

## Elogio do paradoxo: algumas notas sobre o trágico em Nelson Rodrigues

Mariana Toledo Borges<sup>1</sup>

**Resumo:** Nelson Rodrigues consagrou-se como o primeiro dramaturgo modernista brasileiro, trazendo inovações incontornáveis tanto para o palco quanto para o texto dramático no país. Sua índole polêmica e seus posicionamentos reacionários, no entanto, fizeram de sua obra um objeto de estudo ambíguo, complexo e, por vezes, rejeitado tanto à esquerda quanto à direita. Além disso, o fato de ter escrito *tragédias* adiciona um elemento a mais à reflexão, visto que o aspecto milenar da forma trágica molda elementos contemporâneos a partir das suas próprias premissas, tais como ideias de mito, destino e essência, consideradas não só conservadoras, como também inadequadas no mundo moderno. Pouco se falou na crítica sobre a possibilidade de uma estética conservadora própria ao pensamento trágico da qual suas peças seriam ilustrações privilegiadas. Este trabalho pretende levar a cabo uma investigação que estabeleça uma relação entre o pensamento conservador e a visão de mundo trágica no interior da dramaturgia de Nelson Rodrigues – vínculo que se expressa privilegiadamente por meio da forma do *paradoxo* –, numa tentativa de compreender a junção contraditória entre a modernidade de seu teatro e os aspectos declaradamente antimodernos que perpassam sua obra. Para tanto, insiro o dramaturgo na linhagem dos pensadores conservadores e busco dentro dela os fundamentos filosóficos e críticos em torno da *ideia* – mais que da forma – de tragédia, no intuito de propor um tratamento estético e crítico ao fator conservador de sua obra.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues; tragédia; pensamento conservador.

## A tribute to paradox: some notes on the tragic in Nelson Rodrigues

**Abstract:** The critique has recognized Nelson Rodrigues as the first Brazilian modernist playwright, one who has unarguably innovated both the stage and the state of drama in the country. Yet his polemic mettle and reactionary opinions turned his work into an ambiguous and complex object, which is rejected by both the Left and the Right. Furthermore, the fact that he had written *tragedies* adds to this framework one more element, since the millenary character of the tragic form shapes contemporary elements based on its own premises, such as the ideas of myth, fate and essence, regarded not only as conservative, but also unsuitable for the modern world. Very little has been discussed about the possibility of a conservative aesthetics that is inherent to tragic thought and of which his plays would be privileged illustrations. This work aims to carry out an investigation that establishes a link between conservative thought and the tragic worldview within Rodriguian drama – mainly by means of the form of *paradox* – seeking to understand the contradictory union between the modernity of his plays and the avowedly antimodern aspects that are present throughout his *oeuvre*. For this purpose, I place the playwright within the genealogy of conservative thinkers in order to seek within it the critical and philosophical fundamentals around the *idea* of tragedy rather than its form, with the intent of suggesting an aesthetic treatment to the conservative element of his *oeuvre*.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (PPGTHL-IEL), Unicamp. Bolsista CAPES. E-mail: marianatoledo.b@gmail.com

**Keywords:** Nelson Rodrigues; tragedy; conservative thought.

1.

A crítica de teatro brasileira é unânime em apontar Nelson Rodrigues como o grande inventor da dramaturgia moderna tupiniquim, que ascendia em 1943, com a estreia de *Vestido de Noiva* – portanto, tardiamente –, à maturidade e ao ápice de sua até então tímida realização em solo nacional, ainda dependente de modelos importados da Europa. Suas inovações formais, tanto do texto dramático quanto das montagens, denotavam sofisticação inédita no meio teatral e inseriam nele recursos de evidente ousadia, que facilmente poderiam afastar uma plateia desavisada, acostumada a comédias de costumes de digestão leve. A ação já não seria mais linear, mas feita a partir da junção de fragmentos dramáticos – resgates mnemônicos, *flashbacks* e alucinações das personagens – cuja unidade se construiria aos poucos, num *crescendo* que duraria até o último ato; essa ação se dividiria entre planos dispostos simultaneamente no palco, orientados por um projeto de iluminação dinâmica nunca antes experimentado na cena brasileira, mais afeito, segundo o próprio dramaturgo, aos “sonhos da carne e da alma” do que “a luz fixa, imutável – e burríssima” da “lâmpada da sala de visitas” (*A cabra vadia*, [1970] 2016, p. 88);<sup>i</sup> as personagens jogariam uma “sinuca imaginária” (*A falecida*, [[1953] (2017b, p. 42) ou dirigiriam um “suposto jeep” (*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, [1962] 2017b, p. 526) por meio de gestos mímicos encenados pelos atores; projeções cinematográficas completariam o cenário, numa união, em nada rivalista, entre teatro e cinema. Além disso, os diálogos imitariam, com perfeição desconcertante, a fala cotidiana, recheada de interrupções bruscas, respostas curtas e rápidas, frases incompletas e de um prosaísmo pouco convencional – cuja consciente irreverência foi motivo de aflição ao seu autor que, na véspera da estreia, elucubrava que “ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem ‘linguagem nobre’ (...) ‘como é que eu fui meter gíria numa tragédia?’” (*Cabra*, p. 90).

A ousadia da dramaturgia rodriguiana lhe rendeu sua consagração inquestionável no teatro brasileiro, que o considerou a vanguarda sem a qual não haveria Dias Gomes, Augusto Boal ou Plínio Marcos, autores que definitivamente influenciou sem, contudo, ter criado propriamente uma escola (Prado, 2009; Bandeira, 2005). Suas experimentações dramáticas fizeram com que seus críticos o considerassem, ora expressionista (Magaldi, 1998, 2004; Faria, 1998; Fraga, 1998), ora precursor do teatro do absurdo (Magaldi, 1998, 2004; Prado, 2009), tendências que não colocavam dúvidas sobre seu aprimorado modernismo. E, embora faça parte desse gênero de artistas que se guia por pouco mais que uma aguçada intuição, possuía um senso de autonomia estética incomum para sua pouca experiência técnica e de leitura das grandes obras: dizia, por exemplo, sobre *Álbum de família*, que “para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos” (*Teatro desagradável*, [1949] 2017a, p. 655); e, sobre *Anjo negro*, que “jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. [o personagem] Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral” (*id.*, p. 656).

