

SELESTE MICHELS DA ROSA

NELSON RODRIGUES: O REVOLUCIONÁRIO REACIONÁRIO

PORTO ALEGRE
2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E
LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA BRASILEIRA**

NELSON RODRIGUES: O REVOLUCIONÁRIO REACIONÁRIO

SELESTE MICHELS DA ROSA

**ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ANA LÚCIA LIBERATO
TETTAMANZY**

Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2008**

Eu agradeço à Dinha, que sempre ajudou tanto emocionalmente quanto financeiramente, à minha mãe, que me manteve por todo esse tempo e me deu a mão quando foi necessário, à Rafa e ao Jô, que ouviram todas as reclamações antes de dormir, além de, eventualmente, servirem de secretário e office-boy. Agradeço aos meus avós, que ajudaram de toda forma desde o princípio, ao Vinícius, que me apoiou e me escutou durante todos esses anos, aos meus tios Bolson, Cátia e Rosita, e à Luisa, que compraram livros e ouviram minuciosamente os detalhes do andamento do trabalho. Agradeço também ao tio Gilberto, à Jacque, à Nine e à tia Jussara, que, juntamente com os anteriormente citados, apoiaram as escolhas que me levaram a terminar esse curso e foram um ombro sempre disponível.

Agradeço à prof^ª. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, que é um exemplo de profissional dedicada e correta, à Rosilene pela leitura atenta da revisão final desse trabalho, ao Instituto de Letras e à UFRGS, a quem devo toda minha formação, e ao CNPq que me proporcionou uma bolsa durante os dois anos em que estive fazendo esse mestrado.

RESUMO

Nossa pesquisa insere-se em um grande grupo de críticas que propõe leituras para a obra rodrigueana, que, desde o surgimento dos primeiros textos, tem criado discussão e tem sido por isso analisada através das mais diversas teorias. Queremos propor a análise de quatro das mais controversas peças de Nelson Rodrigues e, já que isso esbarra em aspectos políticos, analisar a posição intelectual do autor, bastante polêmica em um momento de divisão política muito clara. Primeiro mostramos o contexto em que a obra insere-se, considerando: a intelectualidade, a sociedade e a recepção da obra. Depois, lembramos da posição manifesta do autor através das crônicas culturais, nas quais se afirma reacionário. Em seguida, a fim de mostrar a qualidade revolucionária dos textos de Rodrigues, escolhemos o grupo de peças míticas: *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1947), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949). Esse grupo nos pareceu mais interessante porque nele o autor busca uma aproximação ao modelo grego de tragédia e foge da ambientação direta, como acontece nas tragédias cariocas. Nossa análise enfatiza uma perspectiva histórico-antropológica através de Freyre (2004), Holanda (1977) e DaMatta (1985 e 1990), que revelam os problemas sociais e culturais do Brasil apontados criticamente por Nelson Rodrigues; e uma perspectiva filosófica e psicanalítica da moral, através de Nietzsche (1998) e Freud (1974), que esclarecem os conflitos morais assinalados pelo autor. Por fim, mostramos que através da fórmula trágica, que também traz um componente político, o autor revela sua face revolucionária, pondo em debate no teatro justamente os pontos que a sociedade brasileira mais tentou ocultar em seu processo civilizatório.

Palavras-chave: tragédia – sociedade brasileira – Nelson Rodrigues

ABSTRACT

Our research project is part of a larger group which proposes readings of the works of Nelson Rodrigues. Since they were published, these works have generated a lot of discussion and thus have been analyzed through a set of different theories. We aim at providing one more little piece for this infinite puzzle, proposing an analysis of four of the most controversial plays by Nelson Rodrigues and taking into account the intellectual position of the author, which was very polemic at a time of very clear political disunion. We first set the work in context, considering intellectuals, society and the reception of the work. Then, we recollect the manifest position of the author on his cultural chronicles, in which he states that he is politically conservative. After that, in order to highlight the revolutionary quality of the texts by Nelson Rodrigues, we select a group of mythic plays: *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1947), *Senhora dos afogados* (1947) and *Dorotéia* (1949). This group of plays has called our attention once it shows the attempt of the author in coming closer to the model of the Greek tragedy and in escaping from the direct setting, as it normally happens in the “carioca” tragedies. Our analysis mainly tries to provide a historic-anthropological perspective, based on Freyre (2004), Holanda (1977) and Damatta (1985 e 1990), who reveal the social and cultural problems in Brazil which were critically pointed out by Nelson Rodrigues. It also tries to provide a philosophical and psychoanalytical perspective of the moral based on Nietzsche (1998) and Freud (1974), who clear up the moral conflicts pointed out by the author. By using the tragic formula, which also brings about a political component, the author shows his revolutionary face, opening debate at the theatre exactly about the points which the Brazilian society has mostly tried to omit in its civilizatory process.

Key words: tragedy – Brazilian society – Nelson Rodrigues

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. PRESSUPOSTOS.....	10
2.1 O BRASIL NA CONCEPÇÃO DOS INTELLECTUAIS DA ÉPOCA.....	10
2.2 A RECEPÇÃO CRÍTICA.....	15
2.3 A OBRA E A SOCIEDADE.....	21
3. NELSON RODRIGUES REACIONÁRIO.....	29
4. NELSON RODRIGUES REVOLUCIONÁRIO.....	36
4.1 PEÇAS MÍTICAS	39
4.2 A REVOLUCIONÁRIA FÓRMULA TRÁGICA.....	42
4.2.1 O Herói.....	50
4.2.2 O Coro.....	62
4.2.3 A Pessoa e o Indivíduo.....	68
5. CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS.....	78

1 INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues foi um autor polêmico. Apesar de hoje ser largamente aceito pelo cânone, foi considerado imoral quando lançou suas peças. Daí muitas vezes ter sido banido e censurado. Por outro lado, certas obras obtiveram sucesso imediato entre os intelectuais e algumas até tiveram grande aceitação do público. Por exemplo, *Vestido de noiva* foi uma obra grandemente elogiada e lotou os teatros da época. Outros de seus escritos, tais como *A vida como ela é* e as crônicas de futebol também foram muito bem aceitos e fizeram os jornais da época atingirem tiragens inéditas.

Contudo, vamos tratar das peças míticas: *Álbum de família*, *Senhora dos afogados*, *Anjo Negro* e *Dorotéia*, peças que geraram escândalo e repúdio em suas estréias. O que faz um grupo de textos do mesmo autor ser tão diferente dos demais? Quem era o público esperado para essas produções? E para as demais? Quais são os temas e as posições assumidas nas diferentes obras? Por que o chamado “teatro desagradável” espantou o público dos teatros e tornou maldito um autor recentemente consagrado? São essas questões que procuramos responder nessa pesquisa.

Com o intuito de responder essas questões, buscamos saber com que realidade Nelson Rodrigues está dialogando, ou em que cultura ele está se apoiando para transgredir. Aliás, ele transgride em que aspectos? O que está posto e pensado em termos de sociedade brasileira que ele traz ao texto para desconstruir? Através de um constante questionamento queremos ver nos textos o posicionamento do autor: ora como reacionário, mantendo o que está posto num comportamento totalmente conservador; ora como revolucionário, revelando as mais obscuras mazelas da sociedade em que vive e na qual está plenamente inserido enquanto intelectual. A sociedade brasileira da década de 40 aceita o Nelson Rodrigues conservador das crônicas de jornal, mas não aceita sua criação que transgride e revoluciona tanto artística quanto socialmente.

Quanto aos nove romances, apenas dois assinados como Nelson Rodrigues, e aos contos de *A vida como ela é*, cremos que não são direcionados ao mesmo público leitor das crônicas, principalmente as culturais, e do teatro; aqueles são produzidos para uma classe popular, e estes para a elite, falando dela para ela mesma, principalmente no conjunto de peças míticas. *A vida como ela é*, apesar de retratar situações bem semelhantes às das

tragédias escritas pelo autor, mostra, principalmente, famílias suburbanas envolvidas em suas folhetinescas confusões e contradições, porém estes pequenos contos não trazem a fórmula questionadora da tragédia e não tratam das altas camadas sociais; desta forma, são facilmente aceitos pelo público pois têm um caráter pitoresco aliado à inigualável qualidade de escrita. Sendo assim, vemos um público possível bem mais amplo para essa produção. A larga aceitação do público também acontece nas crônicas de futebol, já que esse assunto é dos mais corriqueiros na nossa sociedade. Dessa maneira as crônicas culturais e as peças míticas ficam restritas a um público leitor mais específico, pois esse necessita de mais leituras prévias para ter completo entendimento do que fala o autor. Nas crônicas culturais, é necessário que o leitor tenha lido as obras das quais o autor fala e conheça os intelectuais a quem se refere. Nas peças míticas, as leituras requeridas são ainda mais complexas: tragédias.

A dramaturgia brasileira da década de 40 conta com dois diferentes tipos de produção: uma que atende ao gosto popular, e outra que atende ao gosto da elite. O teatro de revista leva grandes massas para assistir comédias bastante liberais, em termos lingüísticos e de costumes, enquanto o teatro com ganas artísticas está ligado aos dramas históricos e também às comédias de costumes, que são mais conservadoras que as do teatro de revista. É nesse quadro que Nelson Rodrigues se insere ao lançar *Vestido de noiva* (1943), obra vista com certa estranheza nesse contexto, pois não responde diretamente à estética vigente no Brasil. Ao não se inserir no grupo de dramas históricos e menos ainda no de comédias, o autor cria uma nova estética teatral no cenário nacional.

Nelson Rodrigues responde a uma estética universal, especialmente na sua criação teatral, haja vista que alguns críticos¹ falam das influências de Ibsen e O'Neill especialmente. No entanto, não temos um diálogo, à primeira vista, com a tradição dramatúrgica brasileira, que era basicamente seguidora de Martins Pena. Embora o autor use alguns recursos cômicos em suas tragédias, principalmente no grupo das tragédias cariocas, onde emprega recursos bastante convencionais para obter o riso, isso não constitui, de nenhuma forma, a tônica de sua produção.

Contudo, essa obra dramatúrgica traz consigo a marca da brasilidade, mesmo onde o autor a nega, como é o caso das peças escritas entre 1946 e 1949. Nestas peças há uma parcial negação do espaço geográfico, pois o autor evidencia através das rubricas a indiferença ao

¹ Influência apontada primeiramente por MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. (1992) e aprofundada por PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a Obs-cena contemporânea*. (1999).

local de encenação, contudo elas não sistematicamente contrariar o que se pensa a respeito do Brasil. Em *Álbum de família*, temos a completa revisão do tema da família e da casa; em *Anjo negro*, do preconceito racial; em *Senhora dos afogados*, da pretensa tolerância social; e em *Dorotéia*, da condescendência sexual. Por esses motivos selecionamo-las para nosso *corpus*: pois percebemos que nestas peças onde mais o espaço é negado, mais são mostrados os aspectos culturais que a sociedade brasileira tenta esconder.

Temos assim, revisado pelo teatro, todo um pensamento sobre o Brasil e a brasilidade, na pena de um autor que se dizia admirador de Gilberto Freyre, afirmando inúmeras vezes que *Casa grande e senzala* era a maior obra brasileira. Contudo, para surpresa do público, o dramaturgo produz uma obra que contraria totalmente o que diz o famoso autor. Nelson Rodrigues resolve as contradições sociais com que se depara através da forma trágica. A sociedade brasileira da década de 40 está moralmente dividida em conservadores e inovadores. O autor coloca essas duas moralidades plenamente justificáveis em suas tragédias e assim constrói, esteticamente falando, o questionamento profundo dos costumes e da sua mudança. Sendo assim, a própria tragédia ressignifica-se dentro da cultura brasileira. Lembremo-nos que a tragédia põe em conflito dois valores que serão negados: ao pôr o Brasil de Freyre em cena, o renega. Queremos também desenvolver nesse trabalho a significação da fórmula trágica na dramaturgia rodrigueana não só no sentido teórico desenvolvido por Carla Souto em *Nelson “trágico” Rodrigues*. (2001), mas também mostrando através disso a problemática levantada pelo uso dessa forma.

Valeremo-nos das obras que percebemos mais voltadas para o público elitizado, em nossa avaliação, tanto nas crônicas quanto nas peças, ou seja, as crônicas culturais e as peças míticas, a fim de mostrar por que este grupo sente-se atacado pela estética rodrigueana. Almejamos ver em que medida Nelson Rodrigues é reacionário nas crônicas e revolucionário nas peças, principalmente quando põe a elite em cena. Iniciaremos mostrando em relação a que construção social e intelectual isso dá-se, depois iremos para os textos analisando como respondem, afirmando ou negando, a categorização de reacionário e de revolucionário.

Nosso trabalho será dividido da seguinte forma: um capítulo de pressupostos, que será composto de uma análise do que é o Brasil para os intelectuais brasileiros contemporâneos a Nelson Rodrigues; depois mostraremos a recepção crítica das obras rodrigueanas e por fim como foi a relação dessas obras com a sociedade. No capítulo seguinte, debateremos por meio da análise de suas crônicas por que Nelson Rodrigues foi chamado de reacionário e,

finalmente, através da análise das peças míticas, mostraremos por que ele pode ser chamado de revolucionário.

Para tanto, nos basearemos principalmente no Brasil descrito por Freyre e Holanda, que na década de 30 apresentaram seus estudos *Casa grande e senzala* e *Raízes do Brasil*, respectivamente, e por Roberto Damatta, que lançou na década de 80 *A casa e a rua* e *Carnavais, malandros e heróis*. Levaremos em conta a vasta crítica já escrita sobre este grupo de peças e alguns aspectos filosóficos levantados por Nietzsche (1998 e 2005), Arendt (1994) e Foucault (1995 e 2005). Também é analisada bibliografia sobre tragédia, que parte de Aristóteles (1992) chegando ao trágico filosófico conforme estudado por Szondi (2004) e à forma da tragédia moderna, pelo mesmo autor (2001 e 2004) e ainda por Williams (2002). Objetivamos mostrar o quão revolucionária foi a obra de Nelson Rodrigues, por utilizar-se da fórmula trágica para questionar as características do povo brasileiro, tanto da elite quanto das demais classes.

Conforme Candido (2000), “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (p.7). Tendo em vista a grande produção a respeito da obra de Nelson Rodrigues, analisando-a pelos mais diversos aspectos, queremos trazer à nossa análise toda teoria que venha colaborar com nossa hipótese. Usaremos a teoria literária que dá conta da tragédia, a análise comparativa e a análise da recepção crítica, teorias antropológicas e sociológicas, que nos auxiliam a desenhar o Brasil, e também alguma filosofia sobre o trágico e a violência conforme foi comentado no parágrafo anterior.

2 PRESSUPOSTOS

2.1 O BRASIL NA CONCEPÇÃO DOS INTELLECTUAIS DA ÉPOCA

A idéia de brasilidade começou a ser construída antes do descobrimento, isto é, muito antes do primeiro contato real com o nosso país, o Brasil já era idealizado pelos europeus. Essa terra de clima ameno, povo puro e salutar e com a abundância de águas estava infiltrada no imaginário europeu mesmo antes do descobrimento, como um lugar de vida paradisíaca onde a natureza abunda e onde poderia se viver sem tanto esforço quanto na Europa. Os ideais de amor livre e da ausência de pecado (abaixo do Equador), segundo Marilena Chauí (2000), também participavam da motivação portuguesa de buscar essa terra. Ao se deparar verdadeiramente com a terra brasileira, Caminha não esconde seu espanto e simultânea satisfação com o que foi encontrado. É muito evidente sua principal surpresa (ou confirmação): a nudez das índias. Esse paraíso, onde a sensualidade não era negada, atendia de forma especial ao português, que, por ser muito religioso, tinha sua sensualidade interdita. Desta forma, a primeira imagem construída da observação direta dessa terra foi a da nudez e da conseqüente não interdição do sexo. Por isso, muitos críticos vão falar que os brasileiros, por sua própria constituição étnica, são lúbricos; idéia que será reforçada com a vinda do negro.

Dos primeiros contatos entre portugueses e índios foram nascendo os princípios básicos da civilização brasileira, já com alguma miscigenação, mas com a colonização e a vinda dos escravos negros é que se completa o que foi a formação básica do povo brasileiro: uma mistura dessas três etnias² primordialmente. Nos momentos iniciais, temos os brancos que viviam e mesmo os que nasceram no Brasil pensando-se como europeus em oposição aos elementos indígena e africano; no entanto, com o passar do tempo, fica patente que o brasileiro não é só um português em outra terra, e torna-se necessário pensar o que torna esse povo específico. Os críticos que estudamos o quiseram definir a partir dessas origens, sendo assim, descreveram primeiro os índios, após os portugueses e os negros e por fim os brasileiros. Nas descrições fica evidente a tendência das três etnias à sensualidade, definida ora como erotismo, ora como sexualidade exaltada, característica que Freyre (2004) atribuiu

² Preferimos usar o termo 'etnias', apesar dos autores falarem em 'raças', pois nos parece, atualmente, mais eticamente adequado.

mais às condições sociais de escravidão do que à origem étnica, como era comum nos sociólogos anteriores. Mas há certo consenso na atribuição da sensualidade como característica do brasileiro.

Da mestiçagem dessas etnias surge o tipo brasileiro, que figura de maneira negativa nos primeiros pensadores como Sílvio Romero, que querem a purificação da etnia com a vinda de mais europeus. Afinal, segundo Renato Ortiz (1994), todos os fundadores da ciência social no Brasil tinham em mente uma hierarquia entre as etnias, sendo, obviamente, a branca a mais evoluída, logo todos os demais deviam render-se e adaptar-se a ela:

As considerações de Sílvio Romero sobre o português, de Euclides da Cunha sobre a origem bandeirante do nordestino, os escritos de Nina Rodrigues, refletem todos a ideologia da supremacia racial do mundo branco. “Estamos condenados à civilização”, dirá Euclides da Cunha, o que pode ser traduzido pela análise de Nina Rodrigues: 1) as raças superiores se diferenciam das inferiores; 2) no contato inter-racial e na concorrência social vence a raça superior; 3) a história se caracteriza por um aperfeiçoamento lento e gradual da atividade psíquica, moral e intelectual. (ORTIZ, 1994. p. 20).

Posteriormente, a pátria brasileira passa a ser vista de forma positiva, pois os intelectuais, ao pensarem a identidade nacional, viram na mistura de etnias um motivo de o povo ser forte. Logo, essa característica passa a ser motivo de orgulho para os pensadores que se detêm no estudo do brasileiro. Assim, cria-se o mito de que não há racismo no Brasil, principalmente motivado por Gilberto Freyre, que, apesar de revelar o sadismo na relação entre todas as esferas do sistema colonial, dá grande ênfase às relações afetivas, não só sexuais, que se desenvolvem neste ambiente. Isso fez com que muitos não acreditassem que os negros eram discriminados e imaginassem que suas relações com a sociedade são pacíficas e positivas tendo em vista que muitos pensadores puseram-se a favor da mistura de etnias afirmando que nisso estava baseada a força do brasileiro:

Aliás, já depois de independente, no Brasil houve padres que se recusaram a casar branco com negra. Padres e juizes. Um dos juizes, o pernambucano Castelo Branco. Mas, atitudes, todas essas esporádicas; fora da tendência genuinamente portuguesa e brasileira, que foi sempre no sentido de favorecer o mais possível a ascensão social do negro. (FREYRE, 2004. p.503).

Contudo, essa negação esconde um preconceito velado, mas real e presente na organização brasileira, que só será posto em xeque anos depois, pois por trás dessa aparente igualdade permanecem arraigados valores negativos em relação aos negros. Com a libertação dos escravos essa diferenciação sai da esfera das leis, isso é, pública, mas persiste na esfera moral, isto é, privada. Conforme afirma Damatta:

Preferimos utilizar o domínio das relações pessoais – essa área não atingida pelas leis – como local privilegiado para o preconceito que, entre nós, como têm observado muitos pesquisadores, tem um forte componente estético (ou moral) e nunca legal. Sendo assim, jamais chegamos a temer realmente o negro livre, pois todo nosso sistema de relações sociais estava fortemente hierarquizado. Apenas adaptamos a rede de relações e passamos a atuar nas áreas internas do sistema (no corpo e na casa), zonas onde não devia haver discussão de que critério moral ou pessoal se aplicava integralmente. (1990. p. 163).

Desta forma, o preconceito permanece vigente na sociedade brasileira, embora em um lugar menos nítido. A estrutura institucional brasileira também é peculiar e responde muito à organização de poderes portuguesa. O poder instituído no Brasil começa com as capitânias hereditárias, um sistema em que alguns nobres portugueses ganharam do rei, por razões de afinidade, grandes porções de terras na Colônia americana para que a explorassem e povoassem com completo poder de mando, já que a coroa não queria despender seus recursos financeiros no custeio de uma colônia que não oferecia a mesma rapidez de retorno de outras, como a Índia. Assim institui-se a sociedade baseada nas relações pessoais, formando a chamada sociedade relacional³ (ou cultura de facção⁴, conforme a teoria adotada), onde o público e o privado não têm seus domínios bem definidos, e por isso todos que têm acesso a algum poder dispõem da máquina estatal como se esta fosse sua, negligenciando deveres e negando direitos:

A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. (...) O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do estado pela família. (HOLANDA, 1977. p. 50).

Destarte não se constrói uma visão de estado em que há cidadania, pois só alguns têm direito ao que é de todos. A cidadania só acontece onde todos não tratados com igualdade nos ambientes públicos. No Brasil, as razões afetivas invadem os lugares que deveriam ser da cidadania, ou seja, onde todos deveriam ser tratados com igualdade. Apenas alguns obtêm privilégios, não por aspectos hierárquicos, mas relacionais, isto é, caso eu conheça uma pessoa que trabalhe num determinado órgão governamental, eu ganho privilégios naquele

³ Cf. DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

⁴ Segundo tal concepção, as facções são constituídas à semelhança das famílias, precisamente das famílias de estilo patriarcal, onde os vínculos biológicos e afetivos que unem ao chefe os descendentes, colaterais e afins, além da famulagem e dos agregados de toda sorte, hão de preponderar sobre as demais considerações. Formam, assim, como um todo indivisível, cujos membros se acham associados, uns aos outros, por sentimentos e deveres, nunca por interesses ou idéias. (HOLANDA, 1977. p.47)

órgão. Isso, segundo Damatta (1990), é o que gera a política do ‘você sabe com quem está falando?’, que marca justamente as posições de diferença e privilégios dentro desse sistema até mesmo onde ele deveria ser igualitário: ou seja, na esfera governamental.

