir da noção de moralidade racional proveniente do século

XVIII, tal moralidade vincula o sofrimento ao erro moral e enfatiza a crença na redenção em detrimento da “digna tolerância do sofrimento”:

“A tragédia, deste ponto de vista, mostra o sofrimento como consequência do erro e a felicidade como consequência da virtude (...) O impulso moral da tragédia é então a compreensão desse tipo de consequência lógica.” (WILLIAMS, 2011, p. 53)

Em princípio, a imagem final de Odaléia e Elisa como duas personagens desgraçadas pode fundamentar a projeção de ambas senão como personagens trágicas, no sentido estrito e convencional do termo, ao menos como personagens constituídas de sensibilidade para o *trágico* ou personagens tragicofílicasⁱⁱ, e isso significa que as personagens encaram a morte tanto como um ato de expurgação da crise afetiva intensa quanto como um ato de “suspensão de conflito entre polos distintos” (BORNHEIM, 1975, p. 75). Neste jogo de projeção e de expiação não existem vítimas e nem agressores, mas personagens desgraçadas e protagonistas que funcionam como bode expiatório da desgraça afetiva, ocasionada pela falha moral das personagens ao representarem determinados perfis amorosos.

Considerações finais

Em *Para sempre fiel*, de Nelson Rodrigues e *Tragédia*, de Mário de Sá-Carneiro é possível perceber que o trágico não se configura estritamente por meio dos episódios do suicídio e do assassinato das protagonistas, considerados, em sua natureza intrínseca, situações violentas e impactantes. O uso do termo trágico para denominá-las traduz um modo de interpretá-los e de projetá-los como trágicos, fazendo com que a interpretação e a projeção reflitam certas noções e convenções sobre *trágico*, sendo uma delas a relação imediata entre trágico e tragédia.

Ainda que a tragédia seja uma das expressões do trágico, e que os termos tragédia e trágico tenham sentidos, funções e usos aproximados, é preciso reiterar que a tragédia é um tipo de expressão teatral, enquanto o trágico

configura-se como um fenômeno. No entanto, no que diz respeito à representação literária, essa diferença, convenientemente, apresenta-se diluída pela necessidade fundamental de pressupor um evento trágico também como tragédia. Especificamente, tal pressuposto implica em evidenciar que a denominação de um evento ou de um texto literário como trágico depende da presença e da (re) adequação de elementos característicos do drama e da tragédiano texto literário.

Portanto, a (re) adequação de elementos do drama e da tragédia no texto literário estimula a percepção de dois fatores fundamentais. O primeiro é que a projeção do *trágico* na narrativa se dá a partir da sua configuração à forma dramática, ou seja, anterior ao trágico faz-se necessário o dramático. E o segundo é que a configuração do texto literário ao drama se não o ascende ao estatuto de tragédia, torna-o texto suporte da representação do evento trágico.

Referências

BORNHEIM, Gerd. A. *O sentido e máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CÂNDIDO, ANTÔNIO e outros. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1978.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, Denis L. (org.). *Filosofiae literatura: o trágico*. Filosofia Política. Série III, nº 01, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de Jaime Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Denis L. (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Filosofia Política. Série III, nº 01, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MOTTA, Gilson. O espaço da Tragédia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do romance*. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s/d [1929].

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; PEREIRA, Victor Hugo Adler. O Teatro e o gênero dramático. In: JOBIM, José Luis (org.). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: Edurj, 1999.

PEACOCK, Ronald. *A arte do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

RODRIGUES, Nelson. Para sempre fiel. In: RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Tragédia. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kolpeman, São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ⁱO uso dos termos *tragédia* e *trágico*, indistintamente, indica a enganosa similaridade de sentido de ambos. O equívoco torna-se mais evidente quando se ressalta a função de substantivo do primeiro termo. Para muitos estudiosos do fenômeno *trágico*, como por exemplo, Albin Lesky (2006) e Glenn Most (2001), *tragédia*, enquanto substantivo, refere-se a um tipo de texto e de espetáculo teatral escrito e representado em determinados momentos históricos da Humanidade, tais como na Grécia antiga no século V a.C., em Roma, na Renascença, na Alemanha do século XVIII. Por sua vez, *trágico* refere-se a um fenômeno existencial ou uma morfologia de pensamento, assim, a sua manifestação não se restringe a instância das artes, mas pode ser representado pelas artes e pensado através das artes.

ⁱⁱO termo *tragicofílica* foi tomado de empréstimo e adaptado das considerações feitas sobre o fenômeno *trágico* por Hans Ulrich Gumbrecht em *Os lugares da Tragédia* (2001). Nesse texto, Gumbrecht explana sobre a presença e ausência da *tragédia* em momentos e culturas da humanidade. Para o estudioso, há certas épocas e contextos tragicofílicos e há outros tragicofóbicos. Sob essa linha de raciocínio, podemos deduzir que há sujeitos mais propensos ao *trágico*, portanto, tragicofílicos, enquanto há outros resistentes ou não conscientes do *trágico*, portanto, tragicofóbicos.