Nelson Rodrigues era um admirador da morbidez e do grotesco, os quais considerava de pujante apelo dramático, e lhe fascinava a ideia de mesclar “elementos atrozes, fétidos, hediondos (...) numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas” (*id.*, p. 657). Partilhava do incômodo – profundamente moderno – de que o teatro nunca seria uma arte legítima, pois padecia da dependência inevitável da aprovação da plateia, fato que o condenaria à prisão perpétua ao espectador mediano e tornaria, se não impossível, ao menos ingrato e martirizante o caminho rumo à ideia de emancipação formal absoluta: acreditava que “êxito intelectual” e sucesso de bilheteria eram incompatíveis e que o público era responsável por fazer do teatro “uma arte bastarda; uma falsa arte” (*O Reacionário*, p. 177). Fantasiava “uma representação utópica, ideal, para cadeiras vazias. Só seria ator, ou atriz, aquele que estivesse disposto a trabalhar para ninguém” (*id.*, *ibid.*). Devido à servidão incontornável da arte dramática à

opinião do homem comum, Nelson Rodrigues lamentava que “o teatro morreu antes de nascer” (*id.*, p. 178).

Tais traços de modernismo de sua obra se chocam com a denominação de *tragédias* que ele mesmo deu às suas peças. O arcaísmo do gênero, que sempre cumpriu uma função ética nas civilizações em que desabrochou e que se atém a princípios de ordenação social pré-modernos – noções de destino, de divindade e de mito imiscuídas a ações heroicas tradicionalmente conhecidas pela comunidade – soa, num primeiro momento, incompatível com as novidades formais e de costumes originadas com o capitalismo: a ideia de autonomia estética nunca se deu com qualquer papel moral que a arte devesse exercer comunitariamente; a vida íntima e mundana do homem burguês expressa-se melhor no romance, que pode ignorar a mediocridade de suas ações e se apegar ao modo de construção da narrativa; a entrada de recursos épicos no teatro veiculava o conceito de *distanciamento*, que condenava vínculos de identificação entre plateia e personagens e, com isso, negava a noção aristotélica de *pathos*; o desenvolvimento da ciência, o surgimento de teorias e hábitos de vida racionalistas e a separação entre indivíduo e sociedade impuseram às artes materiais, a princípio, irrepresentáveis pela tragédia, colocando em cena o realismo. Boa parte dos críticos de Nelson Rodrigues contorna essa dicotomia, seja recusando o título de tragédia de seus dramas, seja aceitando-o baseando-se em aspectos formais de superfície – tomando como modelo a tragédia grega –, seja realizando uma passagem apenas discreta pelo que se considera comumente como trágico, fundamentando-se em conceituações estruturais datadas e de difícil adequação à matéria brasileira, tratadas meramente por sua força como gênero literário.<sup>ii</sup>

2.

É possível que esse tratamento “distanciado” dispensado à caracterização de tragédia que nomeia a dramaturgia de Nelson Rodrigues se dê pela ignorância, ou omissão, por parte da crítica, do veio agudamente conservador do autor, que se nas suas crônicas é de uma obviedade “ululante”, aparece de modo muito

mais sutil em sua concepção e estética dramáticas. De outro lado, foi justamente esse veio conservador que fez com que um crítico de grande envergadura como Roberto Schwarz – que, em seu texto *Cultura e política, 1964-1969*, se debruçou sobre o significado social do teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960 – apenas mencionasse, de forma breve e pouco elogiosa, a obra de Nelson Rodrigues, tachando-o de “lacaio literário do capital” e acusando suas provocações de “suicídio da literatura” (Schwarz, 2014). É no mínimo curioso, no entanto, que os diagnósticos dos dois sobre a intelectualidade e a arte de cunho progressista coincidissem tanto: ambos criticaram, cada um a seu modo, o cerco autorreferencialista e proselitista onde se abrigou a esquerda recuada pela Ditadura Militar que, ao mesmo tempo em que obrigava o artista a assumir uma postura militante, rebaixava a qualidade literária para segundo plano e favorecia a formação de uma elite intelectual apartada do cotidiano do cidadão comum.

Nelson Rodrigues lastimava a politização da literatura, que acusava ser responsável por sua falta de expressividade – “são os tais estilistas sem uma frase, os poetas sem uma metáfora” (Cabra, p. 72) – e caçoava das manifestações abarrotadas de “escritores de passeata” e de “grã-finas de passeata”, onde não se via “um preto, um operário, um salário-mínimo” (id., p. 72-73). Afirmava que “as nossas esquerdas não têm nenhuma vocação do risco”, estando mais preocupadas em fazer “autopromoção” do que em “derrubar bastilhas e decapitar marias antonietas” (id., p. 94). Enquanto isso, Schwarz apontava os limites estéticos contidos no teatro brechtiano, formulaico e alçado a “símbolo *moral* da política” (SCHWARZ, 2014, p. 30), e via com ressalvas o clima endógeno e indulgente que se estabelecia entre palco e público, artistas e plateia intelectualizada. E tanto Nelson quanto Schwarz encaravam com certo incômodo o modo como o teatro de José Celso era ovacionado por seus espectadores, subvertendo – ou, segundo Nelson, “desmoralizando” – a estética do choque e retirando dela sua força crítica; sobre isso, o dramaturgo declarou que “a audiência do *Rei da vela* saía arrotando a sua satisfação burguesa (...) falhou o sonho de uma plateia esbugalhada, horrorizada” (Cabra, p. 96-97) que apenas agora passava a ser atraente à esquerda. Não é sem alguma mágoa que

Nelson Rodrigues recorda, na mesma crônica, ter sido durante quase vinte anos “o único obscuro do teatro brasileiro” (*id.*, p. 95) – com várias de suas peças interditas pela censura – e ter sido classificado, pelo crítico Álvaro Lins, como “caso de polícia”. Vê-se que o conservadorismo rodriguiano é idiossincrático, e que provavelmente seu projeto de “teatro desagradável” cabe melhor no ideal de obra de arte schwarziano do que qualquer outro projeto dramático imaginado no século XX brasileiro, mesmo os de viés marxista.