O “Você sabe com quem está falando?”, então, por chamar a atenção para o domínio básico da pessoa (e das relações pessoais), em contraste com o domínio das relações impessoais dadas pelas leis e regulamentos gerais, acaba por ser uma fórmula de uso pessoal, desvinculada de camadas ou posições economicamente desmarcadas. (DAMATTA, 1990. p. 158-9).

A hierarquia apontada pelo uso da expressão é confusa, pois aparentemente todos podem fazer uso dela em qualquer esfera social. Os empregados, os filhos ou a esposa de uma pessoa importante podem fazer uso dela tanto quanto a própria para obter tratamento diferenciado onde deveriam ser tratados enquanto cidadãos iguais aos demais. Logo, as posições sociais ficam obscuras e ligadas prioritariamente às relações afetivas.

Este tipo de conduta acontece porque o povo não percebe o governante como seu representante e sim como representante do poder, segundo Arendt (1994). Isso se estende, na sociedade brasileira, até mesmo à República, que, em tese, deveria ser vista como um sistema representativo. Por isso a população mantém uma dependência em relação a esse líder aceitando seus desmandos, ou seja, o poder é validado pelo próprio poder, a ordem é aceita simplesmente por vir do lugar de poder. É a estrutura patriarcal reproduzida na macroestrutura, isto é, o governante sente-se em lugar de consciência privilegiada, na posição do pai. Assim só ele pode discernir o errado do certo e filtrar esses ‘erros’ para que eles não atinjam a população sob sua tutela. Nisso está baseada a própria cultura da censura, onde o Estado mostra o caminho a seguir, só nesse tipo de conformação social podemos ter um sistema censório sem que haja quase nenhuma reação:

A nossa tradição revolucionária, liberal, demagógica, é antes aparente e limitada a focos de fácil profilaxia política: no íntimo, o que o grosso pode chamar de “povo brasileiro” ainda goza é a pressão sobre ele de um governo másculo e corajosamente autocrático. (...) sente-se o laivo ou o resíduo masoquista: menos a vontade de reformar ou corrigir determinados vícios de organização política ou corrigir determinados vícios de organização política ou econômica que o puro gosto de sofrer, de ser vítima, ou de sacrificar-se. (FREYRE, 2004. p. 114).

Além disso, essa organização faz com que haja um apagamento da divisão de classes: todos que têm qualquer conhecido dentro do aparelho de Estado conseguem alguma vantagem no uso do mesmo, fazendo com que aconteça a naturalização da opressão, visto que ninguém

quer ser tratado como cidadão e sim como pessoa, isto é, ninguém quer perder os privilégios que tem dentro do sistema instituído mesmo que sejam mínimos. O governante tem o poder por seu mérito pessoal, e o povo não se vê com a mesma capacidade de discernimento. Isso gera obediência cega a seu mando, e assim se efetiva a opressão naturalmente advinda desse sistema, tanto no macropoder, que é o político, quanto no micropoder, que é o familiar. A família é a instituição que tem maior responsabilidade na reprodução e manutenção desse tipo de estrutura hierárquica. Ela também configura-se em torno do mando do pai, que detém poder sobre a casa, os filhos, a esposa, os bens e os criados, sendo que ele nunca pode ser questionado, já que dispõe também sobre as pessoas. Nem sempre este poder está evidente, pois ele disfarça-se em paternalismo, mas existe da mesma maneira, podendo manifestar-se a qualquer momento em que haja contestação. Isto é o que Chauí (2000) denomina ‘naturalização da opressão’.

A justiça mostra-se uma forma de manifestação desse mesmo poder. Sendo assim, não há impessoalidade na aplicação da lei, ela flexibiliza-se conforme as relações entre réu e juiz ou entre acusador e juiz, enfim, sempre com a interferência de relações de outra espécie que não a relação eqüitativa que deveria existir principalmente na situação de um tribunal onde busca-se a justiça. Essa é a instituição mais questionável nesse tipo de organização social, pois ao invés de implementar a aplicação rigorosa da lei, torna-se simples eco das relações afetivas que se desenvolvem nos outros poderes. As leis são para os cidadãos, conforme afirma o ditado: ‘Aos inimigos a lei, aos amigos tudo’. Logo não há cumprimento da lei por parte de quem tem alguma influência dentro das esferas de poder:

Quer dizer: a obediência às leis configura na sociedade brasileira uma situação de pleno anonimato e grande inferioridade. Normalmente é um sinal de ausência de relações e são as relações – repito – que permitem revestir uma pessoa de humanidade, resgatando-a de sua condição de universalidade que é dada nos papéis de “cidadão” e de “indivíduo”. (DAMATTA, 1985. p.69).

Segunda Damatta (1985), é da casa da família que emanam todos esses poderes. Ela é o cerne da vida relacional, a partir das relações de parentela que se estabelecem as demais, de amizade, de amor, entre outras. A casa da família é sua fortaleza, é a concretização de seu poder, por isso ela tem uma significação social específica. A casa é, na cultura brasileira, confundida com a própria família, que vive por algumas gerações naquela terra e governa, além do espaço da casa e da fazenda, alguns lugares de poder na organização pública; assim, seu poder nasce na casa, mas não se encerra nela, vai adiante contaminando as redondezas,

por isso o indivíduo constrói-se a partir de sua casa e das relações que se dão nela. Depois se alastra para a rua, onde reproduz o poder que lhe foi ensinado no ambiente familiar, apesar daquele ser o ambiente da impessoalidade, embora já tenhamos visto que esta impessoalidade é mais conceitual do que real.

A referência mais importante de um indivíduo nas sociedades relacionais é a família de onde ele provém. É a maneira como ele pode ser identificado e valorado frente ao mundo ‘dos estranhos’; por isso sua identificação com esse grupo é a todo momento reforçada pela imagem que os demais fazem dessa pessoa sempre lembrando sua ancestralidade. Não vivemos numa sociedade individualista. No Brasil, uma pessoa sozinha, vinda de um lugar desconhecido, sem família e sem referências não tem valor. Para inserir-se é necessário que se tenha ao menos um amigo importante, isto é, de uma família de posição. Por isso, a família é um valor inatacável, ela é a própria constituição do sujeito brasileiro.

Em suma: o brasileiro é pensado como um indivíduo constituído por três etnias sensuais, sendo essa uma de suas mais alardeadas características culturais; é um homem multiétnico, portanto não tem o mesmo grau de racismo que os europeus embora seu preconceito esteja fixado na esfera privada até hoje. E é essa esfera a mais importante nas sociedades relacionais, pois ela alastra-se por todas as instituições públicas. Por fim, o homem brasileiro é visto a partir de sua casa, e esta sempre será sua referência de identidade e de distinção nos demais lugares, inclusive nos públicos. Queremos ver como esse brasileiro se vê diante das peças rodrigueanas e por que reage tão mal a elas.

2.2 RECEPÇÃO CRÍTICA

Para entender por que se deu a rejeição inicial da obra de Nelson Rodrigues também temos de pensar no sistema literário no qual ela se inseriu. Qual é afinal o gosto estético dessa população? Vimos que a rejeição ocorre pelo ataque social, mas sabemos que não é só esse aspecto que está envolvido, temos a rejeição também pelas inovações estéticas e formais apresentadas no texto. O maior ataque social presente está na própria estrutura da sociedade brasileira e no pensamento que ela tem de si própria. Sendo assim, o cerne da questão é justamente a identidade nacional.

A construção da identidade nacional sempre foi um problema para a intelectualidade brasileira, bem como para toda intelectualidade colonial, que, após a independência, percebe o impasse lingüístico, literário e artístico em que estavam envolvidos. Esses intelectuais não sabiam que língua usar como nacional, pois a única disponível era a da metrópole; também não sabiam quais seriam seus preceitos morais e suas manifestações religiosas e culturais - os mais presentes também eram os da metrópole e os “originais” eram irrecuperáveis ou, na maioria das vezes, não eram aceitáveis pela população:

Estava ausente o sentimento de identidade coletiva, de pertencimento a uma nação, como cimento unindo os “cidadãos”. A busca de uma identidade para o país, de uma base para construção da nação, seria tarefa que iria perseguir a primeira geração de intelectuais da Primeira República. (LEONÍDIO, 2001. p.24).

O Romantismo, principalmente com a escrita de José de Alencar nos romances regionalistas, tenta pela primeira vez, sistematicamente, descrever a totalidade que é o Brasil, e enfrenta a reambientalização da criação literária usando ainda os moldes de folhetins franceses, com a adaptação paisagística necessária; mas ainda não pôde avançar mais na produção de uma obra que pusesse em cena a conformação social e psíquica brasileira. Já Euclides da Cunha cindiu nossa cultura em cidade *versus* sertão, logo, civilização *versus* barbárie, mostrando o Brasil como um país não só múltiplo, mas um país dividido em dois grupos: o da cidade e o do interior. Os modernistas também propuseram uma visão de Brasil, principalmente através de Mário de Andrade, lembrando a miscigenação das três etnias e a constituição de um sujeito com uma formação cultural particular - preguiçoso e malandro. Posteriormente, na década de trinta, alguns romancistas como José Lins do Rego e Graciliano Ramos trataram de mostrar o mundo rural brasileiro com sua própria identidade que até então só teve voz através do contraste com a cidade.

Desta maneira, um dos maiores conflitos literários e sociológicos, civilização *versus* barbárie, ficou basicamente restrito às dicotomias apresentadas entre litoral e interior, pois nossa literatura empenhou todos os esforços nessa linha de pensamento, configurando-se até hoje dentro de uma produção predominantemente regional. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, publicado em 1902, mudou o modo de ver o Brasil, relegando a cidade, mais cosmopolita, a segundo plano. Assim, nossa literatura ficou marcada pela ânsia de independência cultural, muito ligada às coisas da terra e aos temas regionais que buscassem discutir o tema do Brasil enquanto terra e homem:

Há toda uma linhagem de escritores preocupados com a construção da nacionalidade, de José de Alencar e José Hernández a Guimarães Rosa e Antonio Callado, que tenderam a mediar essa oposição ao conceber a sua pátria basicamente a partir do interior, valorizando as populações mestiças, suas formas de convívio e organização social, procurando nelas suas inspirações literárias e combinando-as com a vertente humanista da civilização. (ZILLY, 2001. p.288).

Vemos a cultura literária brasileira como fortemente marcada pelo regionalismo, mas como esse é só o “pano de fundo” de nossa pesquisa não nos deteremos em mais comentários. Só queremos mostrar que é nesse sistema literário que Nelson Rodrigues se insere, é em relação a essa sociedade e a essa formação cultural que ele ora se conforma, ora se rebela. Nelson Rodrigues traz a temática rural em *Álbum de família*, por exemplo, mas não a explora em contradição com a da cidade. Ele aborda os conflitos internos daquela situação; mas a tônica do autor é a temática urbana, e o problema do homem inserido nesse mundo novo que é a metrópole urbana de ex-colônias. Essa cidade mescla a organização da sociedade ocidental como um todo e os resquícios do mundo rural pré-capitalista globalizante, que entram nos aspectos culturais da elite e do povo:

O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se constituir de fantasias e sonhos de modernidade (...). Contudo, a bizarra realidade de onde nasce esse modernismo e as pressões insuportáveis sob as quais se move e vive – pressões sociais e políticas, bem como espirituais – infundem-lhe uma incandescência desesperada que o modernismo ocidental, tão mais à vontade nesse mundo, jamais conseguirá igualar. (BERMAN, 2006, p.260).

O que Berman percebe em termos de modernismo, os analistas da dualidade serão *versus* cidade verão em termos de graus de civilização: “O choque entre dois mundos e dois graus de civilização, um legitimado pela razão tendencialmente determinista e o outro pela emoção meio romântica do autor e dos seus leitores, gera uma visão trágica da história.” (ZILLY, 2001. p.286). Na cidade brasileira flagrada por Nelson Rodrigues temos dois sistemas éticos operantes, o que cria a possibilidade do trágico, que é gerado pela repercussão da sociedade no indivíduo, que será o herói; e pelo questionamento dos valores morais. Segundo Williams (2002. p.122-3), uma das importantes características da tragédia clássica mantida no drama moderno é “uma ordem pública no centro da qual acontece, não obstante, a tragédia pessoal”. Temos também na tragédia rodrigueana essa estrutura: a ordem social como contexto causador do conflito e o sujeito como materialização de um dos aspectos envolvidos nele.

Devido à nossa recente alfabetização em larga escala, nossos intelectuais formam um grupo quase fechado em si mesmo; aqueles que escrevem são os mesmos que podem ler, ainda mais quando se necessita de uma leitura crítica. Logo, os leitores críticos formam um grupo bem restrito, normalmente de amigos, o que agrava bastante a situação tendo em vista nossa cultura de “homem cordial”⁵ que, por impregnar de pessoalidade todas as relações, impede um intelectual de criticar seriamente um amigo sob o risco de perdê-lo. Caímos assim no que afirma o ditado latino *Asnum asinum fricat*, pois criamos um sistema literário sem crítica verdadeira, onde os intelectuais adulam-se sem ter em vista a qualidade do trabalho.

Nelson Rodrigues insere-se nesse tipo de formação intelectual, então as primeiras críticas que recebe sobre seu teatro são de seus amigos. Os primeiros críticos de Nelson Rodrigues são Manoel Bandeira, Álvaro Lins, Sábato Magaldi, entre outros que são bastante mencionados nas crônicas do autor em situações íntimas. Nelson Rodrigues usava esse sistema para lançar-se na mídia escrevendo ele mesmo diversas críticas a seus novos trabalhos e distribuindo cópias entre os amigos para que eles fizessem o mesmo. Em *Vestido de noiva* esse sistema funcionou perfeitamente, mas a partir de *Álbum de família* muitos amigos negaram o elogio devido à agressividade da peça:

A boa acolhida à sua obra, porém, não teve continuidade imediata. Ao contrário, a fase seguinte quase levou Nelson ao completo ostracismo. *Álbum de família*, escrita em 1945, recebeu interdição da Censura em 17 de março de 1946, sendo liberada somente em 3 de dezembro de 1965. A publicação em livro não lhe valeu melhor destino. Os admiradores da véspera condenaram o dramaturgo cujo nome, desde então, passou a ser sinônimo de obscuro e tarado. (MAGALDI, 1992. p. 12).

Nelson Rodrigues menciona em suas crônicas as inúmeras críticas recebidas, mas não temos acesso às fontes primárias, já que o dramaturgo não tem um acervo onde constem as críticas recebidas na época das estréias. Algumas foram republicadas junto às coleções *Teatro completo* e *Teatro quase completo*, mas isso implica um filtro de edição que certamente seleciona as críticas que qualifiquem seus produtos. Além disso, temos algumas transcrições nos livros de Sábato Magaldi, que se dedicou a um estudo bastante detalhista e profundo das peças do autor.

Esse estudo levantou uma série de aspectos que posteriormente foram desenvolvidos por outros estudiosos, como a relação com o expressionismo, as formulações de tragédia, os aspectos psicológicos, além da reconhecida classificação às produções do autor em três

⁵ A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definitivo do caráter brasileiro. (HOLANDA, 1977. p. 106).

grupos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Muitos estudos já questionaram essa classificação, mesmo Magaldi admite uma dose de arbítrio nela, mas sua validade é reforçada pelos editores de Nelson Rodrigues, que sempre reeditam seu teatro baseados nestas opções:

Essas classificações, de resto, contêm inevitável dose de arbítrio e, se admiti uma, levo-a à conta da facilidade didática. Porque, numa dramaturgia tão orgânica e pessoal como a de Nelson, as várias fases se interpenetram e há elementos míticos e de tragédia carioca nas peças psicológicas, problemas psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas, situações psicológicas e referências míticas nas tragédias cariocas. Para a classificação recorri à tônica de cada texto. (MAGALDI, 1992. p.16).

Adotaremos essa classificação, mas além da classificação, Sabato Magaldi apontou análises possíveis para essa dramaturgia, salientando os elementos psicológicos, míticos e trágicos que elas apresentam, que serão largamente aprofundados por estudos posteriores. Notamos que se comenta bastante a respeito das inúmeras publicações e estudos sobre Nelson Rodrigues, entretanto não é tão fácil quanto parece encontrar farta bibliografia a respeito.

O texto pioneiro de análise, depois de Magaldi, foi de Ronaldo Lima Lins (1979) *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. É uma análise sociológica do teatro de Nelson Rodrigues que se detém em cinco peças: *Vestido de noiva*, *A falecida*, *Boca de ouro*, *Toda nudez será castigada* e *Os sete gatinhos*. Mostra as relações dessas produções com a sociedade brasileira do período e novamente fala das inovações de *Vestido de noiva*.

Carlos Vogt e Berta Waldman (1985) escreveram *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*, um pequeno livro que traz algumas anotações sobre a dramaturgia, principalmente *Vestido de noiva*, salientando seu caráter inovador frente à realidade teatral do período. O nosso trabalho não se deterá na análise das inovações estéticas da obra do dramaturgo, embora sejam muitas e várias delas estejam nas peças míticas, tendo em vista que muitos dos trabalhos anteriores dão muito bem conta disso. Já na década de 90, Mário Guidarini escreve *Nelson Rodrigues: flor de obsessão* (1990), que é resultado de uma tese onde analisa alguns aspectos da linguagem em todas as peças do dramaturgo, perseguindo algumas obsessões lingüísticas do autor, palavras e expressões que são repetidas em toda sua produção.

Ângela Leite Lopes (1993), em *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, como anuncia o título, propõe uma análise das marcas trágicas como traços de modernidade. Detém-se na análise de *Senhora dos afogados*, partindo de imagens recorrentes nesse texto como o mar, o farol e máscara, mas também leva em conta as demais produções. No mesmo ano,

Carmine Martuscello (1993) escreve *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*, obra em que aprofunda esse tipo de análise, que já fora esboçada por Sábato Magaldi, mostrando as relações entre alguns complexos, a começar pelo de Édipo, e a criação rodrigueana; e apontando alguns aspectos peculiares, como a força das personagens femininas sobre a psique masculina.

Eudinyr Fraga (1998) faz em *Nelson Rodrigues Expressionista* uma análise de cada uma das peças separadamente, mostrando seus aspectos expressionistas, que também já tinham sido sinalizados por Magaldi. Mostra como o ambiente pós-guerra marcado pelo choque com a violência mudou a perspectiva do autor, embora Nelson Rodrigues atribuísse a presença repetida da morte à memória do assassinato de seu irmão, cena muito marcante de sua biografia.

Victor Hugo Adler Pereira (1999), em *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*, analisa alguns aspectos psicanalíticos e mostra o autor inserido no contexto dramaturgic internacional comparando-o a O'Neill e Ionesco. *Nelson trágico Rodrigues* (2001), de Carla Souto, aponta a estrutura da tragédia utilizada nas peças míticas a partir de imagens reiteradas nas obras.

Adriana Facina (2004), com *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, proporciona o estudo mais moderno e de maior fôlego a que tivemos acesso, pois abrange toda a obra do autor, focando principalmente as crônicas e o teatro. Analisa a família no teatro de Nelson Rodrigues, a cidade nos contos e nas tragédias cariocas, o ideário do autor e desenha uma antropologia rodrigueana. O teatro mítico fica quase restrito ao capítulo dedicado à análise da família.

Esses trabalhos mostram que o autor, desde o início da década de 80, vem ganhando muitas análises, mas a maioria não chega à circulação massiva, pois grande parte das dissertações e teses não são publicadas, nem mesmo disponibilizadas em bancos de teses através da internet, ficando restritas a poucas leituras. Contudo, os aspectos assinalados pelos textos acima já mostram o quanto essa dramaturgia pode ser produtiva em termos de proporcionar inúmeras leituras e quanto isso vem entusiasmando inúmeros pesquisadores não só na área da literatura e do teatro, mas também na psicologia e sociologia.

2.3 A OBRA E A SOCIEDADE

Segundo Joracy Camargo, o dramaturgo que pretendia ganhar algum dinheiro com teatro nesse período não podia escrever obras muito rebuscadas. Em suas próprias palavras: “aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que dão prejuízo aos empresários. Daí a necessidade de equilibrar o nível dos seus trabalhos com o nível mental do público” (CAFEZEIRO e GADELHA, 1996. p. 445). Talvez só esse ‘desequilíbrio’ tenha feito com que as peças de Nelson Rodrigues passassem anos sem ser exibidas. O autor, tendo ciência da platéia que o esperava, só podia prever e até desejar a recepção que obtém. Nelson Rodrigues busca a reação, a indignação; quer que o público contraponha-se e assim tome uma atitude diante da peça, ganhando, dessa forma, seu papel na obra:

A reação em termos passionais da platéia participante do ritual dramático demonstrou sobejamente que, apesar de profundamente desagradável, a obra cria um clima de envolvimento emocional de repulsa e atração ao mesmo tempo. (...) A obra ofende, humilha e faz sofrer uma platéia inteira transmutando-a em personagem coletivo. (GUIDARINI, 1990. p. 163).

Afinal, dessa platéia não se podia esperar nada mais do que se obteve: o repúdio irrestrito de quem viu suas mazelas expostas ao grande público sem a menor inibição. A obra foi considerada imoral, obscena e pornográfica; as pessoas que assim a rotulavam faziam parecer que elas eram o contrário de tudo que essas peças representam.