Diante desse quadro, não é de se admirar que uma das críticas mais consequentes sobre a obra de Nelson Rodrigues esteja na ideia de “filosofia da adúltera”, elaborada – não sem alguma surpresa – pelo pensador conservador brasileiro Luís Felipe Pondé (2013). Descontando-se os absurdos (como frases tão pouco elegantes quanto “as mulheres são deliciosas e cheirosas” (PONDÉ, 2013, p. 27)), Pondé foi o único crítico que abordou a literatura rodriguiana não por supostos atributos de superfície que a filiarão ou não ao gênero tragédia, mas sim pela visão de mundo trágica nela contida – muito mais ampla do que sua mera caracterização como forma dramática. Em Pondé, a adúltera – personagem de coloração mítica que habita praticamente a totalidade da dramaturgia de Nelson Rodrigues – seria a representação mais exata da condição humana, pois assume-a como fatalmente atrelada, de um lado, ao desejo – prerrogativa da carne associada à morbidez, à enfermidade da loucura e à angústia da privação – e, de outro, à maldição do livre-arbítrio num mundo racional e sem Deus cuja lógica progressiva em direção a “toda uma desesperada lucidez” é o que a leva ao sofrimento e à ruína: “não pode haver liberdade sem tragédia e risco” (*id.*, *ibid.*, p. 71).

Vista por esse prisma, a ideia de tragédia como gênero é parcialmente abandonada; em vez disso, ela é concebida, para tomar as palavras de um outro crítico conservador, como “a representação dramática ou, mais precisamente, a prova dramática de uma visão da realidade na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo” (STEINER, 2006, p. xviii). Parece razoável supor, portanto, que a tragédia é a forma privilegiada pela qual a literatura expressa a metafísica de uma experiência considerada, dentro do pensamento

conservador, como essencialmente humana: o sofrimento. É isso que leva Steiner a declarar que “a curva da tragédia, talvez, seja inquebrantável” (*id., ibid.*, p. 201). Esse sofrimento essencial virá mesclado, nas tragédias, a modos de vida cultural igualmente compartilhados com o público, fazendo do teatro uma espécie de arte comunitária por excelência, local onde se cristalizam e se contemplam as diversas formas de mitologia, universais ou culturais, que compõem a memória da espécie. Esses traços fazem da tragédia um gênero inerentemente atrelado ao pensamento conservador, sem o qual o entendimento da ideia de trágico queda incompleto.

### 3.

Peter Szondi (2004) propõe interpretar as forças antagônicas da filosofia do trágico dentro do modo dialético.<sup>iii</sup> O pensamento conservador, de seu lado, prefere inserir a contradição trágica na forma do paradoxo. Pois é por meio do paradoxo que se torna possível apreender a liberdade humana como punição, e não como dádiva, e a capacidade de desejar não como expressão dessa liberdade, mas, ao contrário, como destino inexorável. Com efeito, a autonomia do ser humano frente à divindade – cuja principal alegoria constitui a doutrina da Queda, quando Adão e Eva se desgarram do todo original paradisíaco e baixam ao solo árido da história – é encarada tanto por Joseph de Maistre ([1797] 2010) quanto por seu admirador moderno Cioran (2011) não como o início de um caminho progressivo rumo à maioria e à perfeição, agora secularizadas (preciosa conquista do liberalismo); antes, tal autonomia marca o início de sua decadência. A identidade primitiva é desfeita e contraporá o homem, em sua nova qualidade de individuado, à unidade divina de modo irreversível; a decaída humana do Paraíso em direção à terra percorreria uma via regressiva e, nesse sentido, a civilização perfeita não seria uma promessa de futuro ainda a ser alcançado, e sim uma realidade passada, “colocada antes da história” (CIORAN, 2011, p. 29).

A origem era civilizada, a história produz selvagens. Esse paradoxo, expressivo da crença na doutrina da Queda, “é o que explica, pelo menos em

parte, nossos descaminhos, nossa irrealização, nossas buscas infrutíferas, a terrível singularidade dos seres, o papel de perturbador, de animal desequilibrado e inventivo que foi reservado a cada um de nós” (*id., ibid.*, p. 27). Em Maistre, é nos momentos de maior inventividade humana e de fulgor libertário – isto é, nas revoluções – em que se nota com mais força o peso esmagador da Providência: a desordem revolucionária é qualificada pelo conservador francês como “milagre” – isto é, como “efeito produzido por uma causa divina ou sobre-humana” (MAISTRE, 2010, p. 90) –, e o caos mortal que ela instaura é visto como punição e sacrifício: “se emprega os mais vis instrumentos, é porque pune para regenerar” (*id., ibid.*, p. 98). Os períodos de calma seriam, então, de suspensão da divindade, e a guerra torna-se “divina”, “terrível purificação” (*id., ibid.*, p. 136). Desse modo, e conforme a leitura de Cioran sobre suas reflexões, a Providência é “útil para a explicação de catástrofes, supérflua no intervalo das desgraças e quando as paixões se apaziguam” (CIORAN, 2011, p. 19). Vem dela também “o sangue [que] é o adubo desta planta a que se chama gênio” (MAISTRE, 2010, p. 134), de modo que as ciências, as artes e as grandes descobertas da humanidade seriam os mais legítimos frutos dos tempos de guerra. Segundo Cioran, esse cultivo do equívoco e do desconcerto no pensamento de Maistre, sua extravagância provocativa, tão ao gosto do paradoxo, “traem o embaraço do pensador diante da impossibilidade de conciliar a onipotência divina com a liberdade humana” (CIORAN, 2011, p. 20).