A platéia de Nelson Rodrigues, contrariamente ao que ele faz acreditar em suas crônicas, não é, em maioria, socialista; é reacionária, considerando o público e a definição do termo na década de 40, no mesmo sentido que o próprio autor se afirma. Ela quer a manutenção da moral e dos bons costumes, luta pela manutenção do sistema e impõe-se no cenário nacional, é a mesma multidão que, reclamando os valores da revolução de 1932, fará a marcha ‘Deus, pátria e família pela liberdade’ em março de 1964. A tão falada ‘senhora gorda que come pipoca na primeira fila’ não é revolucionária, ela não quer seus hábitos questionados e por isso mesmo não aceita o teatro rodrigueano, principalmente quando este põe em pauta os hábitos da elite. Ela é freqüentadora de teatro e adepta de um determinado padrão estético, ela é representante de um público acostumado a ver comédias de costumes ou drama históricos e quer a manutenção desse padrão, porém, nada disso é contemplado pelas peças rodrigueanas.

As personagens de Nelson Rodrigues assumem posições antagônicas aos preceitos morais vigentes em todos os aspectos, principalmente no aspecto comportamental, isto é, nas questões de vida e de morte, altamente subjetivas. Nessas questões estão imbricadas as relações de poder familiar, isto é, a microesfera do poder. É nesse ponto que elas se tornam revolucionárias também em relação ao Estado e ao poder, principalmente na microesfera, em que o poder é representado pela família, maior responsável por reprimir os instintos do indivíduo para que ele se integre à vida em sociedade. Então, ao perverter o micropoder que sustenta o macropoder, o macropoder também está sendo pervertido. Isso abala as estruturas do público que, como já vimos, especialmente no Brasil, também é representante desses poderes.

As questões individuais estão ligadas ao poder da família; sendo assim, temas como nascimento, casamento e morte passam necessariamente pelo poder familiar e o atingem de maneira crucial. Os nascimentos e casamentos deveriam ser geridos pela questão do desejo, mas, no caso das famílias retratadas, estes são sempre uma questão de conveniência, já que não há desejo reconhecido entre marido e mulher, por conseguinte os casamentos são arranjados e os nascimentos acontecem como por obrigação. Até aqui nada de anormal, afinal esses comportamentos eram bem comuns nas famílias brasileiras de posses:

Maria Graham surpreendeu-se da frequência dessas uniões consangüíneas, em que parece ter sentido certo gosto mau de incesto; e nos meados do século XIX chegou o casamento de primos com primas e de tios com sobrinha a ser assunto de muita tese alarmista de doutoramento nas faculdades de medicina do Império. (FREYRE, 2004. p.336).

No entanto, as personagens rodrigueanas exageram. Elas estão sempre um passo além do que pode ser normal, por isso, seu impacto é tamanho: elas transbordam aspectos culturais da platéia. Segundo Magaldi (1981. p. 22), “O horror de admitir o incesto estimula o horror pela própria peça”. O desejo só acontece fora da esfera onde é considerado normal, isso mostra um total descontrole por parte do poder familiar, descontrole que invariavelmente transborda para o social nas poucas relações que as personagens mantêm com não-consangüíneos. A família é uma marca forte em nossa sociedade, como comentamos no capítulo anterior, assim é evidente que esse ataque causaria uma forte reação.

Também a morte não obedece à ordem naturalmente esperada, os suicídios e homicídios povoam a cena, bem como a mente das personagens. Esta morte é geralmente provocada pelo desajuste da personagem no seu âmbito familiar, sendo o assassinato

normalmente cometido por familiares que invejam sua posição dentro do clã ou que simplesmente querem livrá-la do malefício da vida nas circunstâncias familiares anormais em que estão postas. Como em todas as sociedades relacionais, a fala da morte dá-se através dos mortos, não há uma reflexão filosófica a respeito da morte em si, contudo existe uma valorização dos mortos e de seu possível retorno para resolver assuntos pendentes. Desta forma, nosso imaginário a respeito da morte é criado a partir de um medo que se desloca do medo da morte para o medo dos mortos que podem permanecer entre os vivos. Um texto que mostra essa cultura é *Senhora dos afogados*, onde as personagens não temem a morte, até mesmo a buscam de certa maneira, mas temem a morta que retorna para vingar-se de seu assassino.

A família monogâmica cristã está estreitamente ligada à forma de dominação capitalista, por isso, ao fazê-la alvo de suas críticas, o autor critica também o sistema governamental, desta maneira, apesar de a obra não parecer política, ela o é. Segundo Foucault (1995), o poder de estado só mantém-se por ter uma grande rede de micropoderes que o sustenta, nenhum poder mantém-se sem a concordância da maioria. Logo, a estrutura maior de poder estatal, reproduzida na estrutura menor de poder familiar, é largamente aceita pelo público que assistia às peças de Nelson Rodrigues. Sendo assim, eles não podem aceitar essas peças, pois elas são críticas diretas tanto à sua forma de vida quanto à sua ideologia.

Ao atacar todas as maneiras polidas de convivência social, principalmente as que se manifestam dentro do casamento, o autor promove uma desacomodação social, visto que sem a repressão dos instintos não há como viver em sociedade, aliás é em cima da própria repressão dos instintos que se institui o Estado:

O mais antigo “Estado”, em conseqüência, apareceu como uma terrível tirania, uma maquinaria esmagadora e implacável, e assim prosseguiu seu trabalho, até que tal matéria-prima humana e semi-animal ficou não só amassada e maleável, mas também dotada de uma forma. (NIETZSCHE, 1998, p.74).

Ao reafirmar a existência desses instintos, o autor alerta uma sociedade cada vez mais orgulhosa de seu desenvolvimento e de sua individualidade para o fato de que sua sobrevivência, enquanto organização social, não será tão pacífica quanto parece, pois seus instintos, apesar de toda tentativa de suprimi-los, permanecem presentes, fortes e capazes de eclodir a qualquer momento. E ainda faz mais, mostrando que quanto maior é a força que tenta segurar esses instintos, maior é a demonstração de descontrole provocada pela sua liberação.

A sociedade do início do século XX é especialmente orgulhosa de sua modernidade. O crescimento das cidades, o aumento do número de alfabetizados, a redução numérica dos membros da família fazem com que os brasileiros urbanos sintam-se inseridos em uma nova ordem mundial, mais moderna e individualista, altamente vinculada ao ambiente urbano. O próprio crescimento do socialismo é uma amostra disso, pois ele gera uma sociedade especialmente voltada à negação de instintos básicos. Segundo Freud (1974), um dos instintos mais fortes no homem é a imposição do poder pelos mais fortes e a exploração dos mais fracos. A sociedade brasileira desse período faz um esforço para ouvir a voz desses oprimidos e inverter a lógica do poder, que é também a lógica da natureza, mostrando com isso que o homem está distante do animal e por isso deve agir de outra maneira em relação aos semelhantes. Mesmo em governos capitalistas, esse princípio se introduz, assim acontece o crescimento do paternalismo dos governos que, de alguma maneira, se preocupam mais com os menos favorecidos do que os anteriores.

É uma época totalmente paradoxal, pois os vanguardistas, no caso brasileiro representados pela esquerda, da década de 60, aceitam uma liberação completa dos instintos sexuais, mas com uma racionalização profunda no âmbito político; enquanto que os conservadores, aqui representados pela direita, mantêm uma repressão dos instintos sexuais e certa liberação na esfera política. Parece que toda proposta de mudança acontece no sentido de que mantenha-se uma forma de extravasar os instintos. A esquerda prega a liberação sexual, pois a manutenção da família não interessa aos seus propósitos. Sendo assim, a liberação dos instintos na esfera sexual não lhe fere em nada os princípios, mas mantêm-se a repressão completa na esfera política, onde o ser deve agir de forma totalmente solidária, atitude completamente antinstintiva; já a direita permite a competitividade entre os indivíduos na esfera política; cada um deve prover seu sustento sem importar-se com os demais e reprime na esfera sexual, a fim de manter a instituição familiar, que lhe interessa na formação de sujeitos dedicados ao acúmulo de capital. Segundo Holanda (1977. p. 101), o Estado é o contrário da família, por isso o socialismo, onde o Estado precisa assumir o principal papel social, prescinde da família. Já o capitalismo, principalmente em sua forma liberal, prescinde do Estado e apóia a família, sobretudo através do direito de herança, que motiva o sujeito à acumulação.

A partir desse paradoxo nasce a condição trágica que será expressa no grupo de peças estudadas. As personagens estão presas em uma sociedade repressora, que tem como regra mais forte a supressão do desejo. São, portanto, sociedade de direita no século XX,

obviamente numa visão brasileira e em oposição a uma hipotética experiência de esquerda, e essas personagens vão transgredir; o instinto é mais forte que sua possibilidade de racionalização. Nelson Rodrigues lhes nega a condição política, assim elas vão para um extremo sem racionalidade nenhuma e passam a um estado de loucura, de animalização completa, como acontece com Senhorinha e Nonô, no final de *Álbum de família*.

O autor, fugindo da esfera política, a revela e, por isso, transgredir também nesse aspecto. A vanguarda nesse momento prega a liberdade sexual, evidentemente fora do âmbito familiar, então, de certa forma, suas personagens são vanguardistas, mas não aceitam a dimensão política, que seria a manutenção de sua racionalidade, e por isso enlouquecem. A obra de arte mostra que essa transição comportamental não pode ser feita sem uma mudança na concepção política. Assim, suas personagens tornam-se tão politicamente transgressoras quanto às personagens do teatro essencialmente político que virá depois. Nelson Rodrigues trata disso na esfera dos micropoderes e das relações íntimas. Talvez o próprio autor não possa perceber essa construção, pois ela parece mais proveniente da intuição artística, que indica que não há outra saída, por isso, seus personagens vão sempre ao encontro de um destino pré-determinado.

A sociedade capitalista implantada baseia-se não só no macropoder, pois ele sozinho não é capaz de manter-se, mas sustenta-se em uma base familiar que reproduz os valores burgueses com cada membro da casa seguindo sua função produtiva: o pai trabalhando para sustentar a família, a mãe administrando a casa e os filhos e os filhos estudando e aprendendo a serem reproduções de seus pais. Além disso, todos devem unir-se através do matrimônio a uma única pessoa da mesma classe social com quem compartilham seus bens, não sendo admitida nenhuma forma de desejo, nem no casamento, onde isso profanaria a esposa, nem fora, pois esse pode gerar filhos bastardos que almejarão herdar também os bens da família. Ao esfacelar essa esfera de poder, Nelson Rodrigues ataca também a forma vigente de governar, mesmo que isso não aconteça conscientemente, como o autor, por sua posição ideológica, demonstra.

Também o direito de herança é fundamental para o capitalismo e ele está imbricado no conceito de família. O direito de herança faz com que o sujeito não só trabalhe para ter uma vida confortável, mas também se preocupe em deixar sustento para a prole depois de sua morte. Nessas peças a família tem um lugar delicado de comedimento e racionalização completa, pois os relacionamentos adequados situam-se no meio termo, a medida grega, nunca alcançada pelas personagens trágicas representadas. As personagens paternas e

maternas criadas por Nelson Rodrigues são ligadas a seus filhos sexualmente, ou os odeiam. Essa atitude mostra uma extrapolação ou negação da relação familiar, que leva a sua destruição.

Como já foi anteriormente salientado, o momento político é de extremos. Caso não se apóie o capitalismo, inevitavelmente, se apoiará o socialismo; esse não tem como centro de poder a família, nele o direito de herança é negado, fazendo com que cada indivíduo relacione-se não entre seus familiares, mas diretamente com o estado, que é provedor, evitando assim problemas como o apresentado pela personagem Oswaldinho de *Anti-Nelson Rodrigues*, que odeia o pai por este lhe negar a devida herança quando aquele quer aproveitá-la. Isso faz com que Nelson Rodrigues apóie, de certa maneira, uma forma alternativa de poder no âmbito da família e talvez do Estado, mas ele não a propõe, ele só denuncia o que está posto sem mostrar alternativa e, por isso, seu texto sempre caminha para a aniquilação: o núcleo exposto será completamente exterminado, não há possibilidade, nem esperança, a organização social posta não comporta o sujeito, mas não há outra forma de convivência.

As personagens poderosas apresentam um comportamento completamente radical e autoritário. Elas detêm o poder, principalmente o produzido pelo capital, e chegam ao sadismo na sua imposição aos demais. Isso é demasiadamente representativo, principalmente quando pensamos nos governos daquela época. O Brasil vivia um momento de relativa abertura, mas acabara de sair de uma ditadura e iria entrar em outra em poucos anos. A percepção artística desses regimes foi transfigurada nas personagens poderosas, que abusam de seu poder de forma cruel e o impõem de maneira totalmente arbitrária. Além de negar o autoritarismo gentil, como já foi descrito no capítulo relativo às relações sociais brasileiras, a obra ilustra, assim, a própria decadência desse poder, decadência que, segundo Arendt (1994), gera violência. Arendt afirma que o poder que precisa usar da violência já está em franca decadência. A marca da redução desse tipo de poder será importante para a possibilidade do trágico, pois isso aponta para uma mudança social.

A morte, sempre presente em abundância nessa dramaturgia, também pode ser lida como um elemento transgressor. Quase todas suas personagens deixam o palco sem vida, essa lhes é tomada violentamente, quase sempre por vingança, e isso desencadeia um efeito dominó: uma morte gera a outra, até que todas estejam extintas por causa da falha do poderoso que as dirigia; isso configura a própria *hybris* grega. Os poderosos protagonistas agem sempre através da violência que seu poder lhes permite, fazendo com que os demais ajam por medo da morte, ou por medo de fomentar a ira do poderoso que está sempre à

espreita. Por isso as peças criam um clima sombrio, em que a vida e a morte estão nas mãos de poderosos que, embora dominem a cena, nem sempre são capazes de dominar esse poder, que inúmeras vezes escapa de suas mãos. Assim eles cometem o erro trágico que levará todos ao extermínio, inclusive eles mesmos. Isto faz com que a morte se presentifique como fim dessa existência, coisa também negada nas sociedades relacionais.

Como notamos, a morte violenta, ou seja, o crime está sempre presente nessa dramaturgia. Segundo Foucault (2005), o crime é uma afronta ao poder instituído porque ele é uma contestação direta da ordem estabelecida: “O crime, além de sua vítima imediata, ataca o soberano; ataca-o pessoalmente, pois a lei vale como vontade do soberano; ataca-o fisicamente, pois a força da lei é a força do príncipe”. (FOUCAULT, 2005, p.41) Portanto, as personagens rodrigueanas estão sempre contestando a organização social tal como ela está posta, ao matarem-se dentro de suas famílias, atacam o poder paterno e também o poder estatal aí representado. Além disso, a maioria dos assassinatos é bastante cruel, o que agrava a injúria ao poder: “a atrocidade de um crime é também a violência do desafio lançado ao soberano” (FOUCAULT, 2005, p.48). Dessa maneira, os crimes cometidos em cena, atozes não só por acontecerem entre familiares, mas também pela violência envolvida, são crimes que devem afetar grandemente as esferas de poder. Se o poder emana do povo e é mantido por ele, conforme afirma Arendt:

É o apoio do povo que confere poder às instituições de um país, e este apoio não é mais do que a continuação do consentimento que trouxe as leis à existência. Sob condições de um governo representativo, supõe-se que o povo domina aqueles que o governam. Todas as instituições políticas são manifestações e materializações do poder; elas petrificam-se e decaem tão logo o poder vivo do povo deixa de sustentá-las. (1994, p.34)

Então, apesar de o povo, nas sociedades relacionais, não se ver representado no governante, ele o legitima, pois o seu poder, segundo o entendimento do povo, veio por merecimento próprio, então esses assassinatos, vistos como injúria ao governante, serão repudiados também pelo povo, em sua maioria plenamente identificado com o poder, até que as bases desse poder se modifiquem, logo, até que as concepções desse povo se transformem. Por isso as peças míticas de Nelson Rodrigues não foram aceitas nem pelo poder, sendo vítimas de censura legal, nem pelo público quando liberadas, como demonstram as inúmeras críticas desfavoráveis e a própria redução significativa de público em seu tempo, e só foram minimamente admitidas quando a revolução dos costumes já mudara as concepções do senso

comum. Só depois dessas mudanças pudemos ter uma avaliação estética e não ética dessa obra.

Pretendemos estudar o revolucionário e o reacionário em Nelson Rodrigues, mas esses conceitos sofreram uma mudança significativa entre a década de 40, quando as obras teatrais com as quais trabalharemos foram escritas, e a década de 60, época em que as crônicas assumindo a pecha de reacionário foram publicadas. Evidentemente os conceitos dependem de quem faz a revolução e do que pode ser chamado de revolução, sendo que, no Brasil, inúmeros eventos das mais diversas procedências foram ditos revolucionários, desta forma, levaremos em conta como os movimentos são vistos hoje, já que estamos inapelavelmente ligados a nosso lugar no tempo. Queremos levar em conta essas mudanças ao longo do tempo e também relativizar esses conceitos dentro da questão exposta.

As consecutivas mudanças de paradigmas sociais, na década de 40, com a grande mobilização católica pela revalorização de seus preceitos morais e, na década de 60, com a revolucionária mudança comportamental inserida pelo invento da pílula anticoncepcional unida à revolução política que o socialismo representava no panorama internacional, geraram seres híbridos; como queremos mostrar Nelson Rodrigues. Duas modificações sociais, segundo registrado por Mello e Novaes (1998), moral e política, temporalmente muito próximas, geraram uma sociedade bastante complexa. Ela define revolucionário, em 40, como um sujeito a favor de modificações comportamentais, e reacionário como alguém que luta pela manutenção desses. Nelson Rodrigues sempre se disse contrário à renovação católica, mas também contra a revolução dos costumes, embora suas obras falassem muito mal deles. Dessa maneira Nelson Rodrigues não se enquadrava completamente em nenhum dos lados já na primeira revolução. Na segunda, onde entraram questões morais agregadas a uma nova visão política, Nelson Rodrigues permanece dúbio; com a pressão que uma atmosfera de guerra faz sobre o indivíduo, ele acaba colocando-se ao lado do regime militar brasileiro, que nesse momento lhe parecia mais humanitário. Entretanto, suas obras pregressas seguem, visto que o autor não as renega, tocando em pontos fundamentais de sustentação do modelo político ao qual se vê associado. Por isso, achamos que é válido debater a posição tomada pelo autor.

3 NELSON RODRIGUES REACIONÁRIO⁶

Nelson Rodrigues, na década de 60, aceitou a fama de reacionário. Indubitavelmente, ele sempre foi contra o socialismo e a favor do governo militar brasileiro, tendo deixado suas posições bem claras em muitas de suas crônicas. Isso era ser completamente reacionário, principalmente na acepção adquirida depois de 68, quando não havia meio termo: quem não era socialista, era reacionário. Todavia Nelson Rodrigues não se considerava um reacionário no sentido estrito do termo. Primeiramente, ele tentou negar o adjetivo; sempre se reafirmando libertário ou redefinindo o termo ‘reacionário’ conforme sua própria posição política:

Quem sou eu? Um obsessivo da liberdade. E por isso não aceito que na Rússia, China e em todo socialismo totalitário a Inteligência viva em estado de escravidão abjeta. Não há na literatura soviética uma única frase livre. Serei reacionário porque também me horroriza o homem socialista, ou seja, o anti-homem, a antipessoa? No mundo comunista não há nem o direito de greve. É a ditadura do proletariado, ou por outra: ditadura contra o proletariado. Discordam de mim porque não sou stalinista? Vivo falando nos 12 milhões de camponeses? Sempre que posso vou à boca de cena, alço a frente e protesto contra o terrorismo. A meu ver, fuzilar o inocente é crime sem perdão. (RODRIGUES, 1996. p.220).

Posteriormente, decidiu assumir-se reacionário, contudo, com suas redefinições para o termo, principalmente caso isso significasse uma forma de antagonismo ao comunismo, como ficaria definido depois do golpe: ‘Sou, como você sabe, um reacionário, de alto a baixo, da cabeça aos sapatos. Reacionário porque não formo entre os que querem assassinar todas as liberdades.’”(RODRIGUES, 1996. p.200.). Sendo assim, Nelson Rodrigues afirma ser defensor da liberdade acima de qualquer ideologia.

Mas a época é de extremos: ou se é de direita ou se é de esquerda. Caso a pessoa seja de direita, deve aceitar tudo o que o regime militar faz no Brasil, caso seja de esquerda, deve aceitar tudo o que os regimes soviético e chinês fazem, é necessária uma adesão acrítica. A adesão completa cobrada pelas esquerdas também é cobrada pela direita; até mesmo Nelson Rodrigues defende essa falta de ponderação na escolha de uma das ideologias quando critica um elogio feito à educação cubana:

⁶ É interessante citar um trabalho que não será abordado aqui diretamente, mas é bastante pertinente para o estudo das crônicas de Nelson Rodrigues: FISCHER, Luis Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Tese de Doutorado, UFRGS. Porto Alegre, 1998. E também vale a leitura o trabalho de um orientando do prof. Fischer: ZANI, Giuseppe. *O reacionário em Nelson Rodrigues: uma releitura de suas crônicas políticas e culturais*. Monografia, UFRGS. Porto Alegre, 2001.

Lembro-me de uma senhora que no apogeu de Mussolini dizia de Roma fascista: — “Lá os trens chegam na hora”. Porque Cuba não é só excremento e sangue, o nosso ministro da educação deve citar nominalmente Fidel Castro e entoar louvores à sua reforma educacional? Não tinha que elogiar, embora com ressalvas inócuas, uma educação que simplesmente desumaniza o homem. (RODRIGUES, 1996. p.177).

Nelson Rodrigues não está de acordo com o comunismo que foi implantado na URSS e na China, principalmente pela falta de liberdade intelectual a que estes países submeteram seus artistas, por isso foi taxado de reacionário. Todavia podemos pensar em que medida Nelson Rodrigues adequou-se a essa definição.

REACIONÁRIO: adj. e s.m. Que ou aquele que defende princípios ultraconservadores, contrários à evolução política, ou social. (KOOGAN, 1979. p.734).

REACIONÁRIO: adj. 1. Da, ou próprio da reação. 2. Contrário à liberdade. (FERREIRA, 2001. p.583).

REACIONÁRIO: 1. Contrário às inovações, retrógrado. 2. Contrário à liberdade, tirano. (MICHAELIS, 2002, p. 657).

Nelson Rodrigues afirmava-se um reacionário, mas cabe questionar em que acepção da palavra ele se qualificava, tendo em vista a quantidade de definições nem sempre idênticas. Para tanto, vamos analisar cada uma das definições citadas acima, confrontando-as com as obras, principalmente as memorialistas do autor, escritas nos jornais *Correio da manhã* e *O globo*, na década de 60 e 70, as primeiras lançadas em livro em 67, onde ele expõe, ou finge que expõe, seus princípios políticos pessoais. Vamos analisar cada parte dos conceitos para ver que tipo de enquadramento podemos encontrar para o autor.

“Defensor de princípios ultraconservadores”. O Nelson Rodrigues - personagem construído nas crônicas e memórias é conservador, faz uma crítica ao novo comportamento, ao sexo sem amor e ao uso do biquíni, por exemplo. No entanto, quanto ao de suas obras ficcionais, onde as personagens adotavam hábitos demasiadamente modernos para seu tempo, não podemos dizer o mesmo. Principalmente as mulheres rodrigueanas têm uma atitude vanguardista; elas abandonam os maridos e vão buscar sua realização sexual, como em *A mulher sem pecado* e *Senhora dos afogados*, por exemplo, ou fazem concessões sexuais a fim de reaver seus maridos, como em *Anjo negro*. Em entrevistas, Nelson Rodrigues alega que essas personagens nada mais são do que exemplos para nos purgarem dessas sensações, mas elas estão na obra inovando o comportamento.

Através de sua biografia, embora a análise biográfica também não seja nosso foco e nem seja totalmente indiscutível, podemos inferir algumas posições do autor em relação a outros assuntos polêmicos para época. Por exemplo, Nelson Rodrigues não devia ser contra o divórcio já que ele mesmo divorciou-se. Também não devia ser contra o ‘amigamento’, ou seja, uma relação em que o casal vive maritalmente sem as bençãos do matrimônio concedidas pela Igreja ou autorizadas pelo Estado, algo totalmente condenado por essa época, já que essa situação foi vivida e, logo, em alguma circunstância, aceita pelo autor.

“Contrário à evolução política”. Talvez Nelson Rodrigues o fosse, tendo em vista que, em sessenta, a ‘evolução política’ era, segundo muitos, o socialismo. Em vários momentos ele cita o Dr. Alceu, afirmando que, para esse, a evolução política era a revolução socialista. Nelson Rodrigues não era simpatizante do socialismo e discordava completamente desta visão. Sendo assim, nessa acepção, ele também era reacionário:

É o que se dá, por exemplo, com essa colossal impostura que é o socialismo. Por exemplo: - o dr. Alceu fala a toda hora na marcha irreversível para o socialismo. Afirma que a Revolução Russa também é irreversível. Em primeiro lugar, acho admirável a simplicidade com que o mestre administra a história, sem dar satisfações a ninguém, e muito menos à própria história. Não lhe faria mal nenhum um pouco mais de modéstia. De mais a mais, quem lhe disse que a Revolução Russa é irreversível? Como irreversível uma revolução que fracassou antes de começar e, repito, que começou contra-revolução? Por outro lado, não há bobagem mais cristalina do que essa de afirmar que o mundo marcha para o socialismo. Todos os patetas das minhas relações já usaram tal frase mil e quinhentas vezes. (RODRIGUES, 1995b. p. 250).

“Da, ou próprio da reação”, isto é, um ser que reage ao que lhe é exposto. Nesse sentido Nelson Rodrigues é totalmente reacionário. Escreve sobre todos os assuntos em sua coluna e não tem medo de tomar posições muito claramente. Ele se posiciona completamente contra o socialismo em um tempo em que a intelectualidade, a qual ele questiona a todo o tempo, é socialista. Nelson Rodrigues é um dos poucos a permanecer do lado ao regime militar brasileiro até quase o fim da vida, acreditando, ou querendo acreditar, que esse não tortura nem mata como o socialismo, e Nelson Rodrigues é, sobretudo, um defensor da vida. Dessa forma, ele precisa de uma ideologia que aja de acordo com seus princípios, ou seja, não mate:

Meu amigo socialista: — quando eu tinha quinze anos, meu irmão Roberto Rodrigues foi assassinado. A partir do momento em que ele morreu, aprendi uma verdade que está cravada na minha carne e minha alma, para sempre: — “Não se mata”. Mesmo o culpado, não se mata. Um homem não mata outro homem. (RODRIGUES, 1995b. p. 167).

Suas crônicas deixam a divisão política, que foi se asseverando no pós-guerra até chegar à culminância em 60, muito clara, de modo que só há duas opções: socialista ou reacionário. Não havia outro lugar político, por isso, ao declarar-se contra o socialismo, automaticamente era enquadrado como reacionário. Com os constantes fuzilamentos que o mundo comunista fazia e deixava saber, Nelson Rodrigues não poderia simpatizar de maneira nenhuma com esta ideologia e muitas de suas crônicas deixam isso bem evidente, como essa em resposta à Eneida, jovem repórter de televisão, que lhe pergunta sobre seus ódios em um programa de televisão:

Por que eu digo que o socialismo totalitário faz do homem o anti-homem, da pessoa a antipessoa e assassina todas as liberdades? Mas isso não é um sentimento, mas uma constatação. Não é preciso odiar a Rússia, a China e todas a (sic) “Cortina de Ferro” para admitir uma evidência objetiva e histórica. Chamo o pacto germano-soviético de monstruosidade. Não estou odiando ninguém. Se eu falo dos expurgos, da invasão da Hungria e da Tcheco-Eslováquia — isso é odiar? São os fatos, os fatos, os fatos. Também sou de exemplar veracidade quando digo que a sobrevivência do socialismo totalitário depende do Ódio do Estado, do Terror do Estado. E, como eu não quero ser escravo, como são os intelectuais socialistas — vem você e me chama de odiento. (RODRIGUES, 1995b, p.182).

“Contrário à liberdade”, essa talvez seja a mais paradoxal posição de Nelson Rodrigues, pois ele parece apoiar os dois lados deste conflito: apóia artistas que pedem a liberdade de expressão com sua presença em passeatas reivindicatórias, e também apóia o governo responsável pela acirrada censura que se instaura no País. Em duas ocasiões, o autor compareceu a manifestos contra a censura de algumas peças, em sua maioria, políticas, ou seja, comunistas. E quando foi perguntado diretamente a respeito da sua posição em relação à censura, ele respondeu que, como vítima, não pode concordar:

“Você é contra ou a favor da censura?”. Eu só tinha motivos para achar uma graça imensa da pergunta. Comecei: — “Você pergunta se a vítima é contra ou a favor? Sou uma vítima da censura. Portanto sou contra a censura.” Nem todos se lembram de que não há autor, em toda a história dramática brasileira, que tenha sido tão censurado (grifo original) quanto eu. Sofri sete interdições. Há meses, proibiram no nordeste minha peça *Toda a nudez será castigada*. E não foi só o meu teatro. Também escrevi um romance, *O casamento*, que o então ministro da justiça interditou em todo o território nacional. (RODRIGUES, 1995b, p. 169-170).

Nelson Rodrigues mistura a censura que sofre por ser um revolucionário moral com a censura a que a entrevistadora está se referindo, ou seja, a censura política. E fala do que engloba as duas, a liberdade de expressão artística. Assim ele se insere, de alguma forma, no

movimento artístico revolucionário que não diz respeito diretamente a suas peças, principalmente as censuradas, que foram escritas em 1940, mas continuaram proibidas por seu conteúdo moral e micropolítico, como veremos.

Contudo, em outras crônicas questiona a liberdade que os americanos dão aos seus cidadãos, em relação à política e até mesmo à arte. Com isso, Nelson Rodrigues admite a necessidade de alguma censura num estado que se pretende respeitável, pelo menos no âmbito do patriotismo, tendo em vista que os dois episódios em que o autor lamenta a falta de ação do Estado são ligados à falta de patriotismo. O primeiro é relacionado ao uso da bandeira em uma apresentação teatral:

E, súbito, a heroína, embora a peça não tenha heroína, começa a gritar: — “A bandeira! A bandeira!”. E, então, o contra-regra sai de cena e, ao voltar, traz, nada mais, nada menos, do que a bandeira americana. O espectador começa a imaginar que aquele é um despudor patriótico. A heroína toma a bandeira do contra-regra. A platéia, esbugalhada, espera. E então, a heroína faz um uso obsceno da bandeira de sua pátria. (...) Nos Estados Unidos ninguém protesta e ninguém tem náusea. Lá o governo disse nada, o congresso não disse nada, a corte suprema não disse nada, o pentágono também não disse nada. (RODRIGUES, 1995b. p.101).

O segundo episódio em que Nelson Rodrigues se surpreende com a falta de ação do Estado é relacionado ao julgamento de um crime político de espionagem e venda de informações. Nesse o réu, apesar de ter agido contra seu país, é absolvido pela justiça, por ter agido de acordo com seus ideais:

Outro símbolo da decadência: — o episódio dos documentos secretos roubados do Pentágono. Imaginem um sujeito que é ladrão e espião da própria pátria. Vende os documentos ao New York Times, que os publica. Eis a reação: — a corte suprema, a velha indigna, reconhece o direito de o espião e ladrão roubar e espionar o país e de vender seu roubo ao jornal de sua escolha. Muitos disseram que Ellsberg não concordava com a ação americana no Vietnã. E daí? Lindeberg também não concordava com a entrada dos Estados Unidos na última Grande Guerra. Imaginem se ele rouba documentos militares, vende ao New York Times e este publica em manchete: — “Amanhã invasão da Normandia”. (RODRIGUES, 1995b. p.101).

Nelson Rodrigues só está contra a censura quando essa fere seus textos, visto que estão fora de uma questão nacionalista ou até certo ponto política. Dessa forma, podemos acreditar que ele não é de todo contra uma censura política que ‘proteja’ as instituições nacionais. Para sustentar sua posição, ele afirma que é uma vergonha para o País ver seus próprios filhos criticando e atacando a pátria. Em nenhum momento ele faz qualquer ressalva, então, mesmo que a nação, ou melhor, os governantes dela estejam errados, o autor crê que o cidadão não deve criticá-los.

Com o passar do tempo, Nelson Rodrigues começa a perceber que o regime militar não é tão inocente quanto imaginava e já não tem como negar que ele tortura e mata, principalmente depois da prisão de seu filho, Nelsinho, pois ele conta ao pai as torturas que sofreu. Então Nelson Rodrigues vê-se obrigado a assumir outra posição frente à situação que enfrenta. Isso é mostrado na carta aberta de 13/06/79, republicada em *O remador de Ben-hur* (p.288), onde o autor pede a anistia completa ao presidente João Batista Figueiredo.

“Contrário às inovações, retrógrado”. Em alguns aspectos, sim, Nelson Rodrigues é muito conservador. Apesar de sua obra apontar para um outro caminho, o autor Nelson Rodrigues, criado a partir de suas memórias, tem posicionamentos bastante conservadores em relação à Igreja, ao matrimônio, ao comportamento feminino, ao feminismo e, principalmente, ao comportamento sexual. Ele estava vivendo no momento exatamente consecutivo à revolução sexual, materializada pela criação e comercialização em larga escala da pílula anticoncepcional, logo temos toda uma ideologia de ‘amor livre’ sendo pregada como um comportamento moderno. Nelson Rodrigues nega que essa liberdade seja humana e defende que humanos só devem fazer sexo por amor:

Ao passo que no homem o sexo é amor. Envergonha-me estar repetindo o óbvio. O homem começou a própria desumanização quando separou o sexo do amor. Um dia farei um teste com o admirável Gílson Amado. Iremos para uma esquina. E ele verá que todos passam de cara amarrada, exalando a mesma e cava depressão. São vítimas do sexo sem amor. (RODRIGUES, 1995b, p. 151).

Por fim, contra toda tendência artística da época, Nelson Rodrigues nega a arte engajada. Ao ser questionado a respeito do papel social de sua arte, o autor fica ofendido, pois não entende por que sua arte deveria ser mais do que arte. Assim, o autor nega o engajamento, comum à classe teatral de seu período, e coloca Guimarães Rosa como exemplo de obra literária monumental e nada engajada. Com isso, Nelson Rodrigues busca afastar-se do efêmero para inserir-se no eterno, característica bem clara em suas peças míticas, onde o tempo e o espaço são suprimidos:

Bem, como dizia eu outro dia, não importa que o teatro seja político, que a poesia seja social, que o romance seja espírita, que a pintura seja budista, fascista ou macumbeira. Importa apenas que seja bom teatro, e boa poesia, e bom romance, e boa pintura. O que interessa ao burro do leitor que Balzac seja integralista, se é o Balzac? (RODRIGUES, 1993. p. 251).

Nelson Rodrigues é reacionário, a seu modo, pois coloca-se contra a revolução que está acontecendo na intelectualidade de seu país, contra o amor-livre, a arte engajada e o socialismo, conceitos revolucionários para a década de 40 e 60. E essa posição política é reforçada principalmente pelo próprio autor, apesar de seu teatro ser muito inovador, como a maior parte da crítica da época de sua estréia comentou. Sua posição pessoal ficou cada vez mais relacionada com suas posições direitistas. Sendo assim, o seu teatro não pôde, por muito tempo, ter uma leitura que valorizasse os aspectos revolucionários que seu texto explicitava:

Numa fase em que as posições políticas radicalizaram todo mundo e em que Nelson apregoeou seu “reacionarismo”, ninguém deixou de admirá-lo como dramaturgo e escritor. Um dia será necessário rever o epíteto de reacionário que o próprio Nelson se afixou. Na verdade há muito de feroz ironia nesse qualificativo. (MAGALDI, 2004. p.184-5).

Pairando a dúvida sobre o posicionamento político desse autor cabe questionar ainda se ele, com todas essas contradições, poderia ser reacionário:

As sucessivas reafirmações de fé “reacionária” não eram suficientes, por outro lado, para convencer os mais hidrófobos defensores do regime. O autor maldito, com tantas interdições da censura não se acomodava bem ao falso moralismo vigente. Narrou-me o dramaturgo, certa vez, uma passagem que seria pitoresca se não fosse sinistra. Um general da “linha dura” comentou: esse Nelson Rodrigues pode iludir todo mundo, mas a mim não engana. A incapacidade de alistamento deveria mesmo torná-lo suspeito a qualquer regime ditatorial. (MAGALDI, 1992. p.70).

Parece-nos que quanto mais procuramos enquadrá-lo em um lado da disputa de forças ideológicas que marcam esse período, mais difícil fica defini-lo. Vejamos então o que pode nos fornecer a análise análoga, e observarmos o que nos faz perceber Nelson Rodrigues como revolucionário.

4 NELSON RODRIGUES REVOLUCIONÁRIO

(...) o sujeito, aqui, acha que o revolucionário tem de ser, preliminarmente, débil mental de babar na gravata. (RODRIGUES, 1993. p. 251).

Nelson Rodrigues, apesar de parecer totalmente reacionário produz um teatro revolucionário. Segundo Nietzsche (1998), os bons artistas normalmente criam personagens bem diferentes de si política, ética e religiosamente. Nelson Rodrigues fica, por essa razão, justificado por sua criação ser tão diversa de seus próprios ideais. Essa é uma justificativa menos frágil do que a apresentada pelo próprio autor, que afirmava que seus personagens deveriam servir como maus-exemplos e assim provocarem uma reação oposta no público:

E explico: a ficção para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que 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. (...) São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (RODRIGUES, 1996, p.15).

Nelson Rodrigues, através disso, justifica a hediondez de seus personagens, suas atitudes sempre extremas e muitas vezes cruéis, como os inúmeros casos de incesto e tudo o que há de socialmente inaceitável neles. Nelson Rodrigues tem um lugar privilegiado na estrutura social que critica, por isso precisa de um discurso que o justifique, e ele usa o espaço das crônicas para isso:

O homem precisa ser colocado diante da própria violência. Temos que ver a face da nossa crueldade. Ou o cinema nos ofende e humilha ou, então, deve morrer. E, sempre que o cinema apresenta a sordidez em dimensão gigantesca, cada qual sente o eterno, o sagrado, que existem no mais vil dos seres. (RODRIGUES, 1995, p.126)

Nesta crônica, Nelson Rodrigues insere uma das discussões que será constante a respeito do seu teatro: a dubiedade. Para ele os seres humanos têm sempre duas faces, a de santo e a de canalha. Conforme é salientado por Facina (2004), precisamos cultivar a face santa para esconder a canalha. É quase uma leitura de Freud no *Mal-estar da civilização* (1974), que afirma que, para vivermos em sociedade, devemos suprimir nossos instintos e viver através da razão. Também para Freud a religião tem uma função importante nesse

controle, pois ela reprime, através da condenação pelo pecado, todos os atos que não são interessantes para o funcionamento do grupo social. Nelson Rodrigues revela em seu texto que esses instintos não estão completamente suprimidos e podem surgir a qualquer momento.

Por causa dessa problemática polêmica, o teatro de Nelson Rodrigues foi muitas vezes atingido pela censura oficial, burocrática, aquela que era imposta a todos os textos dramáticos antes da encenação; mas foi mais vezes censurado pelo público que o assistia e até pelos atores que muitas vezes deixaram de encená-lo por conta disso. O texto dramático desse autor depois de *Vestido de Noiva* foi sempre atacado, mesmo antes da encenação, visto que insufla sentimentos de repulsa e negação e ataca o público. O próprio autor reconhece a sua necessidade de ser odiado, de criar essa aversão, embora também houvesse uma necessidade de aceitação. Em suas memórias, Nelson Rodrigues assume essa posição.

Uma meia dúzia aceitou Álbum de família. A maioria gritou. Uns acharam “incestos demais”, como se pudesse haver “incesto de menos”. De mais a mais, era uma tragédia “sem linguagem nobre”. Em suma: — a quase unanimidade achou a peça de uma obsessiva, monótona obscenidade. Augusto Frederico Schmidt falou na minha “insistência na torpeza”. O dr. Alceu deu toda a razão à polícia, que interditaria a peça; o meu texto parecia-lhe da “pior subliteratura”. Assim comecei a destruir meus admiradores. Foi uma carnificina literária. Mas não me degradei, eis a verdade, não me degradei. (RODRIGUES, 1993. p.215).

A parte do teatro que tomamos para o estudo é justamente a mais censurada, escrita na década de 40, mas sempre retomada por Nelson Rodrigues em suas crônicas da década de 60, onde as atualiza através de seus comentários num novo contexto político e social. Isso nos autoriza a analisar as peças do autor como manifestações de sua forma de pensar tanto em 40 como 60, pois o autor continua defendendo-as ideologicamente.

Retomando a citação do autor, vemos que o seu teatro é diferente de sua imagem pública, pelo menos do que ele afirma de si mesmo nos jornais onde publica suas crônicas. Para atacar seus admiradores, ele tem de atacar a si próprio, afinal, seus admiradores são seus amigos pessoais e compartilham seus valores morais, sociais e éticos. Nelson Rodrigues inicia o que ficaria conhecido como “teatro desagradável”, um teatro que vai justamente de encontro ao ponto de vista, principalmente moral, do público, que por isso não pode aceitá-lo nem admirá-lo pelos aspectos estéticos.

A interdição da obra revela bastante sobre sua natureza; afinal, as censuras de uma sociedade dizem muito sobre sua ideologia. As peças colocam em xeque um dos valores mais cultuados na sociedade brasileira: a máscara da moralidade da família, questionando padrões de ética e moral familiar vigentes, principalmente no Brasil da década de 40. As críticas

contundentes às questões de comportamento e de estratificação social são centrais no desenvolvimento dos textos e dizem respeito primordialmente à pretensa estabilidade das relações familiares e sociais. Elas põem em evidência, sobretudo, a hipocrisia dessa sociedade que vive num jogo de aparência, ignorando as classes inferiores e simultaneamente mantendo relações com ela, como veremos principalmente em *Senhora dos afogados*.

A rejeição do público às peças dá-se principalmente pela identificação dos sujeitos da platéia com os sujeitos do texto. A obra de Nelson Rodrigues mostra-se propositalmente nacional. Segundo Ronaldo Lins, a obra dele vai além da simples ambientalização, ela “está cheia de analogias com a sociedade brasileira” (LINS, 1979. p.130). O autor busca os tipos populares brasileiros, mostrando a partir deles o funcionamento do País. Por exemplo, em *A falecida*, o autor mostra o malandro suburbano fanático pelo esporte mais diretamente relacionado ao País: o futebol; em *Boca de ouro*, ele cria uma personagem bicheiro, uma classe exclusivamente brasileira; ou ainda, em *Álbum de família*, insere uma família de fazendeiros num tipo de organização comum às colônias americanas, onde a imensidão da propriedade gera o isolamento familiar, tal qual ocorre na peça *Desire under elms*⁷ de O’Neill, mostrando que esta não é uma situação exclusivamente brasileira, mas gerada pela estrutura econômica e social das colônias que adotaram o latifúndio como forma de produção. A relação entre sociedade e personagens está mais particularizada nesse trecho:

Do mesmo modo, eles [os personagens] não refletem sobre a realidade, eles refletem a realidade. Excessivamente dominados pela angústia (...), têm de livrar-se da carga incômoda da maneira mais simples. E gritam. Quando o fazem, entretanto, derramam sobre a platéia não apenas o fluido espesso e abstrato de seus problemas individuais como também os terrores e as misérias da sociedade que os gerou. (LINS, 1979. p.132).