O paradoxo constitui o cerne daquela que talvez seja a peça mais polêmica de Nelson Rodrigues<sup>iv</sup> e está contido em seu próprio título – *Perdoa-me por me traíres*, de 1957. Algumas das máximas pronunciadas pelo personagem Gilberto, o marido traído, estão no fundamento do romantismo rodriguiano às avessas e poderiam até representar uma espécie de voz redentora de seu teatro – aquela que perdoa e que detém a razão sobre a miserável condição humana –, não tivesse sido ele banido da cena, expurgado como louco. É dele o rogo antinômico, quase sem sentido, que dá nome à obra – fruto de uma mente perturbada pela verdade –, prova de que deveria retornar ao hospício. “A

adúltera é mais pura”, diz Gilberto, “porque está salva do desejo que apodrecia nela” (*Perdoa-me por me traíres*, p. 146). Ao ouvi-lo, seu irmão condena: “tua cura é um blefe. A tua generosidade, doença! Agora sim, é que estás louco!” (*Perdoa-me*, 2017, p. 147). Uma outra máxima, dita por Olegário em *A mulher sem pecado* – “a vida da mulher honesta é tão vazia! Eu sei disso! Sei!” (*Mulher*, [1941] 2017, p. 45) – coaduna, em parte, com a fala de Gilberto, e apenas surpreende que o viés moralista dessas declarações advenha não da condenação da adúltera como representação do vício e da mulher fiel como virtuosa mas, precisamente, o oposto.

Frases desse tipo revelam aquilo que Cioran chamou, em Maistre, de “apologia da heresia” (CIORAN, 2011, p. 66), impregnadas de provocação e ambiguidade, cuja insensatez desconcertante torna o autor “cúmplice do nosso sorriso” (*id.*, *ibid.*, p. 64) – causado, tanto em um como no outro, pelo choque do absurdo, pela violência do contraste entre a gravidade do que se diz e a naturalidade do modo como se diz, que gera, como assinalado em uma rubrica de *Doroteia*, uma “mistura repulsiva de riso e soluço. Seu riso voluntário se funde num involuntário soluço” (*Doroteia*, p. 558). É esse o efeito quando o pensador francês declara, por exemplo, que “não pode haver no universo nada mais calmo, mais circunspecto, mais humano por natureza do que o tribunal da Inquisição”, (Maistre *apud* CIORAN, 2011, p. 14), ou, sobre a guerra, que “é doce, no meio da desordem geral, pressentir os planos de Deus” (MAISTRE, 2010, p. 139); do mesmo modo, arranca um riso nervoso da plateia a fala mórbida de Nair a Glorinha, ainda em *Perdoa-me por me traíres*, quando tenta convencê-la do suicídio: “não achas legal um pacto de morte? É fogo, minha filha, fogo!” (*Perdoa-me*, p. 122).

Também causam esse estranhamento cômico as referências à psicanálise que pululam por diversas peças do dramaturgo, sempre em tom de chacota ou de desdenhoso descaso. Acusações como a pronunciada por um dos cunhados de Zulmira, em *A falecida* – “Freud era um vigarista!” (*Falecida*, p. 54) – geram divertida incredulidade no espectador ou leitor, que geralmente consideram as personagens de Nelson Rodrigues, sem muitas dificuldades, de uma vulgaridade

psicanalítica óbvia, que salta aos olhos. É possível arriscar a seguinte hipótese: apesar de sua intensa e exaustivamente referida melodramaticidade, Nelson Rodrigues era contra a psicologização do drama, a consideração de detalhes particulares e individualizantes na composição do caráter de suas personagens. Se há traços de sentimentalismo em sua obra – que escapam em momentos de dor e sofrimento – é porque o autor toma o sentimento como uma experiência humana universal, o avesso da expressão da singularidade dos seres. Os momentos de suposta crise interior de suas personagens sempre beiram o ridículo pois estão embebidos em superficialidades burlescas e em falsos problemas: Zulmira, heroína de *A falecida*, sofre com a culpa de ter sido surpreendida pela prima em um instante de infidelidade conjugal e inveja dela a alcunha de “mulher séria”; por conta disso, converte-se à igreja teofilista (uma invenção rodriguiana), diz que “não aprovo praia, não aprovo maiô”, pois “a mulher de maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens!”, e declara que “nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum!” (*Falecida*, p. 53-54). O que sobressai, por baixo dessa epiderme exígua e castradora, é a força com que se mostra o desejo como destino incontornável, como se a tal da individualidade humana estivesse tentando, a todo momento, estancar o vazamento das águas profundas do instinto e, nesse processo, ficasse encharcada da impessoalidade de suas neuroses. O que talvez Nelson Rodrigues ignorasse é que também a teoria freudiana das pulsões – e a definição de sujeito que a acompanha – são o anti-singular, a anti-individualidade – e, em certo sentido, a anti-psicologia –, e dizem muito mais respeito aos suplícios da carne que existe apesar da consciência, do que da consciência que existe apesar da carne.

#### 4.

Há dois elementos que atravessam praticamente a totalidade do pensamento conservador e compõem a tragédia de modo incontestado: a “obsessão pelas origens” (CIORAN, 2011, p. 29) e a fixação pela ideia de essência. Contra a ideologia liberal do progresso e a ânsia marxista e cristã pela emancipação ou redenção futuras, o conservadorismo considera a busca das origens uma forma

de escape que não se rende ao engodo de um devir mais feliz, e condena como “arrogância profética” “o hábito de nos apegar ao futuro, de colocar o apocalipse acima da cosmogonia, de idolatrar a explosão e o fim, de apostarmos até o ridículo na Revolução ou no Juízo Final” (CIORAN, 2011, p. 113). Por isso mesmo, fascina muito mais o pensamento conservador a doutrina da Queda, metafísica do passado que, se é incapaz de explicar para onde exatamente vamos, arrisca, ao menos, uma explicação de como chegamos até aqui.