As características marcantes dos textos e das personagens dão-se por motivações sociais e econômicas particulares do nosso país. Algumas são específicas do momento histórico em que foram produzidas, mas a maioria é uma reelaboração dos preconceitos e relações sociais construídos desde os primórdios da civilização ocidental nas colônias e reforçados até hoje; como o patriarcalismo, a sexualidade reprimida, a marginalização das prostitutas e o racismo, características muitas vezes negadas e outras tantas obscurecidas na história do Brasil e no pensamento de nossos autores a respeito de nós mesmos, escondendo ‘o mal’ da nossa civilização e reforçando a idéia de paraíso terrestre, informação frontalmente

⁷ Peça conhecida no Brasil pelo nome de “Desejo”.

negada por esse grupo de textos. Todos esses aspectos foram destacados no capítulo 2 quando foram tratados aspectos históricos e culturais brasileiros.

4.1 PEÇAS MÍTICAS

As peças *Senhora dos afogados*, *Anjo negro* e *Álbum de família* foram denominadas por Nelson Rodrigues de tragédias e teatro desagradável:

Pois a partir de *Álbum de Família* (sic)⁸ – drama que se seguiu a *Vestido de Noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – ‘desagradável’. No gênero destas, incluí (sic, devendo ler-se incluo ou incluí⁹), desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que ‘peças desagradáveis’? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. (RODRIGUES, 2004. p 275).

Já Sábato Magaldi chamou-as, com o acréscimo de *Dorotéia*, de ‘peças míticas’. O crítico crê que essas obras caracterizam a fase da dramaturgia do autor que se estendeu de 1946 a 1949, porque distinguiu nelas alguns traços comuns: “o clima opressivo é dominante, e a morte aparece como aspiração dos personagens, ou como o repouso a que inevitavelmente conduz a trama”. (Apud PEREIRA, 1999. p.117¹⁰).

Segundo Pereira (1999), as peças míticas estão situadas num espaço eminentemente simbólico e essa característica evidencia sua natureza mítica, além de distingui-las das crônicas urbanas e da tragédia carioca. Assim, o autor prende-as mais fortemente a uma literatura de tendência universalista, pois discutem temas que comovem os homens desde a criação dos primeiros mitos. Para esse crítico, fica clara a intenção do dramaturgo de elaborar situações e personagens universais, motivadas pelas paixões essenciais (o *pathos* trágico, segundo Hegel). Isso implica a freqüência das relações incestuosas, que resumem o desejo humano na triangulação edípica. Assim, a intelectualidade brasileira viu comprovada nessas obras uma inovação ontológica, baseada nas considerações de Freud sobre o desejo, ainda tidas como novas. Nelson Rodrigues, para esses críticos, se valia de concepções sobre o psiquismo e a existência encontradas nas obras de Freud e Jung. Como acontecera a O’Neill,

⁸ O autor usa a segunda palavra do nome das peças sempre com letra maiúscula, mantereí a grafia do autor nas suas citações, embora mantenha o padrão recomendado pela ABNT no meu texto.

⁹ Anotação de Magaldi.

¹⁰ Esta citação foi excluída da segunda edição de *Dramaturgia e encenações*, obra referida por Pereira em sua primeira edição, nós tivemos acesso somente a segunda, sendo assim, foi necessário recorrer à citação de Pereira.

o reconhecimento como um autor ‘freudista’ fazia-o mais próximo do modernismo. (PEREIRA, 1999. p. 117).

A nossa perspectiva não pretende negar essa natureza pretensamente desenvolvida “fora de qualquer limite ético ou temporal (...) em torno do homem a-histórico e associal” (JABOR, 2004, p.286), que já foi reafirmada por Pereira e Magaldi, mas quer dialogar com essa visão, não deixando que ela se torne uma premissa para a leitura do texto. Há possibilidade de lermos essas peças como uma releitura trágica de um período que permitiu esse tipo de criação. Cremos que a força das peças míticas está justamente no perfeito imbricamento dos valores sociais subjacentes à fórmula trágica clássica. Escolhemos esse *corpus*, pois nas tragédias psicológicas é mais simples de ver a presença cultural e nas tragédias cariocas ela é quase evidente, ou busca assim o ser. Todavia, nas peças míticas o autor procura a não marcação de espaço físico definido, como vemos na primeira rubrica de *Anjo negro*: “A ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar” (RODRIGUES, 2004. p.89). Contudo, pudemos observar vários indícios da localização dessas peças, além do diálogo com a cultura brasileira, que é o que queremos evidenciar nesse estudo.

É surpreendente que, não sendo peças ligadas espacialmente ao Brasil, pelo menos na proposta inicial (com exceção de *Álbum de família*, que se localiza em uma cidade imaginária: S. José de Golgonhas, em Minas Gerais), falem tanto da realidade cultural brasileira. Também não são peças diretamente políticas, mas afetam as relações de poder familiar e assim afetam a organização de poder como um todo. Por isso, elas formam um *corpus* bastante interessante para nossa análise: atingem os pontos fundamentais de poder e de identidade brasileira, como queremos mostrar adiante, de modo bastante sutil, sem deixar de ser totalmente contundente pelo aspecto universal. Embora Lins (1979) não as perceba na dimensão política, elas possuem relevante aspecto social, então queremos mostrar que, partindo desse aspecto, tais peças atingem também as esferas de poder e chegam ao nível político:

Não lhe cabem, é verdade, as bandeiras de das lutas políticas e das pregações doutrinárias. É de outra ordem o teatro que realiza. Por outro lado, como não se dedica à criação de tipos e permanece sempre demasiado preso ao traço caricatural para fazer de seus personagens indivíduos ou casos excepcionais, o resultado final que nos apresenta, ora trágico, quase sempre grotesco, traz a marca inconfundível do conjunto. É uma sociedade que está retratada em suas peças. (LINS, 1979, p.59-60).

Nosso objetivo não é analisar a divisão. Pretendemos investigar o grupo de peças rodrigueanas que mais tende ao universal como obras plenamente brasileiras por trazerem elementos característicos da nossa ordem social, que aparece de forma mais sutil e por isso

mais profunda. Cremos que essas obras representam a verdadeira tragédia da sociedade brasileira, pois elas tratam de seus temas profundos usando a forma trágica numa correspondência muito mais próxima da tragédia clássica do que do drama moderno, que fala de um indivíduo solitário: “Cada homem deixa de ser o indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família. Ele se torna nessa arte senão o que é mais lamentável: ele se torna homem” (EDSCHMID, K. *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Apud: SZONDI, 2001, p.126). A tragédia brasileira não pode falar de indivíduo, pois o brasileiro é um ser pessoalizado, conforme o que Damatta postulou e recuperamos no capítulo 2, que só sobrevive por conta de suas relações e através delas negocia com a sociedade. Logo, seus atos também levarão conseqüências a essa sociedade e principalmente à família, que é a esfera mais fortemente vinculada a esse sujeito. Desta forma, o que queremos mostrar é que o drama resultante dessa sociedade aproxima-se mais da tragédia grega, que fala do herói ligado e representante de um grupo e não de um herói individualizado. A sociedade brasileira cria sujeitos mais ligados ao grupo familiar e à sociedade do que a sociedade moderna descrita pelos autores que postulam o trágico moderno.

A sociedade moderna gera indivíduos que agem como cidadãos dentro do sistema, isto é, como seres desindividualizados que atuam igualmente no sistema: todos têm os mesmos deveres e os mesmos direitos. A tragédia moderna trata do dilema desse homem que se sente desprezado pelo mundo circundante, porque ele não é visto por ninguém como especial, é só mais um número. Segundo Williams (2002, p.74), o herói trágico moderno é o indivíduo e “o indivíduo não era nem o estado, nem um elemento do estado, mas uma entidade em si mesma”. Definitivamente não é dessa organização social e dessas personagens que tratam as peças de Nelson Rodrigues. A organização brasileira da década de 40 ainda não chegou a esse estágio, nem mesmo nas grandes cidades. Segundo Holanda (1977), as cidades brasileiras apenas transplantaram o sistema rural para o novo ambiente sem criar uma nova forma de relação nessa primeira fase de urbanização, assim nossas cidades são simples prolongamentos da vida rural.

Por isso a sociedade brasileira do pós-guerra está capacitada a retornar ao modelo trágico clássico. Ela é uma sociedade que ainda não tem indivíduos, por isso não se enquadra em uma nova dramaturgia, que será chamada de tragédia moderna ou drama burguês. Logo a filosofia que move a tragédia rodrigueana é muito mais próxima da tragédia clássica que fala da crise de valores sociais e não individuais, já que essas sociedades não contam com essa categoria membros. Nelson Rodrigues fala do sujeito, mas para mostrar através dele o conflito

social. Os conflitos revelados parecem, sobretudo, restritos às famílias, mas são relativos aos grupos familiares brasileiros em geral, logo, a toda a sociedade brasileira como pudemos ver através dos diversos estudos apresentados. Assim, Nelson Rodrigues, aproveitando o contexto social propício à tragédia, reabilita-a nos moldes gregos usando o mesmo tipo de herói, embora adaptado à vida moderna, os mesmos elementos formais, como o coro, e sobretudo a mesma constituição trágica.

4.2 A REVOLUCIONÁRIA FÓRMULA TRÁGICA

A tragédia é a peça dramática onde “um mortal destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino.” (SZONDI, 2004a. p.29) Nas peças de Nelson Rodrigues, podemos ler essa definição da seguinte forma: um mortal, destinado pela organização social, que não permite a individualização, a ser um criminoso, mormente no que tange aos crimes contra a própria família na qual se vê circunscrito o sujeito. Assim a própria fórmula trágica traz em si um embrião revolucionário, porque, ao pôr em cena dois parâmetros de comportamento distintos e negar a possibilidade de ambos, fala da impossibilidade da manutenção da ordem questionada. Ela não propõe uma solução, nem é esse seu propósito, mas mostra uma sociedade em mudança, em que o passado e o futuro são igualmente inviáveis. Aí está o confronto entre o indivíduo e o social, que, na verdade, representa a luta entre valores, um materializado na moral aceita pelo herói e outro na moral reivindicada pela sociedade que acaba por aniquilar aquele. Afinal ao negar os preceitos sociais dos quais ele mesmo é fruto, o herói nega a si próprio e por isso sucumbe. Segundo Szondi, é assim que se configura a dialética trágica conforme foi postulada por Hegel: “O trágico é compreendido, mais uma vez como fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa.” (SZONDI. 2004a. p 32).

Assim o sentimento do trágico permanece possível, mas a possibilidade da tragédia moderna ainda é questionada. Isso acontece devido à fórmula clássica de tragédia ter uma forte vinculação com o modelo social grego, porém parece-nos bastante claro, devido aos inúmeros estudos realizados¹¹, que a condição trágica pode existir em outras organizações

¹¹ Principalmente os de Maffesoli (2003), Szondi (2004) e Williams(2002).

sociais, em momentos específicos. A crise social, que se instaura no Brasil da década de 40, devido à crise religiosa, que abate o catolicismo predominante, vai ganhando força ao longo das décadas de 50 e 60 para culminar com a revolução dos costumes após o invento da pílula anticoncepcional. Essa situação social entre duas mudanças radicais favorece as condições necessárias para criação das tragédias rodrigueanas. Williams entende que:

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. (2002. p.79).

As tragédias de que estamos tratando foram escritas entre 1946 e 1949, um momento em que as tensões da crise ainda estão em formação. Logo, um momento em que a possibilidade de mudanças sociais já é evidente. Sabemos que a tragédia só pode desenvolver-se em momentos históricos específicos, em que a crise causada pelo vigor concomitante de duas regras éticas provoca o conflito trágico; por isso, todas as tragédias refletem, de alguma forma, o momento histórico em que foram concebidas. Não acontece diferente com essas; a crise da instituição familiar, causada pelo questionamento da religião, é a tônica das peças míticas. O momento histórico não é o conflito central da tragédia, mas é seu causador, tal como acontece em *Antígona* de Sófocles. O conflito dá-se entre Antígona e Creonte, contudo esse só acontece porque as leis do Estado ainda são incipientes frente às leis familiares que dominavam o povo até então. No momento em que Nelson Rodrigues compõe essas peças também temos um momento de crise.

Recordo: o que chamamos de “crise” não é outra coisa senão o fato de que uma sociedade inteira já não tem mais consciência dos valores que a constituíram e, portanto, não tem mais confiança nesses mesmos valores. Entre eles, essa constante insatisfação de esperar uma sociedade melhor. (MAFFESOLI, 2003. p.92).

Os nossos sociólogos sempre apontam para a uma dicotomia na análise de nossa organização social: Freyre falou de “casa grande e senzala” e de “sobrados e mucambos”; Damatta falou de “casa e rua” e de “malandros e heróis”. Isso mostra as dicotomias sob as quais se construiu a sociedade brasileira e a série de oposições que podem ser reveladas através da análise. Isso acontece porque na sociedade brasileira foram instaladas simultaneamente muitas éticas, oriundas dos diversos grupos étnicos. Valores, moralidades e religiões foram postos juntos em nosso território e dentro de algum tempo organizaram-se de maneira peculiar, principalmente no espaço rural. Com o desenvolvimento das cidades,

sobreveio uma nova ética, geradora de uma nova crise de valores. Assim, nossa moral voltou a ser dúbia, ou a nova moral da cidade expôs essa dubiedade. O espaço urbano forma uma zona propícia à impessoalidade, as relações não acontecem mais da mesma forma que nas antigas fazendas, torna-se mais difícil ser reconhecido e tratado como pessoa. Isso afeta diretamente a forma de comportamento do brasileiro. Conforme vimos, essa é uma das mais marcantes características culturais do País. Desta forma, o espaço “de rua” cresce dentro do espaço social. Na oposição mostrada por Damatta entre rua e casa fica explícito que a moral é bastante diferente em casa e fora dela. Nos antigos latifúndios, todas as imediações eram também a casa do grande proprietário, por isso sua moral era uma, mas no habitante da cidade, onde nos deparamos com a experiência cotidiana desses dois espaços, a dualidade desenha-se bem claramente:

Realmente, se entrevistarmos um brasileiro comum em casa, ele pode falar da moralidade sexual, dos seus negócios, da religião ou da moda de maneira radicalmente diferente daquele que falaria caso estivesse na rua. Na rua, ele seria ousado para discursar sobre moral sexual, seria prudente ao mencionar seus negócios e ultra-avançado ao falar de moda. Provavelmente ficaria querendo ouvir para se pronunciar sobre religião. Em casa, porém, seu comportamento seria, em geral, marcado por conservadorismo palpável, sobretudo se fosse homem casado e falando de moral sexual diante de suas filhas e mulher! (DAMATTA, 1985. p. 39-40).

Na década de quarenta houve algumas importantes mudanças sociais. Na Europa, em função da guerra, a mulher inseriu-se no mercado de trabalho. Com isso o mundo deu os primeiros passos para liberação feminina, tema bastante polemizado por Nelson Rodrigues nesse grupo de peças. Através dessas mudanças sociais, criam-se as condições de crise para a produção trágica sobre esse aspecto: a repressão feminina é tão válida e aceita socialmente como sua liberação (ou até mais do que essa). Sendo assim, esse se torna um valor passível de discussão em nível trágico: o aprisionamento da mulher em casa, sua submissão absoluta e seu inquestionável afeto maternal são postos em cena, possibilitando a denominação do autor de revolucionário decorrente de sua posição junto às linhas vanguardistas de comportamento.

As mulheres brasileiras, durante a década de 40, ainda não contavam com nenhuma liberdade. O questionamento internacional sobre o comportamento feminino ainda não chegara de todo no comportamento do homem comum brasileiro, mas o autor maldito já se mostrava tocado por essas questões que chegariam com força em 60. A grande mediadora da transformação do comportamento feminino foi a telenovela, segundo Hamburger (1998), iniciada na década de 50 e grande ditadora do perfil comportamental desde então. Ancorados

nesse veículo, novos tipos de mulher não ligados necessariamente à maternidade primeiro, e depois desligados das relações matrimoniais foram modificando o pensamento das mulheres com relação às suas próprias vidas. Essa tendência culminou em 1977, quando o divórcio foi legalizado no Brasil tirando a pecha de desquitada ou deixada que recaía sobre as mulheres que desfaziam seus casamentos; evidentemente nada disso aconteceu de repente, mas o fato é que de 1940 a 1970 a situação social da mulher brasileira mudou completamente.

Nas peças, o mundo patriarcal é retratado, mas a presença masculina vai diminuindo sequencialmente até seu completo desaparecimento em *Dorotéia*. Em *Álbum de família*, Jonas representa o patriarca e já demonstra não ter o completo controle sobre sua casa como tinha seu pai. Em *Anjo negro*, Ismael é forte, mas é dominado por Virgínia, que detém a última palavra em todas as decisões. Já em *Senhora dos afogados*, Misael é um fraco, sua esposa o despreza por isso e Moema é a personagem motora da trama; por fim, em *Dorotéia* a presença física masculina não se configura, ela apenas é o símbolo do desejo feminino, totalmente repudiado pela lógica das personagens. Segundo Martuscello (1993) e Boff (1997), a força das peças fica nas mãos das mulheres, apesar de o poder ser masculino: primeiro Senhorinha, única capaz de reconstruir-se após o casamento numa nova relação com Nonô; depois Virgínia, que é dominada e também domina Ismael; então Moema, que domina a cena, mas é apaixonada pelo pai; e, por fim, Flávia, senhora da trama em *Dorotéia*, que só tem um minuto de fraqueza do qual é salva por Dorotéia.

Com a forma trágica, Nelson Rodrigues traz à tona a dubiedade da estrutura social brasileira, que abrange a ótica das relações interpessoais simultânea à ética de estado organizado. A forma é parte essencial dessa visão visto que coloca em conflito esses dois paradigmas, optando sempre pela negação de ambos, como é próprio da tragédia. Há então a construção de uma nova visão da sociedade brasileira que legitima valores advindos dessas duas origens diversas, “não apenas as relações do homem para com os conceitos morais devem ser debatidas, mas também a validade daqueles conceitos morais” (WILLIAMS, 2002. p.59)

Na rubrica de abertura de *Senhora dos afogados* temos a evidência dos dois ambientes que serão contrapostos: “Superposição de dois ambientes: casa dos Drummond e café do cais.”(RODRIGUES, 2004. p. 211). A partir dessa ambigüidade é que se estabelecerá a tensão da tragédia. A casa da família patriarcal, com todo seu significado de perenidade, tradição e boa moral, é, em princípio, antagônica ao prostíbulo, que lembra transitoriedade, desvio e falta de moral.

A moral cristã não admite nenhum adultério, seja masculino ou feminino. No Brasil, a sociedade não pôde organizar-se desta forma, “Portugal, desde seus mais remotos tempos históricos, foi um país em crise de gente”. (FREYRE, 2004. p. 325). Os portugueses não poderiam despovoar seu país para povoar as colônias, logo, a busca por parceiras entre os nativos foi estimulada. Isso explica a primeira miscigenação brasileira ser do índio com o branco, mesmo fora da sistemática econômica da casa-grande. Isso gerou também a mistura de culturas e sabemos que os índios não pensavam da mesma forma, especialmente em aspectos do comportamento sexual. A vinda do elemento negro para dentro da casa do branco fez com que a sexualidade fosse orientada para dentro de casa, não para a esposa, mas para as escravas. Muitas negras garantiram com isso sua sobrevivência, pois, caso elas fossem capazes de agradar sexualmente o senhor, elas obtinham muitos privilégios, algumas conseguiram através dessa prática sua relativa liberdade, pois os senhores as punham a salvo da ira de suas esposas em casas na cidade. Assim, no Brasil, a prostituição, entendida como a capacidade de dar prazer para conseguir algo em troca, não vem com a marca da degradação, mas da ascensão. Um vestígio dessa possibilidade é apontado pelas relações que se estabilizam após o contato sexual entre casa-grande e senzala:

A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadradona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil. (FREYRE, 2004.p.33).

Sendo assim, o sexo como elemento de ascensão, nem sempre foi visto de maneira negativa. E as relações sexuais fora do casamento tornaram-se tão frequentes dentro deste panorama que não causavam nenhum espanto. Algumas concubinas até contavam com a compreensão das esposas. Contando com essa característica social, as pequenas cidadezinhas que se formavam já instituía suas casas de prostituição, geradoras de uma grande renda por serem freqüentadas pelos mais ilustres senhores da terra. Todavia, o prostíbulo na sociedade brasileira tem uma concretização peculiar, pois quase sempre se fixa em um lugar de transição, como portos e beiras de calçada, a própria construção apontando para a fugacidade do lugar, quase tão grande quanto a das relações ali estabelecidas:

Assim, tudo o que está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição – como as regiões pobres ou de meretrício – ficam num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes. Jamais são concebidas como espaços permanentes ou estruturalmente complementares às áreas mais nobres da mesma cidade, mas são sempre vistos como locais de transição: “zonas”, “brejos”, “mangues” e “alagados”. Locais limiaries, onde a presença conjunta da terra e da

água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo. (DAMATTA, 1985.p.39).

O prostíbulo de Nelson Rodrigues, contudo, não é temporário, ele está lá há pelos menos dezenove anos e mostra tradição: “Tudo indica que se trata de um estabelecimento deficitário que só se mantém por força de uma tradição adquirida”. (RODRIGUES, 2004. p.255). Isso marca o caráter complementar que os dois ambientes tradicionais têm; eles são ligados por um vínculo de necessidade recíproca. Já que o desejo não pode ser saciado em casa, é necessário uma válvula de escape. Nesta função apresenta-se o prostíbulo, mais vinculado às experiências urbanas, tendo em vista que não se dispõe de tantas mulheres quanto havia no período colonial com as escravas.

Ao colocarmos a obra de Nelson Rodrigues ao lado de outra bastante semelhante, mas de diversa cultura, fica mais evidente sua ligação estreita à formação cultural brasileira. Usamos para isso uma obra estadunidense¹², o que é especialmente expressivo, tendo em vista que a maioria de nossos estudos antropológicos se fizeram no contraste com essa sociedade, como é o caso de Freyre e Damatta. Então, poremos lado a lado duas releituras do mito de Electra; uma de Eugene O’Neill, *Electra enlutada*¹³, e a outra, *Senhora dos afogados*. Vamos aproximar alguns aspectos dessas peças que, por retomarem o mesmo mito, são as mais semelhantes em termos de enredo, e, como já vimos anteriormente, seus autores são costumeiramente comparados.