Essa forma de contra-teleologia é favorável à procura por uma essência humana que tenha atravessado toda a caminhada histórica do homem, do início absoluto até o presente. Tanto Nelson Rodrigues, nas peças míticas, quando Freud, na teoria do complexo de Édipo, revelam empenho em tentar encontrar esse fio trans-histórico, e é no mínimo impressionante o modo como suas intuições se cruzam. Pois o mito da horda primeva freudiano está quase integralmente representado em *Álbum de família* ([1945] 2017) e suas variações de incesto, assassinato, culpa e desejo de morte. Nesse sentido, a ontologia antropológica de *Totem e tabu* ([1913] 2013) se aproxima de uma moderna doutrina da Queda, e a relação dos filhos com o pai primitivo alçado a totem, daquela do rebanho pecador com Deus. A tragédia rodriguiana, de seu lado, fixa uma origem imaginária em 1900, início do século, data do matrimônio do casal primordial, e localiza-a em alguma zona rural do interior do Brasil; na ocasião do casamento, o speaker pronuncia, em tom profético e sombrio, a maldição bíblica: “e não esquecer o que preconizam os Evangelhos: ‘crescei e multiplicai-vos!’” (*Álbum*, p. 350). Parte do drama se passa numa igrejinha local, onde, até o desfecho, se desenrolará uma carnificina orgiástica; um importante objeto cênico indicado na rubrica é um retrato do Cristo de dimensões gigantescas, cujo rosto é de Jonas, o patriarca. O retrato com essas características “corresponde às condições psicológicas de Glória” (*id.*, p. 383), a filha apaixonada pelo pai. Essa cenografia é de vital simbolismo na peça, e indica forte proximidade entre a mitologia de Nelson Rodrigues e aquela da psicanálise: o destino humano é retirado da alçada divina e, esvaziado de transcendência, é entregue ao arbítrio do desejo. Enquanto isso, a bênção divina pronunciada diversas vezes no

Gênesis – “sede fecundos, multiplicai-vos” – transforma-se no seu oposto: num destino mórbido que levará não à perpetuação da espécie, mas à sua autoaniquilação, uma vez que, a partir de agora, estabelecerá o marco entre o homem animal, que apenas procria, e a humanidade provida de *anima*, abandonada à sua capacidade de desejar.

Nesse sentido, a fidelidade matrimonial, embora leve ao caminho virtuoso da felicidade, figura como um esforço antinatural que impede que se cumpra a maldição a que está condenada a humanidade – a maldição do amor. “Há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis” (*Mulher*, p. 65), diz Maurício, irmão de Lídia, a Olegário, o marido neurótico. O par oposto do direito à fidelidade é o dever da infidelidade. A verdadeira mulher sem pecado é aquela que cumpre seu dever de trair, segundo o destino do desejo, quando poderia usar do “direito” de ser fiel – o direito da mulher de declinar do instinto, concedido pelo casamento burguês puritano. Em outra ocasião, confessa Olegário:

Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? (...) Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição (*Mulher*, pp. 62-63).

Esse amor, como se nota, não é o mesmo amor apregoado por São Paulo no Novo Testamento – um amor puro e fraterno, associado à caridade e ao bem, vínculo afetivo capaz de reconciliar entre si os indivíduos e restaurar a união entre humanidade e divindade perdida na Queda. Toda forma de bem é, inclusive, expurgada da atmosfera rodriguiana, e falas como “ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade” (*Vestido*, p. 117), ditas pela heroína Alaíde, são a tônica de seu teatro. É, antes, um amor maligno, instaurador do caos, que empesteia o drama tipicamente rodriguiano. É por isso que Alaíde insulta um desconhecido num bordel fantasiado em seu estado delirante dizendo: “Viu como eu disse – ‘meu amor’! Eu direi outras vezes – ‘meu amor’ – e coisas piores!” (*Vestido*, p. 111). O gesto de amar é próprio da concupiscência e do meretrício e deve se manter distante da santidade do matrimônio, o que leva ao paradoxo da castidade no casamento, um dos

favoritos de Nelson Rodrigues. “Não é um inferno esta fidelidade sem fim? A mulher de um paraplégico tem todos os direitos, inclusive o direito, quase a obrigação de ser – infiel” (*Mulher*, p. 91), provoca Olegário, num diálogo com a esposa. Numa inversão de valores, a castidade torna-se expressão do livre-arbítrio, atributo do casamento; e o desejo, a prisão da mulher que está condenada a seguir, como mártir, o caminho traçado pelo destino.

Se, em Freud, o destino humano é a inevitabilidade do desejo, a essência humana, por sua vez, é a *pulsão*, conceito oscilante e de difícil definição dentro da obra freudiana. Sabe-se que Freud defendeu o caráter científico da psicanálise e pretendeu, no início de seus estudos, encontrar a localização cerebral do inconsciente, ao mesmo tempo em que admitia a natureza parcialmente biológica das pulsões;<sup>v</sup> sabe-se também que, em seu principal texto sobre a pulsão de morte, *Além do princípio do prazer* ([1920] 2006), o pai da psicanálise baseia sua hipótese da tendência orgânica de todo ser vivo à inércia – isto é, à quietude pré-vital – na observação do comportamento de organismos primitivos frente a estímulos provenientes do mundo externo (Freud, 2006). A formulação final a que chegou Freud é um lúgubre paradoxo: “o objetivo de toda vida é a morte” (FREUD, 2006, p. 161).

Entre definições cambaleantes que tentam abarcar, de um lado, os aspectos fisiológicos e, de outro, os puramente psíquicos de sua “descoberta”, talvez a melhor formulação freudiana sobre as pulsões seja aquela que as considere como “um conceito-limite entre o psíquico e o somático” (FREUD, 2004, p. 148), uma vez que preserva em seu núcleo a tensão entre natureza e cultura que ele expressa. Freud nunca conseguiu se livrar da qualidade metafísica de sua invenção, e a teoria das pulsões se perpetua como uma entre as tentativas modernas de imprimir sentido ao sofrimento humano, apontando como traço essencial da existência da espécie o eterno conflito entre civilização e desejo. A inconciliabilidade entre natureza e cultura é a causa do mal-estar de todo ser que vive em sociedade, o que incute na psicanálise sua qualidade inerentemente trágica, como que reescrevendo uma mitologia sobre a premissa da fatalidade da natureza pulsional humana. O encontro paradigmático entre a

doutrina da Queda e o princípio originário da inércia inorgânica de Freud – ou, em outras palavras, entre origem e essência, como mencionado no início dessa seção – se dá a ver numa fala de Edmundo, outro dos filhos da horda primeva de *Álbum*, dirigida à mãe – uma das falas mais classicamente trágicas de toda dramaturgia brasileira: “O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento – foi teu útero...” (*Álbum*, p. 400).