Em *Senhora dos afogados*, drama claramente baseado em O’Neill, o patriarca tem um filho com uma prostituta, enquanto que em *Mourning becomes Electra*, temos o banido como filho de uma humilde empregada da casa; esse elemento pode parecer muito pequeno, mas revela duas características: o caráter mais sensual da personagem e sua não-subserviência. A prostituta não é empregada de Misael, ela o seduz e, com isso, adquire seu próprio poder, esse muito invejado pela casta e nobre família. Essa inversão de valores é bem apropriada ao Brasil, onde a sensualidade também tem poder, com certeza um poder de segunda escala, mas ainda um poder. Damatta comenta, a respeito do submundo de Jorge Amado, um aspecto que se aplica à sociedade brasileira em geral:

¹² Embora a bibliografia utilizada use “americana”, usaremos o termo “estadunidense” por considerarmos esse mais específico e apropriado por desfazer a dubiedade do uso do nome “americanos” para os habitantes da América ou dos Estados Unidos da América.

¹³ Mourning becomes Electra. (título original em inglês).

(...) mulheres que pela sua própria posição na estrutura social não fazem jamais história no caso brasileiro. Mas o que Amado revela é o paradoxo desta “outra vida” interior, oculta, englobada pelos poderes dos homens que controlam o dinheiro e as leis e que, no entanto, é capaz de ter tanta força e mover esse mundo exterior, embora isso se faça de modo implícito e por meio de ações a-históricas ou até mesmo anti-históricas. (DAMATTA, 1991, p.120)

A Prostituta não tem acesso direto ao poder, mas tem amplo acesso a Misael, e este ao poder, logo, de alguma maneira, apesar de seu lugar social rebaixado, ela pode manipular os acontecimentos, uma vez que fica evidente sua grande ascendência sobre ele. Desta forma, as estruturas de poder são postas em questão. A perversão da lógica social é bem maior do que a observada em O’Neill, que parece fazer uma simples denúncia da exploração sexual dos trabalhadores domésticos, bastante evidente, aliás, aos espectadores. Rodrigues deturpa os lugares comuns da sociedade, fazendo com que a platéia fique perplexa e confusa diante da situação posta. Assim, a obra rodrigueana faz-se mais questionadora, pois causa conflito entre os valores expostos em cena e os valores próprios do espectador. Segundo Fraga:

Senhora dos afogados expressa de forma contundente a sensação de beco sem saída de uma classe social (como a dos Drummond), incapaz de se renovar e que persiste por séculos enclausurada nos seus preconceitos e frustrações. Perto dela a humanidade, visualmente feia e miserável do café do cais, surge bem mais provocante. (FRAGA, 1998. p.128).

Em O’Neill vemos a empregada como uma pessoa ingênua, enganada por seu patrão e digna de compadecimento; mas a Prostituta não é só isso. Ela é um mártir, morre almejando um lugar melhor na sociedade, morre por querer demais, por querer estar no lugar da noiva rica e formadora da família. Ela não só é digna de compaixão, como também da admiração que recebe de todos seus pares. Maria Brantôme só é importante para seu filho, que busca os Mannon para vingar-se, mas ela não pertence a uma classe que a defenda e proteja como ocorre à prostituta:

PAULO (fora de si) - ...essas vozes? Esses gemidos? São as mulheres do cais... Choram e rezam pela que mataram há 19 anos... Ouves agora?

(Há, realmente, um vozerio, um coro fúnebre, que começa baixinho e vai, aos poucos, crescendo até encher o palco.) (...)

PAULO (rindo e soluçando) – Hoje as mulheres do cais não recebem... Ficam olhando para cá, apontando nessa direção, como se aqui, nesta casa, vivesse o assassino... (RODRIGUES, 2004. p.220).

As prostitutas rodrigueanas têm um código de ética: além de separar um dia para rezar pela colega morta, elas atendem a todos com igualdade, seja ministro ou vendedor de pentes. Esse comportamento aponta para um sentido de cidadania que difere daquele da sociedade em geral, tanto que o Vendedor de Pentes surpreende-se com a igualdade com que é tratado.

NOIVO – E se aquela menina não vai com o senhor, não é para lhe humilhar; ou porque o senhor seja vendedor de pentes, de grampos e frascos de perfume. Gente pior que o senhor...

SABIÁ – Muito pior...

NOIVO – Vem aqui e é atendida com a máxima consideração. (RODRIGUES, 2004. p.257).

É uma sociedade diferente da sociedade da elite, neste caso a brasileira especificamente. Enquanto na cultura estadunidense, segundo Damatta, é comum que em todos lugares públicos os cidadãos sejam tratados de forma semelhante, no Brasil, o comum é o contrário, todos pensam que têm algum privilégio e querem ser reconhecidos como pessoas. Isso é resultado da nossa organização social, ou seja, mais um aspecto da sociedade relacional, como já explicamos. A igualdade é vista no texto como algo positivo, assim temos uma crítica às hierarquias de poder e influência que caracterizam a sociedade patriarcal brasileira.

A semelhança que une mãe e filha também é diferente nas duas peças. Christine e Lavínia são muito parecidas, apesar de a mãe ser mais cheia de corpo do que a filha. D. Eduarda e Moema não são necessariamente parecidas, só têm as mãos e os movimentos dessas bastante similares. Conforme Moema afirma no decorrer do enredo, as mãos são quem mais traem, estão cheias de lascívia; enquanto o resto do corpo só se entrega, as mãos são ativas:

As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo... (RODRIGUES, 2004. p.252).

Essa característica ressalta a sensualidade, costumeiramente ligada à construção antropológica brasileira. Também é interessante notar que Moema é noiva, e é a mão que é dada em casamento, mãos idênticas às de D. Eduarda. Além disso, esta é uma característica particular das mulheres no texto de Rodrigues, os homens não as possuem, diferente do texto de O'Neill, em que homens e mulheres são muito parecidos entre si.

O equacionamento dos dois espaços também não é feito em O'Neill, onde nenhum prostíbulo é retratado. Na trilogia dele, a casa dos Mannon é a grande dominadora de cena, tendo em contraponto somente a rápida passagem pelo porto onde Christine visita seu amante. Essa equivalência mostra o quanto a sociedade da casa depende das relações com o prostíbulo na cultura brasileira e o quanto uma sociedade formada em outras bases pode ser diferente.

Em O'Neill, quase tudo se passa em um só espaço: a casa-túmulo dos Mannon; por isso temos mantida a unidade de espaço. Já em Rodrigues, a casa dos Drummond tem trezentos anos de tradição, o que, se considerarmos nossa recente colonização, é realmente muito tempo. Então estamos falando de uma família fundadora, o que agrava as acusações contidas no texto. Também vimos que o prostíbulo é um lugar de tradição. Conforme Damatta (1985), a estrutura da família patriarcal está baseada na existência do prostíbulo, pois os homens não podem levar o prazer para dentro de casa, despertando-o em sua esposa. Dessa forma, as prostitutas têm um valor inestimável na manutenção dessa sociedade, e por isso ascenderão e decairão com ela.

Em *Dorotéia*, também notamos esse espaço, mas ele fica fora da cena. É o lugar para onde Dorotéia fugiu após ter sido enganada por um índio, ou por um paraguaio, conforme Flávia indica. Não é também o lugar da vida, tendo em vista que o filho de Dorotéia morre no prostíbulo, bem como a filha de Flávia nasceu morta no lar. Isso reforça a negação dos dois espaços complementares. A tragédia coloca os dois espaços na mesma altura, por isso, com a mesma culpa, os dois anulam-se no decorrer da peça e só assim elimina-se a tensão.

4.2.1 O Herói

Outro índice forte da sociedade patriarcal é a presença do patriarca. Misael só morre na última cena, mantendo-se presente durante toda a ação, apesar de Moema movê-la. Já Ezra, personagem de O'Neill, mal aparece, pois, no início da ação, ele está na guerra e, quando volta, é morto por Christine. Misael apenas pensa que será envenenado por D. Eduarda, tal como acontece a Ezra; mas o que realmente acontece é que ele morre do coração, depois da morte de sua esposa. Ezra também tem problemas de coração; dessa forma Christine livra-se da culpa do assassinato ao afirmar que o marido morrerá de emoção ao retornar à casa. Assim temos uma inversão entre as mortes imaginadas e as que realmente ocorrem: Ezra temia morrer do coração e morre envenenado; Misael temia morrer envenenado e morre do coração.

Nessa situação, Christine mostra-se mais prática que D. Eduarda, ela é amante de Brant, ela efetivamente mata o esposo e depois mata-se; enquanto D. Eduarda somente pensa em matar o marido, deseja o noivo e é morta por Misael. D. Eduarda não toma frente em nenhuma decisão, Christine sim; isso mostra que as mulheres casadas são mais reprimidas na sociedade brasileira do que na estadunidense. O mesmo não acontece entre as moças solteiras, pois entre elas a situação inverte-se: Moema tem atitudes mais objetivas, Lavínia age de maneira mais sutil. Freyre (2004) comenta que a liberdade das meninas brasileiras era bastante relativa, visto que elas eram casadas muito precocemente, a fim de que não usufríssem da liberalidade de alguns pais, o que justifica o tipo de atuação de Moema dentro de sua família.

Misael, em toda a sua vida, está próximo da família. Ele morre por total falta de perspectivas, ele era a família, essa era sua identidade e sua proteção. Quando ela se extingue a personagem não se sustenta mais. Como já mostramos, a família e sua casa são os referenciais da pessoa nas sociedades relacionais como a brasileira. A casa é o ambiente onde se formam as primeiras relações de poder e dali elas se alastram para toda sociedade por conta da fraca divisão entre público e privado. Por isso, para a completa extinção dos Drummond, a casa também teria de ser destruída:

AVÓ— E depois de não existir mais a família — a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos!

(Num súbito desespero, unindo as mãos.) (RODRIGUES, 2004. p.213).

A referência mais importante de um indivíduo nas sociedades relacionais é a família. É através dela que ele pode ser identificado e valorado frente ao mundo ‘dos estranhos’. Não vivemos numa sociedade individualista, como a estadunidense. Para inserir-se é necessário conseguir uma referência – aproximar-se de alguém que já tenha valor nesse grupo, ou seja, alguém pertencente a uma família ilustre. Por isso a família é um valor central, ela é a própria constituição do sujeito brasileiro.

A guerra toma o homem da família. Tanto Ezra quanto Agamenon são assassinados em função da guerra. Os dois morrem castigados por terem afastado os filhos de suas mães, Agamenon mata Efigênia e Ezra leva Orin para a guerra. A guerra, entretanto, não é uma grande marca na cultura brasileira, onde as mudanças necessárias aconteceram sem conflitos bélicos, à exceção de certos casos, em alguns estados fronteiriços: o homem brasileiro não é dado a combates bélicos. Segundo Holanda:

só recorreu à guerra para se fazer respeitar, não por ambição de conquista. Se lhe sobrava, por vezes, certo espírito combativo, faltava-lhe espírito militar. (...) Não ambicionamos o prestígio de país conquistador e detestamos notoriamente as soluções violentas. (1977. p.13).

O homem da família não tem interesse em ser guerreiro, ser individualizado como Orin no campo de batalha, ele quer permanecer junto do lar onde é alguém, ele evita a atuação na esfera pública, onde deixa de ser reconhecido como pessoa. Por isso a guerra não aparece na “Electra brasileira”. Misael e Paulo permanecem ligados à família durante todas as vidas, enquanto Orin é empurrado para fora de casa para que se torne homem. Ele necessita da experiência da cidadania para tornar-se um adulto. Já os homens das sociedades relacionais serão indivíduos alijados de cidadania, serão adultos para sempre vinculados à família, pois não passarão pela experiência da guerra e da individuação. Em seu comentário sobre a morte, Orin mostra que a guerra não é lugar da familiaridade:

Orin

Vocês, que ficam em casa, vêem a morte com tamanha solenidade! No front, teria aprendido logo que ela não passa de uma piada! Não compreende, Vinnie? É preciso aprender a caçar, ou então enlouquecer, não percebe? Não tive má intenção. Apenas me impressionou ver como ele parece estranhamente familiar... o mesmo estranho tipo familiar que eu jamais conheci. (O'NEILL, 1970. p.197).

Antes de voltar tive de matar outro, da mesma maneira. Era como matar o mesmo homem duas vezes. Tive a impressão esquisita de que a guerra significa matar o mesmo homem, sempre e sempre, e que no fim descobriria que aquele homem era eu próprio! Seus rostos voltam sempre em meus sonhos, modificam-se, apresentam-se com o rosto de papai, com o meu rosto. (O'NEILL, 1970. p.198).

Orin, ao passar pela guerra, percebe a falta de individualidade que temos num exército onde todos estão uniformizados e só recebem distinção pelas suas atitudes, distinção revelada nas patentes formalmente sinalizadas. Assim, a experiência de guerra torna-se uma experiência de sociedade extremamente impessoal, tanto que Orin perde completamente a noção de familiaridade e já não reconhece no pai uma pessoa e sim mais um morto em combate, com toda a trivialidade que essa situação tem em uma guerra. A impessoalidade da sociedade transfere-se para dentro da própria família, tornando seus membros iguais entre si e também em relação aos demais. É diametralmente o oposto do que ocorre em sociedades relacionais.

Enquanto Moema e D. Eduarda compartilham as mãos, mãe e filha, em *Electra Enlutada*, além da geral semelhança, compartilham o mesmo rosto, que não demonstra

expressões, que parece uma máscara, característica compartilhada pelos homens Mannon. Essa característica não estaria adequada em uma família brasileira, onde os integrantes costumam interagir efusivamente, pelo menos aparentemente. Nelson Rodrigues busca, no entanto, justamente questionar essas construções antropológicas feitas sobre a família brasileira, fazendo também com que os Drummond sejam sóbrios, gerando ainda mais perplexidade diante da situação de Misael ter se entregado ao prazer:

MISAEEL — 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... (RODRIGUES, 2004. p. 232).

Essa fala de Misael coloca em xeque duas das tidas como principais características dos brasileiros: a sensualidade, representada pelos quartos, e a culinária, representada pela cozinha. Segundo Damatta (1985), a cama e a mesa são os lugares mais ligados à identidade nacional. A cama traz toda a questão da sensualidade, que está bem presente em *Senhora*, tendo inclusive a presença física da cama, por sinal, descrita como hereditária — grande, pesada e antiga, assim como Misael, que já se sente velho e desprovido de vigor.

Em *Dorotéia*, temos as três primas vivendo em uma casa sem quartos, para que estas não possam sonhar e assim não sentir nunca o desejo. O quarto é o lugar da perdição, uma casa com muitos quartos geralmente conota uma casa de prostituição, o extremo oposto do que deve ser a casa de Flávia, Maura e Carmelita. Porém, isso não faz sentido, um simples par de botinas desamarrado coloca abaixo anos de restrição sexual e as primas passam a compartilhar do desejo sentido por Das Dores.

Nelson Rodrigues mostra que a civilização pode esconder seus desejos dentro uma bem instituída vida doméstica, no entanto basta um pequeno estímulo para que estes venham à tona na mesma proporção em que foram reprimidos. Por isso, ao não sentir a náusea, Dorotéia deve ir para o prostíbulo, não há espaço para o desejo dentro de casa. O mesmo acontece a D. Eduarda: a avó a acusa de namorar o próprio seio em frente ao espelho, por não ser uma Drummond, ela sente desejo. Paulo nota o risco de sua mãe desvirtuar-se, já que, não sendo uma Drummond, sente desejo e, por isso, pede-lhe uma promessa.

PAULO – Jura, mãe, que não farás nada, nada que uma esposa não possa fazer...

D. EDUARDA – Devo jurar, eu? (espantada) Preciso jurar?

PAULO (sem ouvi-la) – Jura... Na nossa família todas as esposas são fiéis... A fidelidade já deixou de ser um dever – é um hábito. Te será fácil cumprir um hábito de trezentos anos... Por que me olhas assim?

D. EDUARDA (rindo e chorando) – Achas fácil ser fiel?... Facilímo... (RODRIGUES, 2004. p.222).

D. Eduarda não acha fácil ser fiel, pois Misael matou seu desejo antes de casar, sempre a possuiu como se houvesse uma morta entre eles, é velho e ela não tem interesse por ele. Isso desvenda outro hábito dos nossos antepassados: muitas garotinhas eram casadas com senhores muito mais velhos por motivos econômicos, não tendo com eles qualquer envolvimento amoroso:

Aí vinha colhê-las verdes o casamento: aos treze e aos quinze anos. Não havia tempo para explodirem em seus franzinos corpos de menina grandes paixões líbricas, cedo saciadas ou simplesmente abafadas no tálamo patriarcal. Abafadas sob as carícias de maridos dez, quinze, vinte anos mais velhos; e as muitas vezes inteiramente desconhecidos das noivas. (FREYRE, 2004. p. 423).

Assim é explicável porque D. Eduarda é tão atraente enquanto Misael figura tão velho e sem forças. Provavelmente ela tenha sido casada por interesse. Freyre ainda aponta o costume de casamentos entre estrangeiros ricos com membros de famílias ilustres da terra, desde que aqueles também professassem a fé católica. D. Eduarda é estrangeira, então pode ter sido este o tipo de casamento que se deu entre os dois. Essa união é responsável pela tragédia que ocorre. Logo, a sociedade em que as personagens estão inseridas é que as conduz ao erro, que inevitavelmente as levará à tragédia. Isso reforça a idéia de destino, pois não há como fugir dessa situação: caso eles rompam com essas regras sociais, como Dorotéia, cairão no infortúnio.

Essa maneira de serem feitos os casamentos também pode ser a explicação para a náusea sentida na família de Dorotéia. Nenhuma das primas sentiu prazer em sua noite de núpcias; quando o marido chegou, elas não foram capazes de o ver, talvez porque não o quisessem. A situação modificou-se quando Dorotéia fugiu com o índio: ela apaixonou-se, por isso não sentiria a náusea. O mesmo acontece com Das Dores, sendo o par de botinas de um jovem, filho de D. Assunta, trazido pela mãe para contrair núpcias. Das Dores não sente a náusea e consegue ver o par de botinas, admitindo seu desejo.

Outro tipo de casamento que era comum e nem sempre levava aos melhores resultados era o casamento entre primos, com a vantagem de esses serem conhecidos antes do casamento: “Os casamentos, tão freqüentes no Brasil desde o primeiro século da colonização,

de tio com sobrinha; de primo com prima.”(FREYRE, 2004. p. 424-5). É o que aconteceu entre Jonas e Senhorinha, o casal gerador de *Álbum de família*, além da grande diferença de idade: “Os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao do casamento. Ele, 25 anos. Ela, 15 risonhas primaveras”. (RODRIGUES, 2004. p.33). Novamente a grande diferença de idade aparece e a relação parental não os faz íntimos, pois desde o princípio Senhorinha rejeita o marido. Outro casamento nos moldes patriarcais que não funciona, pelo menos no aspecto do desejo.

A mesa também traz o prazer, por isso a cozinha igualmente é um espaço marcado na sociedade brasileira, conforme Damatta (1985). O prazer de comer muitas vezes é comparado ao prazer do sexo. Por isso, nessa cultura tropical de prazer, a mesa da refeição também é algo característico, em que a cozinha interfere de maneira direta na casa da família: “Sabe-se aliás da íntima relação entre a libido e os prazeres do paladar”. (FREYRE, 2004. p.331). A única refeição feita pela família é a própria anti-refeição ou a suposta refeição.

VIZINHO (cochichando) — morreu a menina, mas eles devem cear.

VIZINHO— Não há motivo para não cear.

VIZINHO—Lógico!

VIZINHO— Uma ceia sem pão nem vinho.

VIZINHA(melíflua)— Só a mesa e uma toalha muito branca.

VIZINHO— De linho puro

(Os vizinhos trazem a mesa. Nenhum prato, absolutamente nada apenas a toalha imaculada. D. Eduarda, Moema e Paulo sentam-se para a suposta ceia. Recuam os vizinhos.) (RODRIGUES, 2004. p. 218).

O espaço de comer, em nossa cultura, é visto como um lugar de integração, recepção e alegria. Nenhum destes tipos de interação acontece entre os Drummond, por isso sua mesa é triste. Eles não recebem pessoa alguma, a família é fechada em si mesma, fazendo do incesto a única relação amorosa possível. Apesar de os vizinhos estarem sempre presentes, eles são espectrais, não pessoas reais, diferentemente do que acontece com os Mannon, que relacionam-se com os vizinhos. Orin tem, pelo menos aparentemente, uma relação com Hazel, irmã de Peter, que quase chega a casar com Lavínia, mas essa não consegue escapar do amor incestuoso que Orin sente por ela. Desta forma, as personagens rodrigueanas agem contrariamente ao que se entende como convencional, na sociedade brasileira.

Os heróis rodrigueanos definem-se como heróis trágicos, pois entram em conflito direto com os valores que regem a sociedade, sem ter outra opção. Esses heróis modernos respondem em alguma medida ao modelo aristotélico de herói trágico, mas adaptam esse modelo à tragédia moderna e aos valores e modelos sociais em que estão inseridos:

É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser daqueles que gozam de grande reputação ou fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1992. p. 69).

Segundo essa definição, Jonas seria o herói de *Álbum de família*; Misael, de *Senhora dos afogados* e Ismael, de *Anjo negro*, tendo em vista principalmente sua posição na sociedade e na família. Apesar de as mulheres terem grande influência na trama, é evidente a ascendência do poder masculino em todas as peças. A trajetória de derrocada atinge a todos através da queda desse poder, que é principalmente questionado pelo crescimento do poder feminino dentro da trama.

Segundo Martuscello (1993), *Álbum de família* não tem uma configuração trágica justamente por não apresentar nenhum herói trágico. Segundo ele, nem Senhorinha, nem Jonas têm a permanência em cena necessária para serem tidos como heróis. No entanto, o poder de Jonas na família e também o poder de agir sobre o destino de todos o faz a grande personagem da peça, o herói trágico pode ser representado por ele, já que detém o poder completo sobre a família; ou seja, sobre todo o conflito trágico exposto.