Em uma de suas memórias, Nelson Rodrigues afirma que “o homem só começou a ser histórico quando passou a contrariar os instintos e a viver contra eles” (*O estado suicida*, [1972] 2017, p. 602). Refletindo sobre o instinto de conservação, o escritor confessa: “sempre me parecera que temos vários medos, menos o de morrer. O que há, inversamente, é a vontade de morrer. (...) Não há morte natural. Só se morre por suicídio” (*id.*, p. 602-603). O desejo de morte – oximoro semelhante aos utilizados por Maistre, como “corrente flexível”, “livremente escravos”, agir “ao mesmo tempo voluntária e necessariamente”, e mesmo como a gestualidade rodriguiana, indicada em rubrica, “doce como um demônio” (*Álbum*, p. 403), ou a música de fundo que deve acompanhar a última cena de *Vestido de Noiva*, a um só tempo “funeral e festiva” (*Vestido*, p. 168) – é o que define propriamente o instinto de destruição freudiano. Segundo sua teoria, o princípio do prazer trabalharia não pela intensificação dinâmica da excitação – agora sentida pelo organismo como desprazerosa, sempre provinda de estímulos externos perturbadores da quietude –, mas pela sua extinção, e o maior dos prazeres libidinais é aquele que faz cessar essa excitação. “Quem morre descansa” (*Vestido*, p. 147), diz o Homem de Barba, personagem que contempla o cadáver sorridente de Alaíde em seu funeral. A conclusão de Freud, menos eufemística, subsume de modo absoluto o prazer ao desejo de autoaniquilação: “o princípio de prazer parece, de fato, estar a serviço das pulsões de morte” (FREUD, 2006, p. 181).

Por diversas vezes em suas investigações o psicanalista alemão assinalou que pulsão de vida e pulsão de morte estavam tão imbricadas que era impossível diferenciá-las em suas manifestações sintomáticas. O drama rodriguiano, por sua vez, enxerga nesse exato amálgama – a um só tempo violento e lascivo – o

verdadeiro cerne da tragédia humana universal, e é talvez em *Vestido de Noiva* mais que em qualquer outro lugar que a união entre amor e morte assume proeminência cênica. No último quadro da peça, o leitor-espectador contempla uma espécie de sepultamento nupcial – ou, se se preferir, um casamento fúnebre – em que se vê “à direita do público, [a] sepultura de Alaíde. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Arranjo da ‘Marcha nupcial’ e da ‘Marcha fúnebre’” (*Vestido*, p. 168). É no mínimo contraintuitivo que o casamento, desfecho clássico da comédia, figure como o desenlace trágico desta que é considerada a obra-prima de Nelson Rodrigues: numa poética junção de rituais, Lúcia, a irmã da heroína, vestida de noiva, é como que a última visão delirante de Alaíde, e marca o fenecimento de sua mente que agonizava numa maca de hospital.

O correlato da pulsão – ou do amor, ou ainda do desejo, se se toma como referência a tragédia rodriguiana – dentro da doutrina cristã é o pecado. Segundo o mito bíblico, a Queda do paraíso puniu a humanidade com o livre-arbítrio e declarou sua imperfectibilidade frente ao todo original paradisíaco, sendo o pecado a herança maldita dessa cisão. Agora, mergulharíamos “na aventura da Criação, proeza das mais temíveis”, nos retirando da “perfeição monótona do bem” (CIORAN, 2011, p. 24). O pecado, “desequilíbrio primordial”, não constitui uma contingência passada ou falha efêmera, mas “uma tara, um vício de natureza” (*id., ibid.*, p. 26), um legado divino. A essência humana é, portanto, maligna e faz com que o homem carregue sobre si o peso da culpa e a maldição da punição. “O fato de que os pecados são inevitáveis não impede o castigo; se impede alguma coisa, impede a persuasão”, sentenciou o apologeta católico G. K. Chesterton (2008, p. 44), para quem o pecado original “constitui a única parte da teologia cristã que pode realmente ser provada” (*id., ibid.*, p. 27). É o pecado a maior prova da imperfeição humana e da finitude do homem como ser histórico e concreto, fadado à degeneração no tempo; vem daí, talvez, o fascínio do pensamento conservador pelo lado carnal da existência, a negação da ideia abstrata de indivíduo, categoria vazia de experiência mundana. “O eu de um indivíduo abstrato, distante das complacências da introspecção ou das

impurezas da psicanálise” (CIORAN, 2011, p. 84), fenômeno da consciência pura, “quintessência do nada” (*id., ibid.*, p. 83), destilado das cicatrizes dos acidentes ordinários por que passa o animal humano, é desprovido de sentimento e, portanto, ilusório.

Esse fascínio pela solidez da carne, próprio da reflexão rodriguiana, é novamente expresso pelo Gilberto de *Perdoa-me por me traíres* em falas como “eu não acredito em provas, eu não acredito em fatos e só acredito na criatura nua e só” (*Perdoa-me*, p. 146); ou, ainda mais icônica, “não acredito em psicanálise, mas acredito em febre!” (*id.*, p. 139). Malgrado os insistentes ataques à psicanálise, é impossível ignorar que Nelson Rodrigues realizou no teatro aquilo que Freud concebeu ao inventar a psicanálise: a normalização da enfermidade, a aceitação da patologia como o estado natural do ser humano, que o psicanalista narrou com ousada seriedade nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* ([1905] 2016). Nestes, Freud se refere à criança como “ser perverso-polimorfo”, trata da bissexualidade como algo inerente aos seres em sua origem – progressivamente reprimida ao longo de sua adaptação à cultura – e declara que todo sujeito normal é também, ao mesmo tempo, fetichista, voyeurista, sádico e narcisista – numa palavra, assume que uma dose de perversão humana é sinal de saúde. E vedar à humanidade o acesso a tal conteúdo maligno essencial – numa volta moralista do parafuso – seria, conforme a crítica Camille Paglia, “priva[r]-nos da possibilidade de um conflito heroico” (PAGLIA, 1993, p. 48). Ou, por outra, privar-nos de nosso enredado destino trágico, prenunciado, por Nelson Rodrigues, na profecia *toda nudez será castigada*.