Jonas, assim como Misael e Ismael, é um homem médio, não é demasiadamente mau, também não é um homem bom. Não faz parte da realeza como era prescrito por Aristóteles, mas, segundo Williams, a tragédia moderna prescinde dessa posição. Com a ascensão da burguesia, os cargos de nobreza perderam sua relação imediata com o povo, como acontecia entre os gregos; assim, a possibilidade da tragédia estendeu-se ao cidadão:

A extensão do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. No entanto, a natureza dessa ampliação determinou em larga escala o seu conteúdo até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi teoricamente concedida a todos os homens, mas sua natureza foi drasticamente limitada. (WILLIAMS, 2002. p. 74)

Então, a tragédia limitou-se a seguir o destino de um só homem e “o caráter geral e público da tragédia se perdia” (WILLIAMS, 2002. p. 74). Nelson Rodrigues também não deixa suas tragédias centrarem-se na decadência de um homem sozinho, o homem brasileiro

não é completamente um indivíduo, como já mostramos, ele é um ser relacional, portanto intimamente ligado à família: logo, seus personagens decaem junto com sua família e por causa dela. O lugar de poderoso deixa de ser completamente relativo ao estado para ser relativo à família. Essas não são tragédias de seres sem poder, não são indivíduos quaisquer; são líderes de suas famílias que têm uma posição de relativo poder dentro de seu meio social. Jonas é fazendeiro e envolvido com política, Misael é juiz e será nomeado ministro, e Ismael é médico numa sociedade em que esta profissão é muito valorizada; dessa forma, eles envolvem uma fatia social importante nas suas tragédias pessoais, pois são representantes de grupos maiores.

A hybris, ou seja, a falha ou erro trágico, não é cometida voluntariamente pelo herói, ele é levado a ela por causa de seu destino, que já está traçado e não há como escapar. Segundo Szondi, a tragédia fala de “um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino.” (SZONDI, 2004a. p.29)

O erro do herói é parte central de sua formação estrutural e todos estes o cometem dentro da sua organização familiar. Outra característica que torna Jonas o herói de *Álbum de família* é o fato de ele ser o responsável pelo erro que causa a queda de sua família. Jonas já era um homem ao casar com Senhorinha, que ainda era uma menina, e ele, apesar de, teoricamente, ter condições de fazê-lo, não conseguiu criar uma relação afetiva com ela. Por isso, ela nunca foi fêmea como ele gostaria que fosse sua esposa. Assim ele é o responsável por tudo que acontece à sua família, é por causa de um erro seu que toda família cairá. Jonas erra ao não despertar o amor de sua esposa e ainda assim casar com ela:

O adultério, presente em quase todas as suas peças, é sempre cometido pela mulher. Porém, algumas vezes, a traição é vista como algo justificado, como um comportamento que tem origem na solidão ou nos maus-tratos recebidos pela mulher. (FACINA, 2004. p.135)

Jonas não foi capaz de amar Senhorinha e é acusado por isso, apesar de tentar colocar a culpa em Senhorinha, que o traiu: “SENHORINHA- Você nunca me teve amor! JONAS (*exaltado*) – Tive, sim. Até aquela noite; depois não. Amor ou coisa parecida.” (RODRIGUES, 2004a. p.74) Contudo, ele revela que nem conhece o sentimento que nutria, deixando sua falha ainda mais evidente. Os dois não sabem o que é o amor, pois seu casamento teve motivações muito diversas e eles só foram encontrar amor nos filhos. Todos são personagens em busca do amor autêntico vindo de qualquer lugar e não há amor mais

forte do que o desenvolvido entre pais e filhos, assim Jonas incorre no seu segundo erro: amar de forma inadequada sua filha Glória.

Jonas ama Glória desde o momento em que nasceu, ama-a tanto que chega a desejá-la, e é só no excesso que está o seu erro, pois “a grande e autêntica tragicidade da ética: quando não se tem direito àquilo que se tem como obrigação”. (SZONDI, 2004. p.71); então Jonas cai em desmedida pelo excesso de amor. Ele poderia amar Glória como filha, mas não desejá-la e deveria amar sua esposa – antes mesmo de casar. Todavia a sociedade o obrigou a casar precocemente e sem afeto, logo, ela impôs o erro a Jonas - colocando em sua casa uma esposa sem amor, e assim seu desejo inevitavelmente recaiu sobre outra mulher. No isolamento em que vive, é quase fatal que seu desejo recaia sobre outro membro da família, daí, seu erro ter sido socialmente condicionado.

Jonas se configura plenamente enquanto herói trágico pela autoridade que representa diante dos demais. Mesmo em relação aos filhos homens, apaixonados pela mãe, sua autoridade sobrepõe-se ao desejo por ela, pois aquela é concedida por Deus ao pai da família, independentemente de suas atitudes ou merecimento, sua autoridade é inquestionável, é relativa ao lugar de poder que ocupa: “JONAS (gritando)— Mas ELES estão enganados comigo. Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é SENHOR! (fora de si) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes do jantar, principalmente os versículos que falam da família!” (RODRIGUES, 2004, p. 41).

Essa fala é provocada pelo questionamento do poder do pai, que a volta dos filhos homens, já adultos, traz. Edmundo não aceita se subjugar ao pai, não quer beijar sua mão, essa resistência gera a violência expressa na fala do pai. Conforme Arendt (1994), a violência é um símbolo da falta de poder. A manifestação da violência é uma das maneiras de perceber-se a decadência de um poder, isto é, quanto menor o poder maior será a violência para mantê-lo. Jonas nota que as decisões estão saindo de suas mãos, por isso ele usa ainda mais da violência. Quando o herói fala de seu pai, ele revela que esse já demonstrava uso de violência. Sendo assim, o poder paterno está em declínio há algumas gerações. “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!” (RODRIGUES, 2004, p.56). Jonas mostra assim que não quer seus filhos se dirigindo a ele em posição de igualdade; ele vai apelar para a violência, pois sua autoridade diante dos filhos adultos já não se sustenta só pelo poder.

Segundo Ângela Lopes, “Nelson Rodrigues põe em cena cidadãos médios, e encontramos-los tais como são - homens divididos, entregues às múltiplas faces de sua

personalidade”. (LOPES, 1993. p.12) Jonas é assim, não é um vilão; é uma personagem que não existe na configuração da tragédia grega, já que todas as personagens são plenamente justificadas; nem um herói no sentido simples, pois não é unânime, mas posiciona-se apaixonadamente sobre uma questão moral e socialmente controversa, assim incorre no desequilíbrio. Misael, de *Senhora dos afogados*, assim como Jonas, cai no infortúnio por conta de um erro e não por sua maldade intrínseca e, como prescreve Aristóteles, é representante de uma família ilustre com longa tradição naquele grupo social. Obviamente, ilustre é tomado aqui no sentido moderno, porém, como afirma Szondi (2001), na qualidade de cidadão, qualquer indivíduo tem direito ao trágico no drama moderno. Entretanto, Nelson Rodrigues mantém seus heróis especialmente qualificados, os fazendo líderes de um grupo além do familiar, que é de suma importância dentro da organização social brasileira, isto é: eles ocupam uma posição de destaque social. Eles não têm a dimensão de realeza como as famílias das tragédias gregas, entretanto são líderes de famílias que gozam de grande reputação entre os vizinhos e dentro da cidade. São homens admirados e respeitados.

Adotando a ética contemporânea, o assassinato cometido por Misael seria condenável, porém a ética da sociedade brasileira, na década em que a peça foi escrita, difere bastante dessa. Naquela, matar uma prostituta não era um erro tão grave a ponto de atingir um homem de tão elevada posição social; aliás, atualmente, uma condenação ainda seria bem difícil, ou pelo menos questionada em caso semelhante. Dentro da peça, o assassinato também é visto de maneira dúbia; o próprio Misael vê dessa forma: sente-se culpado pelo assassinato e simultaneamente defende-se dele alegando que a morta ‘era uma mulher da vida’. Isso se dá porque em seu meio social ainda circulam duas éticas válidas.

A tragédia mostra que os comportamentos sociais estão de tal forma sedimentados que são passíveis de questionamento. Ao relativizar as posições sociais, o texto também desestabiliza os valores, que são altamente vinculados às classes sociais nesse momento. O autor, ao fazer com que a personagem tenha um conflito ético dentro de si mesmo, traz à tona o conceito mais polêmico da época: a divisão de classes; podemos dizer, a partir disso, que esse conflito ético foi proposto justamente para mostrar à sociedade seus próprios preconceitos. É nesse sentido que Misael chama em sua defesa a ética:

D. EDUARDA (baixa a voz) -... aquela que mataram há 19 anos ... O assassino matou com machado... O assassino matou com um machado... Abriu aqui (indica o pescoço) e quase separou a cabeça do tronco...

MISAEEL (cortante) – Era uma mulher da vida! (RODRIGUES, 2004. p.228).

Ismael, de *Anjo negro*, é um excelente médico, o que lhe garante grande prestígio social. Também é esforçado, venceu por meio de suas próprias forças às adversidades que a vida lhe trouxe, mas renegou a família e faz de sua esposa uma prisioneira, além de ser cruel com todos à sua volta. Também não exerce uma posição de liderança, apesar de seu poder, ele só se impõe à esposa. O seu erro também foi o motivo que lhe trouxe prestígio, foi o que fez com que saísse da mediocridade e causasse um desequilíbrio no mundo à sua volta. Segundo os gregos, o homem que se destaca demais do seu grupo cria condições para a tragédia por criar um desequilíbrio naquela organização social, saindo de seu lugar natural. É isso que ocorre com Ismael: ele erra por ter vergonha de sua cor, mas ele também se esforça e vence na vida por isso mesmo. Ele quer compensar sua cor com posições que quase só os brancos ocupam neste momento histórico, assim, ele cumpre a trajetória do herói trágico, à semelhança de Misael e Jonas, e passa da fortuna ao infortúnio durante a peça. No episódio da morte do filho, no primeiro ato da peça, ele é um homem de prestígio, todos admiram sua capacidade médica e sua respeitabilidade. Já no ato final acabam só ele e a esposa partindo para uma morte em vida, após os dois terem matado seus filhos: ela, os meninos, e ele, a menina. Misael inicia juiz respeitado a ponto de ser nomeado ministro e termina morto e com a família destruída; Jonas inicia fazendeiro tão influente na região que chega a ter contato pessoal com o presidente e, no fim, suicida-se e sua esposa foge louca com o filho.

Todos esses heróis têm plena consciência de seu erro, eles sabem que essa atitude os levará à queda, mas não conseguem deixar de comportar-se dessa forma; estão destinados a esse comportamento:

O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (LESKI, 1990. p.27)

Jonas sabe que seu desejo só se realizará no objeto proibido, que é Glória. Mesmo assim busca essa realização, sabe que isso lhe custará a dignidade, por isso usa as outras meninas virgens como se fossem Glória. Todavia, sabe que seu desejo sempre foi soberano sobre suas atitudes, sabe que esse também guiará seus filhos e tem plena consciência de que esses também nasceram pré-destinados:

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

JONAS — Tem que ser como eu!

D. SENHORINHA (doce) — Sempre com um 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... (RODRIGUES, 2004, p. 50).

Assim concretiza-se mais uma característica da tragédia grega na obra de Rodrigues: a hereditariedade da maldição. A maldição dos Átridas iniciou duas gerações antes de Orestes, a partir do banquete amaldiçoado, assim como o início da maldição dessa família já aparece nos avós da última geração. A queda da família se dá por uma maldição que paira sem concretude sobre ela até que, pela *hybris* de um de seus líderes, ela aconteça.

Jonas tem consciência de sua queda, sabe que essa é inevitável e que também atingirá seus filhos. Da mesma forma, Misael sabe que será punido pelo assassinato da prostituta, é só uma questão de tempo. Ele espera que um dia o coro que chora a morte dessa mulher seja ouvido e passa todos esses anos esperando. Misael sabe que errou e que pagará por isso com a destruição de sua família. Ismael também sabe que haverá punição por seu ódio à cor. De certa forma, ele nota que está sendo punido quando Virgínia mata seus filhos negros. A perda de Ana Maria e a entrega completa à esposa só completam a punição. Todos sabem que serão punidos e que seus filhos também sofrerão por conta de seus erros. Todavia, seu *pathos* faz com que continue insistindo no erro que o levará à queda.

O *pathos* do herói é a força que o leva à *hybris*, que por sua vez, o leva à catástrofe. Então, o *pathos* é, segundo Coutinho (1977): as “forças que carregam em si mesmas a sua própria justificação, e se realizam substancialmente na atividade volitiva do homem” (p.23). Cada um desses heróis é movido por uma paixão superior à própria vontade. Jonas é apaixonado por Glória, ele tenta afastá-la de si, tenta esfriar seu desejo no relacionamento com outras meninas, mas falha também nesse esforço; por fim, admite seu desejo e então é destruído pelas moiras, que acabam com sua vida e com sua família. Misael esforça-se para não sentir desejo; nesse esforço, mata a prostituta por quem estava apaixonado e, assim, determina o destino de sua família, totalmente construída sobre a negação do desejo. Ismael age sempre de acordo com seu ódio pela cor, mesmo quando isso o atinge frontalmente, como ocorre no relacionamento com Ana Maria, que, por ser cega, não compreende a diferença, mas mesmo assim Ismael lhe infunde um ódio ao negro.

4.2.2 O Coro

O coro é outra estrutura formal da tragédia grega mantida por Nelson Rodrigues nas tragédias aqui estudadas. Em *Anjo negro*, ele aparece exatamente no papel que os gregos lhe atribuem, ou seja, como simples ressonância do senso comum e do socialmente aceito. Conforme Prado, o papel do coro é “analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si só não atravessariam a esfera do individual e do particular”.(PRADO, 2002. p.87) As negras que choram o filho morto mostram o quanto a sociedade ainda é racista. O coro é um estratagema bem utilizado dentro desta peça. No primeiro ato, com o velório do menino, ele fica totalmente justificado, ou seja, as negras estão nesta casa por causa do velório; contudo, nos atos seguintes, elas continuam presentes, apontando para um aspecto sobrenatural. São como aves negras de mau agouro sempre pairando sobre os amaldiçoados; são elas que deixam o ponto de vista da sociedade explícito no texto e este é dominante. Os preconceitos sociais são reproduzidos por elas e por todos os envolvidos nessa trama sórdida, e é para mostrar o absurdo da situação social real que o autor coloca nessa peça a carga de preconceito que o negro recebe e carrega dentro da sociedade brasileira.

Já em *Álbum de família*, a função do coro é questionada e invertida. A cena inicial é a do casamento de Senhorinha e Jonas- primos. Os comentários do Speaker são motivados pelas fotos do álbum da família, fotos que retratam momentos do passado das personagens em cena. O Speaker é contemporâneo ao público e comenta os retratos a partir de novos padrões éticos. “Naquele tempo, moça que cruzava a perna era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha — com o perdão da palavra”. (RODRIGUES, 2004, p.33). Isso indica que os valores mudaram no intervalo de tempo entre a ação e a narração feita pelo Speaker; o recato já não mais tão valorizado e as mulheres podem cruzar as pernas sem serem mal-vistas por isso.

A ação é, portanto, introduzida pelo Speaker, que, segundo as indicações do dramaturgo, é uma espécie de Opinião Pública e prima por oferecer informações erradas sobre a família. Logo, a opinião pública é que tem opiniões equivocadas sobre aquela família, assim fica claro que, apesar das imensas atrocidades que acontecem na intimidade, a aparência de família respeitada continua intacta até o final, depois da morte de todos seus integrantes. Esse descompasso entre as duas realidades mostra que a aparência de família decente muitas vezes esconde uma relação cheia de vícios e irregularidades.

A construção do coro deslocado no tempo e no espaço colabora muito com a riqueza formal dessa peça. O Speaker pretende-se um coro: na acepção grega do termo, mas esse coro

nega sua função, ele é o oposto do coro. Poderíamos dizer que é construído um anticoro, já que ele não critica as personagens, só faz elogios descabidos; também não as analisa, na medida em que comenta somente suas falsas atitudes perante a fotografia. Cria-se, assim, uma situação esdrúxula onde o espectador desconfia de toda proposição do coro.

Os comentários sempre partem de uma pose que as personagens assumem frente às câmeras, ou aos demais. Isso forma uma construção de sentidos peculiar, visto que é criado um jogo de espelhos: sobre a foto, que é aparência, o autor cria um comentário, que já não é nem mais a imagem do retrato, mas a leitura do Speaker sobre ela. Em nenhum momento ele comenta diretamente, a ação e as fotografias são rapidamente encenadas em uma cena estática. Na entrada do segundo ato, temos o seguinte comentário: “(...) Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece em sua fisionomia angelical. Mãe e filha se completam.” (RODRIGUES, 2004, p. 49). O autor insere essa cena logo após o público ter tomado conhecimento do pacto lésbico de Glória, o que põe em dúvida sua inocência; logo, fica evidente que os comentários são diametralmente opostos à realidade. O autor compõe a seqüência cênica justamente evidenciando os equívocos do Speaker, justapondo essas cenas estáticas a cenas que vão de encontro ao que ele fala.

Sua posição temporal também é estranha à forma trágica: geralmente o coro é formado por concidadãos contemporâneos à trama. Todavia, o Speaker está no futuro, seus padrões morais diferem dos mostrados pelos sujeitos da ação; assim, ele percebe a família com distanciamento histórico. É diferente do que acontece com o coro clássico, que serve para mostrar o senso comum de sua época em contraste às atitudes do herói naquele mesmo espaço e tempo. A primeira foto é de 1900, a peça é escrita em 1946. Caso supnhamos que o Speaker seja contemporâneo da escritura temos 46 anos de diferença. Sendo assim, o autor aponta para uma época inicial, o início do século XX, com resquícios de vida bucólica. Embora haja alguma urbanização, a cidade é distante. Desta forma, o autor mostra que os valores familiares são corruptos desde os primórdios.

O Speaker reforça em muitos de seus comentários que está no futuro em relação aos fatos ocorridos com a família, e esse novo momento tem moral e costumes diversos: “Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia”. (RODRIGUES, 2004, p.66). Essa questão também fica evidente na seguinte passagem: “Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças que bebem refrigerante na própria garrafinha”. (RODRIGUES, 2004, p.45). Desta maneira, Nelson Rodrigues cria um ponto de vista crítico em relação a seu tempo. Em suas crônicas,

através de sua própria voz, também critica a juventude, que vive na praia e adota costumes bastante liberais. Portanto, parece que ele faz uma espécie de autocrítica, mostrando que quem fala em favor do passado em questões comportamentais nem sempre tem toda razão, pois os comentários e as fotografias trazem uma verdade de aparência que a realidade da ação desconstrói.

A crítica concretizada pelo Speaker atinge o pensamento comum da década de 40, em que a consciência moral não só era baseada na do passado, como a ela se referia como modelo e objetivo. A revolução dos costumes era vista como a grande corrupção da família brasileira, e por isso os conservadores, maioria absoluta, opunham-se frontalmente a ela. Dessa forma, afirmações semelhantes às do Speaker, que valorizam as atitudes do passado tomando-as pelas aparências, poderiam ter sido feitas por qualquer um do público ou da imprensa, como o próprio autor fez. Assim, ao mostrar uma fala comum como uma fala imbecil, ele atinge a todos os possíveis produtores daquela fala, inclusive a si mesmo, o que parece, à primeira vista, bastante estranho. É mais um forte motivo para a peça não ter sido aceita pelo público, que se vê frontalmente atacado em suas convicções.

Em *Álbum de família*, o coro, mesmo que às avessas na forma de Speaker, configura o conflito trágico, pois põe em colisão dois conjuntos de valores divergentes e igualmente justificados: um é representado pela moral vigente, explicitada pelo Speaker que, neste sentido, faz o papel comum ao coro, mostrando o que o senso comum admite no tempo em que se passa a ação, e outro é do destino que se impõe sobre a família do qual o desejo é parte fundamental:

O trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se justifica, e no entanto cada lado só capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado. Portanto cada lado se torna culpado em sua eticidade. (SZONDI, 2004. p.42).

A família justifica suas ações porque o desejo se impõe e ela não tem nenhuma válvula de escape. O único desejo admitido é o que lhes falta: o desejo entre marido e mulher. As condições geográficas, embora não sejam as únicas motivações, também operam contra, afinal, eles ficaram isolados na fazenda por muito tempo, logo seus sentimentos só poderiam nascer entre eles mesmos, conforme afirma Edmundo: “como se a nossa família fosse a única e primeira (numa espécie de histeria). Então o amor e ódio teriam de nascer entre nós”. (RODRIGUES, 2004, p.72), ou seja, visto que não há nenhum outro grupo humano com quem eles se relacionem em condições de igualdade. Fica ausente a própria condição para a

civilização, que, segundo Freud (1974), é a convivência social entre grupos humanos de diferentes clãs. Com a ausência da convivência com outros grupos, eles só poderiam degenerar em relações incestuosas.

Colabora para essa situação o fato de que ao se casarem, Senhorinha e Jonas não conheciam o amor: eram dois jovens que foram unidos por simples conveniência, ou seja, seus pais queriam que sua fortuna se mantivesse na família. Desta forma, o amor familiar, de certo modo, no limiar do incestuoso, já está justificado pelos interesses econômicos da elite e o casal, muito jovem, acaba aprendendo a amar com seus filhos, coisa que racionalmente podiam até abominar, mas emocionalmente não conseguiam reprimir, já que os limites do incesto não estavam claros em seu código moral.

Através da forma trágica o autor não só justifica as atitudes de suas personagens como também justifica o sistema moral vigente, sendo que a própria concepção trágica provoca a necessidade dessa igualdade de posições. Isto é, para que exista o conflito trágico é necessário que existam duas forças contraditórias e excludentes em igualdade de justificações, isto é, que tenham a mesma validade moral e social. Novamente temos um ponto com o qual o público não pode concordar de forma alguma, o tempo idílico sendo igualado a todas as abjeções trazidas pelo drama.