## 5.

Por fim, faz-se necessário dizer algumas palavras sobre a função moral incutida à tragédia dentro de um raciocínio conservador e, mais especificamente, dentro da dramaturgia rodriguiana. Refletindo sobre o *Hamlet* de Shakespeare, o jurista alemão Carl Schmitt (1993) faz uma diferenciação entre a liberdade de

criação da qual goza o poeta lírico em contraste com aquela do poeta dramático: enquanto que a poesia lírica – subjetiva e sem destinatário definido – seria mais porosa aos caprichos do gênio inventivo e do ideal de obra autônoma – nos quais se insere a ideia de jogo, cujas regras são estabelecidas pelo próprio artista –, o drama, por seu lado, seria limitado pelo público concreto e imediato para quem se destina, e com quem dividiria um solo sociológico e cultural comum – a tragédia dispensa notas de rodapé, diria Steiner (2006). Desse modo, as referências a figuras e fatos de seu tempo beiram a não-intencionalidade, e a história constituiria o limiar além do qual o ato criador do dramaturgo não poderia ultrapassar. Logo, “a tragédia termina onde começa o jogo”,<sup>vi</sup> sentencia Schmitt (SCHMITT, 1993, p. 33). O destino que guia a ação trágica não é planejado pelo cérebro humano, mas faz parte da impassível realidade objetiva, cujo consenso une autor e espectadores: “a realidade inalterável é a rocha muda contra a qual se quebra o jogo da obra e estouram as ondas da autêntica tragédia” (*id., ibid.*, p. 37). Haveria, para Schmitt, uma diferença fundamental entre a tragédia antiga e a moderna: se, na primeira, o mito cria os eventos trágicos, na segunda é o autor quem dá origem a um mito quando faz com que a realidade histórica imediata seja a geradora da tragicidade. É precisamente desse modo que o drama – e, em sentido mais estrito, a tragédia – cumpre uma função moral: não por meio da imposição de valores éticos que o dramaturgo prescreve à sua audiência baseado em estudo prévio ou convicções próprias mas, sim, coadunando com o senso comum, mostrando à plateia o que ela já sabe sobre si mesma e sobre o funcionamento de sua ordem social.

O sucesso da tragédia rodriguiana se deve em grande medida a essa sensibilidade, digamos, popular de seu teatro, que procura representar muito mais o cotidiano pouco ambicioso do homem mediano – com sua razão contraditória e sua moral draconiana – do que a promessa apologética de um futuro em que habitariam apenas homens superiores de nobres valores. Muito embora estivesse inserido no coração do modernismo brasileiro, Nelson Rodrigues tentou captar não a revolução que estava por vir, mas aquilo que insistia em permanecer – na humanidade ou nos costumes brasileiros. Na falta

de figuras nobres que compusessem nosso imaginário nacional, o dramaturgo entendeu que o símbolo mais fiel da nossa cultura era o suburbano carioca, o “zé ninguém” da zona Norte, ou o bicheiro, ao mesmo tempo, cruel e diligente com as almas dos pobres – como era Boca de Ouro, talvez a personagem mais divina de toda sua dramaturgia. Era o cidadão que andava de ônibus, ia ao jogo do Vasco, jogava sinuca e se prostituía, por prazer ou necessidade, vulnerável a religiões charlatãs e a propostas de ganhar dinheiro fácil. Essas personagens, vez ou outra, dizem máximas proverbiais como “no Brasil, todo mundo é Peixoto” ou “o mineiro só é solidário no câncer” (*Bonitinha*, p. 512 e 546); “só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva” (*Toda nudez será castigada*, [1965] 2017b, p. 467); “o homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar” (*A serpente*, [1978] 2017b, p. 335), e, ainda, “casamento até na porta da igreja se desmancha” (*Vestido*, p. 131); frases de um moralista tropical que, para o brasileiro, estão carregadas de significado e são passíveis de nomear uma série de experiências. Diversas vezes Nelson comparou o ato de ir ao teatro a um ritual de expiação. “Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças, não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo” (*Senhora dos afogados* [texto publicado no programa da Companhia Dramática Nacional do Serviço Nacional de Teatro do MEC], [1954] 2017a, p. 666). Por isso o teatro não é o lugar do riso: ser feliz num mundo tão abjeto seria obsceno como “uma missa cômica” (*Os sete gatinhos*, [texto do programa de estreia], [1958] 2017b, p. 607).

Nelson Rodrigues é a prova viva do paradoxo que ele mesmo julgou irreal: a conflituosa união entre êxito intelectual e sucesso de bilheteria. Ao tentar se vingar da plateia – as correntes de aço do teatro –, “escoiceando-a”, como ele mesmo formulou (*Boca* [programa de estreia da peça], 2017b), angariou dela uma inexplicável simpatia, que persiste até hoje e o tornou uma figura lendária brasileira. Ao propor uma ideia de teatro como ritual e magia, foi o mais anti-ilusionista dos dramaturgos: apresentando ao público uma ação trágica sem resolução – isto é, sem a fantasia da Providência redentora, negando qualquer metafísica teleológica –, fez do teatro, ao mesmo tempo, local de transcendência

e de imanência, de salvação dos conflitos sociais apenas pelo deparar-se com eles, de forma nua e crua, como num espelho. Era contra veicular mensagens claras ao público por meio da arte, pois elaborar uma síntese era justamente a tarefa que cabia ao espectador: “a arte deve permitir, a todos nós, essa participação pessoal e criadora” (*Mensagem de Viúva*, porém honesta, [1957] 2017a, p. 661). Exibindo à audiência as crueldades de sua própria vida cotidiana, arranca dela gargalhadas histéricas. Foi o mais realizado dos dramaturgos porque recebeu vaias; falava “com a autoridade do fracasso”, como diria Cioran (2011). E talvez o que haja de mais revolucionário em sua dramaturgia seja – paradoxalmente – seu profundo caráter anti-moderno.

### Referências bibliográficas

- BANDEIRA, P. A navalha da carne: história de uma encenação fotográfica. In: MARCOS, P. **A navalha na carne**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CHESTERTON, G. K. O maníaco. In: \_\_\_\_\_ **Ortodoxia**. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.
- CIORAN, E. M. **Exercícios de admiração**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- FARIA, J. R. Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de noiva*. In: **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia, SP: Ateliê, 1998.
- FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.
- FREUD, S. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_ **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, v. 6 (Obras completas).
- FREUD, S. (1913) **Totem e tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, S. (1915) Pulsões e destinos da pulsão. In:\_\_\_\_\_. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2004, v. 1.
- FREUD, S. (1920) Além do princípio do prazer. In:\_\_\_\_\_. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006, v. 2.

FREUD, S. (1930) **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

GUEDES, A. Sobre tragédia... afinal, são tragédias! In: RODRIGUES, N. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

LOPES, A. L. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, S. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo, SP: Global, 2004.

MAISTRE, J. **Considerações sobre a França**. Coimbra: Almedina, 2010.

PAGLIA, C. O prazer do sexo presbiteriano. In: \_\_\_\_\_ **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PONDÉ, L. F. **A filosofia da adúltera**: ensaios selvagens. São Paulo: LeYa, 2013.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAMOS, N. A noiva desnudada [o teatro de Nelson Rodrigues] In: **Ensaio geral**. São Paulo, SP: Globo, 2007.

RODRIGUES, N. [1941] A mulher sem pecado. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1943] Vestido de noiva. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1945] Álbum de família. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1949] Teatro desagradável. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1950] Doroteia. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1953] A falecida. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1954] Senhora dos afogados [texto publicado no programa da Companhia Dramática Nacional do Serviço Nacional de Teatro do MEC]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1957] Perdoa-me por me traíres. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1957] Mensagem de *Viúva, porém honesta*. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a, v. 1.

RODRIGUES, N. [1958] Os sete gatinhos [programa de estreia da peça]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1959] Boca de Ouro. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1961] Boca de ouro [texto do programa de estreia]. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1962] Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1965] Toda nudez será castigada. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1970] **A cabra vadia**. Coautoria de Ruy Castro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, N. [1972] O estado suicida. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

RODRIGUES, N. [1977] **O reacionário**: memórias e confissões. Coautoria de Ruy Castro. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, N. [1978] A serpente. In: **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b, v. 2.

SCHMITT, C. **Hamlet o Hécuba**: la irrupción del tempo en el drama. Murcia, Espanha: Editora Pre-textos de la Universidad de Murcia, 1993.

SCHWARZ, R. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

STEINER, G. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

---

<sup>i</sup> Os livros de crônicas, peças e textos de Nelson Rodrigues serão referenciados pelo nome, para melhor acompanhamento do leitor, na primeira vez em que forem citados e, posteriormente, pelas palavras-chave do título.

<sup>ii</sup> Nuno Ramos (2007) rejeita a categoria de tragédia aderida ao drama rodriguiano, dissociando-a da concepção de brasilidade suburbana expressa pelo seu teatro. Ângela Leite Lopes (2007), de seu lado, baseando-se na dialética do trágico mapeada por Peter Szondi (2004) no idealismo alemão, diz que não há, em Nelson Rodrigues, nem tragédia nem ideia do trágico, mas sim uma “ideia de tragédia”, visto que o autor mobiliza em suas tramas apenas clichês mais ou menos ridicularizados do que se considera inerente ao gênero, como o coro e noções de fatalidade, de vingança e de maldição. Já Eudinyr Fraga (1998) e João Roberto Faria (1998) preferem recortar da obra rodriguiana características formais que a atrelem à vanguarda expressionista – como projeções mentais, elementos alucinatórios, personagens mortos em cena, etc. –, pondo de lado a nomenclatura de tragédia. Antonio Guedes (2017) fez apontamentos importantes, embora breves, na caracterização das tragédias cariocas do autor, mas limitou-se a considerá-las dentro da polarização entre “paixão” e “verdade”. Finalmente, Sábado Magaldi (2004), embora constitua leitura obrigatória a qualquer um que deseje se introduzir nos estudos sobre Nelson Rodrigues e tenha traçado com dedicação o fio condutor da visão de conjunto de sua obra, arriscou pouco como crítico e intérprete do dramaturgo, não justificando uma proposta de leitura sólida calcada na nomenclatura de tragédia. Essa lista dá apenas alguns exemplos de abordagens críticas de Nelson Rodrigues, estando longe de esgotar a extensa bibliografia disponível sobre o autor.

<sup>iii</sup> Infelizmente não dispomos de espaço suficiente para dar consequência a essa discussão, mas conforme o crítico húngaro, o movimento dialético estaria presente, grosso modo, na contradição trágica segundo a qual o caminho que leva à realização plena do herói é o mesmo que o conduz à ruína; aí sobressaem-se os conceitos de culpa e expiação e o sacrifício é tomado como a única via de salvação disponível ao indivíduo.

<sup>iv</sup> Deduz-se isso pela reação hostil da plateia, narrada por Nelson Rodrigues diversas vezes em suas memórias, na ocasião de sua estreia: o autor conta que, ao fim desta que foi a única peça em que participou como ator, “explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches (...) No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver (...) Lembro-me de uma santa senhora, numa cadeira, a esganiçar-se: - ‘Tarado! Tarado!’” (*Reacionário*, p. 203). Foi esse momento catártico que fez com que Nelson Rodrigues passasse a se referir a si mesmo, com inexplicável vaidade, como um “fracasso”, sentenciando, com o gosto da inversão, que “a verdadeira apoteose é a vaia” (*Reacionário*, p. 204).

<sup>v</sup> Cf., por exemplo, *Pulsões e destinos da pulsão* ([1915] 2004).

<sup>vi</sup> Todas as traduções do texto de Carl Schmitt aqui citado são minhas.