Voltando à comparação entre *Electra enlutada* e *Senhora dos afogados*, notamos que os vizinhos estão presentes nas duas peças, em ambas atuando como coro da situação vivida pela família; contudo, eles diferem quanto à sua natureza. Os vizinhos dos Mannon estão presentes em seu convívio, eles comparecem aos velórios e depois vão embora. Em muitas cenas eles aparecem separados dos Mannon, falando desses, dando a entender que, apesar do esforço para esconder a verdade, os vizinhos sabem de tudo:

AMÓS

Parece estar se escondendo por trás de uma máscara. Todos os Mannon são assim. Todos têm o mesmo jeito. E passam esse jeito para suas mulheres. Seth também ficou com esse jeito — vocês não viram? Foi de ter vivido com eles toda a vida. São cheios de mistérios e não querem que os outros saibam os segredos deles.

MINNIE

(Ansiosa, prendendo a respiração)

Segredos?

LOUISA

Os Mannon também têm o que esconder, como os outros! E até coisas piores! (Baixando a voz, quase num sussurro para o marido) Conte a Minnie a história do irmão do velho Abe Mannon, David, que se casou com aquela mestiça de francês e canuque a quem fez mal...

AMÒS

Psii! Cala a boca, mulher! Aí vem Seth. (Mas segreda, rapidamente, a MINNIE) Isso aconteceu quando ele era rapazinho. Depois eu conto. (O'NEILL, 1970. p.41-2).

Já os vizinhos dos Drummond são onipresentes e oniscientes, eles sabem de tudo desde sempre e estão em todos os lugares.

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

VIZINHO— Passa o dia com três ou quatro mulheres... (RODRIGUES, 2004. p.217)

NOIVO — Duvida! Vocês aí, que são vizinhos da família, e que estão em todos os lugares ao mesmo tempo, digo a verdade ou minto? (RODRIGUES, 2004. p.258).

Por já saberem de tudo, os vizinhos dos Drummond não despertam temor, não há uma grande preocupação em esconder os acontecimentos como ocorre com os Mannon. Isso pode acontecer em uma obra brasileira, onde pela formação social de uma sociedade relacional, a vizinhança e os amigos próximos compartilham todos os acontecimentos da casa, um indício de que a vida privada seria menos privada no Brasil. Damatta (1985) afirma que a casa brasileira é mais aberta e receptiva que as demais, logo a sua vida interna também é mais acessível. Não há como esconder a verdade dos vizinhos, ainda mais os que moram na cidade, onde a vizinhança é ainda mais próxima, diferente do que acontece em *Álbum de família*, em que as abjeções da casa permanecem escondidas pelo isolamento geográfico em que as personagens vivem. Os brasileiros urbanos, como é mostrado em *Senhora dos afogados*, têm sua vida privada invadida por uma horda de vizinhos fofoqueiros, o que é diferente do que acontece na família americana, na qual nem os amigos mais próximos são tão íntimos. Peter e Hazel, apesar de serem bem próximos, não têm ciência dos acontecimentos íntimos da família.

A necessidade de manter sigilo sobre os atos da família também acontece porque a sociedade brasileira se organiza de maneira diversa em termos de reconhecimento do indivíduo enquanto pessoa dentro do sistema. Enquanto no Brasil ser filho ou parente de qualquer pessoa importante traz um diferencial dentro da sociedade, nos Estados Unidos,

geralmente, a pessoa só tem uma distinção se esta lhe é conferida pelos demais como marca de reconhecimento por seus feitos:

A própria ideologia do sucesso – que exprime claramente os valores da sociedade individualista e pragmática – legitima o pessoalismo em formações sociais individualistas e igualitárias. O sucesso parece exprimir – junto com as categorias de *it*, *glamour*, *charm*, *sex appeal* etc. – a idéia da diferenciação em universos igualitários. A noção é, pois, reificada: o sucesso é algo que – como o famoso *mana* – se pode ter ou perder. Quem tiver sucesso acaba virando uma pessoa e sendo tratada de modo especial, diferente. E o sucesso, como fala seu sentido básico, é algo que se faz e se tem. Não é alguma coisa que se recebe como nome, o sangue ou o título nobiliárquico. Temos então que a ideologia do sucesso é um modo de conciliar a diferenciação concreta dos homens com o ideal de igualdade, como se fosse um modo de diferenciar sem hierarquizar, pois como sabemos o sucesso (e toda sua constelação de noções correspondentes) não é transmissível ou transferível socialmente. (DAMATTA, 1990. p.186-7).

Os vizinhos, nos dois textos, têm uma função coral. O coro geralmente traz um ponto de vista diferente daquele do herói, via de regra é mais conservador, e assim faz um contraponto com a posição do herói, mostrando o que o senso comum tem a dizer sobre aquela situação em que ele está envolvido. O coro em *Senhora dos Afogados*, no entanto, parece servir de eco para o que os Drummonds querem ouvir. Se no caso anterior, o Speaker negava a forma e mantinha a função, nesse ele nega sua função, mas mantém a forma, com isso as personagens mostram-se ainda mais confusas nesse universo sem parâmetros. Logo, os Drummond não têm o que temer, além do coro não acusá-los, eles não dependem da opinião dos vizinhos para manter sua personalidade. Isso é algo que lhes foi legado com o nome da família, suas atitudes e seu reconhecimento junto aos demais não são necessários, enquanto que, para os Mannon, isso é vital, eles só são pessoas porque são reconhecidos assim pelos demais:

SETH

Oh, ele já tinha sido soldado antes da guerra civil. O pai dele mandou ele para West Point. Aí ele foi para a guerra do México e voltou de lá major. Mas o velho Abe morreu nesse ano e Ezra deu baixa do exército pra se meter nos negócios de navegação. Mas não ficou nisso. Estudou leis e acabou sendo juiz. Quando era juiz, meteu-se na política e acabou sendo prefeito. Era prefeito quando a guerra começou. E aí largou de ser prefeito e pegou no pau furado. E agora vai sair como general. É um homem que sabe onde tem a cabeça, Ezra Mannon! Ora se é! (O'NEILL, 1970. p.39).

Isso mostra porque Ezra tem sua importância dentro da sociedade do sucesso: ele é incansável, trabalhador, tem lugar de destaque devido à sua grande participação na sociedade, tendo valor por fazer muito por ela.

4.2.3 O Indivíduo e a Pessoa

Misael é juiz e vai ser promovido, mas não temos referência alguma a seu mérito. Assim, Nelson Rodrigues revela outra das nossas características, que é a não valorização do trabalho. Comentada por Freyre (2004) como originária da aversão dos portugueses, que associavam trabalho manual com judeus, e da própria cultura pós-escravocrata, foi cristalizada por Candido como intrínseca à sociedade brasileira no famoso ensaio *A dialética da malandragem*: “Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres no Brasil de então, haveria muito disso [malandragem], graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto a outras formas de violência”. (CANDIDO, 1970. p.242)

Essa característica é evidenciada também na presença do mar. Para os Mannon é lugar de trabalho e de obtenção de renda, visto que eles têm uma frota de navios mercantes e Brant trabalha em um dos navios. Já o Noivo, personagem que corresponde estruturalmente a ele, vive ocioso, passa o dia com mulheres da vida sem o que fazer em uma cidade litorânea. Diferentemente da relação positiva que têm com os Mannon, o mar tem, para os Drummond, o destino de exterminá-los:

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) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não bóiam! (violenta e 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 ele acabe com todas as mulheres da família! (...) Depois das mulheres será a vez dos homens... (RODRIGUES, 2004. p. 213).

Partindo para uma interpretação mais livre da comparação, podemos dizer que o que vai destruir os Drummond é o próprio trabalho, que passa a ser inserido na sociedade nesse momento de transição para o capitalismo. Embora a família permaneça em um lugar de

distinção, é necessário trabalhar. Seguramente, essa família descende da aristocracia rural e está há poucas gerações na cidade em virtude da ocupação de Misael:

Na ausência de uma burguesia urbana independente, os candidatos às funções novamente criadas recrutam-se, por força, entre indivíduos da mesma massa dos antigos senhores rurais, portadores de mentalidade e tendência características dessa classe. Toda ordem administrativa do país, durante o Império e mesmo depois, já no regime republicano, há de comportar, por isso, elementos estreitamente vinculados ao velho sistema senhoril. (HOLANDA, 1977. p.57).

Misael é um representante dessa ordem social avessa ao trabalho que se fixa a um cargo público a fim de manter seu status junto à sociedade, distanciando-se de profissões que podem ser vistas como menores, como às vinculadas ao trabalho manual. Através desse emprego, pode manter-se em uma tarefa intelectual e, por conseguinte, preservar sua posição aristocrática.

Um outro ponto delicado advém do fato de as mulheres serem afogadas primeiro. Considerando que a participação da mulher no mercado de trabalho era um problema novo, podemos depreender que o trabalho feminino levará à destruição dos lares tradicionais, rompendo esse ciclo de famílias nobres que se mantêm no poder ao longo de séculos. Segundo Magaldi:

Insisti na narrativa da frustração feminina, porque ela acompanha sistematicamente, o destino da mulher, numa sociedade comandada pelo homem. Em regra, as mulheres rodrigueanas não se constroem numa profissão. Esse problema nem é cogitado, no mundo patriarcal que instiga a imaginação do dramaturgo. Mas a frustração estende-se às personagens masculinas e passa a ser traço distintivo da natureza humana. (MAGALDI, 1992. p.28).

Se pensarmos a prostituição como um tipo de profissão que leva ao mar, porque o paraíso das prostitutas, nesse texto, é a ilha e, se lembrarmos que D. Eduarda quer ir ao mar por desejar o leito da prostituta e seu paraíso, ela configura-se como uma mulher que vai em busca de alguma realização profissional. D. Eduarda desprende-se do vínculo com o marido, que a levava à completa frustração em todos os níveis, e ele a mata por ciúme, instigado por Moema.

Em *Senhora dos afogados* temos um juiz que é condenado pela morte de uma prostituta, não por um tribunal instituído pelo Estado, mas pelas suas relações sociais. São as amigas e companheiras de trabalho da vítima que clamam pela vingança e choram por sua morte anos depois do acontecimento. Esse ambiente de pressão vinda dessa classe supostamente inferior faz com que toda a família de Misael pereça. Misael passa anos impune, também sustentado por essa ideologia do favor, mas teme o julgamento, não quer que

seu crime seja descoberto, porque teme as retaliações do Estado. Então, o Estado Positivo também existe e é funcional, embora a possibilidade da justiça seja remota: como vimos, a lei só é aplicável a “cidadãos”, “pessoas” jamais serão ‘atacadas’ por elas.

Por fim, a justiça é efetivada por meio da vingança pessoal. Afinal, o tribunal não é o lugar da justiça popular, principalmente em uma sociedade relacional. Essa condenação não viria de um tribunal instituído legalmente. Segundo Foucault, “O tribunal não é a expressão natural da justiça popular mas, pelo contrário, tem por função histórica reduzi-la, dominá-la, sufocá-la, reinscrevendo-a no interior de instituições características do aparelho de estado” (FOUCAULT, 1995, p.39). Logo vemos que as organizações estatais, principalmente as brasileiras, nunca puniriam o assassino, pois não há uma relação de cidadania entre ele, a prostituta e o Estado, mas uma relação íntima entre Misael e o Estado, que o protegerá.

A família e as amigas da prostituta nem levantam a hipótese de apelar para a justiça estatal e arquitetam um plano para vingar a morte da Prostituta, ou seja, organizar sua própria justiça. A sociedade patriarcal mostra nessa instituição mais uma forma de oprimir os que não têm relações de poder com ela, então ela não figura no texto senão como profissão de Misael, o que impossibilita o acesso das prostitutas.

Da mesma maneira é mostrada a relação de Jonas com o poder, mencionado na carta ao presidente. Ele é senhor de suas terras e, apesar de tudo o que o público sabe a respeito de suas maiores atrocidades, ele seria um nome forte para a próxima eleição:

SPEAKER – Sexta página do álbum. Último retrato de Jonas, datado de julho de 1924. Na véspera, ele havia passado um telegrama ao então presidente Artur Bernardes, tachando de reprovável e impatriótica a revolução de São Paulo. Nada lhe entibiava o civismo congênito. Dois dias depois, a sorte madrasta arrebatava três filhos deste varão de Plutarco. Não resistindo ao doloroso golpe, Jonas enforcou-se numa bandeira de porta. Outros pretendem que foi a própria mulher que o matou. A maledicência lavrou infrene. É um pessoal que não tem mesmo o que fazer. Justamente se cogitava da eleição de Jonas para o Senado Federal na seguinte Legislatura. Orai pelo eterno repouso de sua alma! (RODRIGUES, 2004. p.77).

Isso também reforça a inatingibilidade que têm os que são da elite: não importa o que se saiba a seu respeito, eles permanecem em lugar de honra. Contudo, no universo rodrigueano, eles estão fadados ao fracasso completo; se sua imagem pública não se deteriora, a sua humanidade sim, e é por isso que são todos levados à destruição completa. Já os Mannon temem não só o julgamento, que traria um escândalo para a família, mas também a condenação, materializada como enforcamento, que é a pena para homicídio:

LAVÍNIA

Lá fora, no convés, onde o tiro com certeza seria ouvido? Seríamos presos, e então eu teria de contar a verdade, para nos salvar. Ela seria enforcada, e mesmo que conseguíssemos nos livrar, nossas vidas ficariam arruinadas! A única pessoa a sair-se bem seria Brant! Podia morrer tranquilamente, sabendo que se tinha vingado de mais do que nunca ousara esperar! É isso que você quer? (O'NEILL, 1970. p.229).

O indivíduo moderno é resultado de suas escolhas, por isso a idéia de destino vai de encontro à constituição de individualidade. Se nossas escolhas não fazem diferença no resultado, para que as fazemos? É justamente na possibilidade de escolha que se encontra toda a tragicidade do homem moderno. Mas, como vimos anteriormente, não faz diferença, todas as escolhas levam ao desespero e à infelicidade porque a forma como a sociedade está estruturada não permite ao indivíduo a sua manifestação plena; ele está profundamente imbricado nessa organização social de forma que qualquer tentativa de rompê-la acarreta sua própria destruição.

Um ponto de oposição entre as obras pode ser encontrado em relação ao suicídio. Enquanto os Mannon o preferem à descoberta de suas abjeções, os Drummond o renegam de maneira absoluta. Moema afirma: “Na nossa família ninguém se mata...” (RODRIGUES, 2004. p.213). Numa sociedade usualmente tida como feliz, como é a brasileira, um suicídio pode parecer indigno, uma denotação de fraqueza, de incapacidade diante da vida. Já para os Mannon, provenientes de uma sociedade bem mais sóbria, morrer com dignidade é melhor que seguir vivendo, então eles preferem que Christine se mate a que siga vivendo e delate os fatos ocorridos no interior da família.

Nessas peças, a ação desenvolve-se através de forças de dissolução, cuja ordem não pode ser localizada entre o externo e o interno, isto é, não se percebe se os fatos são causados pelo destino ou se são simples conseqüências das atitudes das personagens. Este é um dos elementos que faz com que as peças mantenham o caráter clássico e também a tensão moderna, ou seja, a centralidade do indivíduo. Os protagonistas não são capazes de observar outras possibilidades, por isso acabam impelidos aos gestos mais extremados, que inevitavelmente levam à anulação de todas as forças sociais no indivíduo através da morte. Conforme Eduardo Coutinho (1977), “o fim desse conflito é o que Hegel denomina reconciliação, ou, em outras palavras, aplicação da justiça eterna.”(p. 24). No caso desse grupo de peças, a reconciliação só pode dar-se através da morte, por isso o núcleo familiar trágico acaba morrendo ao longo do texto e conclui-se a peça com a sobrevivência de um ou

dois personagens que permanecem condenadas. Conforme comentário de Magaldi (1992) à obra de Nelson Rodrigues:

A morte raramente é natural. A violência comparece à quase totalidade dos desfechos trágicos (...) O episódio lembra a fatalidade da tragédia grega, em que as culpas dos pais recaem sobre os filhos, no encadeamento inexorável da maldição familiar. Vejam-se as mortes sucessivas nas várias gerações dos Átridas, até que Orestes se liberte da cadeia de crimes. (MAGALDI, 1992. p.22).

Também conforme Pereira, a perspectiva schopenhauriana do Nirvana domina em *Senhora dos afogados*, *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Dorotéia*. Em *Álbum de família*, a fala de Edmundo (nome similar a Édipo) dirigida a D. Senhorinha mostra uma justificativa notavelmente guiada por concepções freudianas para o desejo das personagens de fecharem-se nas relações incestuosas e anularem qualquer conflito através da morte (PEREIRA, 1999. p. 118). E, numa exacerbação do caráter incestuoso, digamos assim, ‘clássico’, que toma todas as relações entre as personagens desta peça, Edmundo finaliza o diálogo com a mãe dizendo: “O céu, não depois da morte; o céu antes de meu nascimento – foi teu útero.” (RODRIGUES, 2004, p.72). Ele aponta para uma interpretação desse desejo generalizado da morte, misturada ao incesto, como uma atração irresistível para a volta à vida intra-uterina. O retorno ao útero é retomado com uma conotação diversa em *Dorotéia*, mas também faz-se presente.

Como ocorria na obra de Eugene O’Neill, chegamos à constatação de que, nas ‘peças míticas’ de Nelson Rodrigues, a morte é um horizonte desejado, uma promessa de paz diante da inquietude existencial das personagens, e também um princípio organizador dos elementos constituintes do teatro, que tende a uma tensão insuportável em vários planos e à sua resolução nesse desfecho súbito, destarte é lançada ao espectador a total falta de alternativa. O próprio Nelson Rodrigues explicava seu interesse pela sordidez do homem através da consciência trágica da morte: “Nas abjeções humanas, há ainda a marca da morte. Sim, o homem é sórdido porque morre. No seu ressentimento contra a morte, faz a própria vida com excremento e sangue.” (RODRIGUES, 2007, p.5). A personagem rodrigueana busca a morte como solução de seus conflitos, mas a teme como anulação de individualidade. Na morte todos são iguais; nisso se dá um dos conflitos internos das personagens: matar a outra parte causadora do conflito ou matar-se; ambas soluções envolvem a morte.

Então por que podemos ler o teatro desagradável de Nelson Rodrigues como um teatro revolucionário? Voltemos às definições para resolver essa questão.

REVOLUCIONÁRIO: adj. e s.m. Que, ou aquele que provoca revoluções; favorável a transformações radicais; progressista, inovador. (KOOGAN, 1979. p.764)

REVOLUCIONÁRIO: (revolução+ário) s.m. 1 Aquele que toma parte numa revolução. 2 Inovador. 3 Aquele que provoca revoluções. (MICHAELIS, 2002. p. 681)

REVOLUCIONÁRIO: adj. 1. Relativo a, ou próprio de, ou que é adepto de revolução. •sm. 2. Aquele que prega, lidera ou toma parte em revolução ou revoluções. (FERREIRA, 2001. p. 608).

“Que, ou aquele que provoca revoluções”. Depois de acompanhar a crítica a respeito da dramaturgia de Nelson Rodrigues não podemos deixar de notar que ele provoca uma revolução no teatro brasileiro, tirando nossa dramaturgia da mesmice das comédias de costumes.

“Favorável a transformações radicais; progressista, inovador”. No campo social, não; no campo estético, sem dúvida. Como mostramos no capítulo anterior considerando as questões sociais, Nelson Rodrigues mostrava-se extremamente retrógrado em suas crônicas e progressista em seu comportamento. No campo estético suas inovações foram notáveis e a introdução da tragédia em si já mostra muito desse caráter.

“Aquele que prega, lidera ou toma parte em revolução ou revoluções”. Quanto à revolução estética, já comentamos; mas e a revolução social? Nelson Rodrigues, nos textos onde mais esconde a relação com a sociedade brasileira, revela sua imagem de Brasil. Essa é bastante similar à desenhada pelos críticos marxistas. Embora Nelson Rodrigues não proponha uma solução a partir dessa visão como eles, ele compartilha da sua insatisfação. “Para o PCB, o Brasil continuaria a ser um país “atrasado”, semicolonial e semifeudal, bloqueado em seu pleno desenvolvimento para o capitalismo pela presença do latifúndio e da dominação imperialista”. (COUTINHO, 2000. p.247)

Conforme mostramos antes, o atraso produzido pelo latifúndio na sociedade brasileira é apontado, principalmente em *Álbum de família* como um impedimento para a civilização, gerando o incesto em série dentro daquela família que não consegue sair de seu sistema autocentrado para um sistema de relações interfamiliares, ou seja, sair das relações latifundiárias e seguir para um modelo capitalista; bem como o crítico socialista, Nelson Rodrigues vê isso como um defeito. Nelson Rodrigues, nem por isso, associa-se a uma visão revolucionária socialista, mas sem dúvida almeja uma revolução que liberte o Brasil das amarras do latifúndio:

Nas linhas mais amplas, a crítica se aproxima daquela feita pelos teóricos de esquerda, que vêem nas superestruturas forças de dominação de uma classe sobre a outra (...) Se Nelson critica tão frontalmente os potentados, expondo-os à visão pública na sua crueza objetiva, revela solidariedade instintiva com os humildes. Não se enxerga ele condenar um desprotegido da sorte, preferindo, ao contrário, compreendê-lo com vítima das circunstâncias. (MAGALDI, 1992. p. 78).

Através dessa leitura, percebe-se por que nas peças míticas tudo é tão desumano e corrosivo. Não há luta de classes, há esmagamento de classes. As pobres que entram na casa de Jonas são subjugadas, elas se entregam na esperança de um futuro melhor. O avô que acompanha uma das netas também mostra extrema humildade. A prostituta que ousou querer o lugar de esposa foi violentamente morta. Os negros que esperam à porta de Ismael também são muito humildes e têm medo desse severo homem que ‘subiu na vida’, por não verem-se como iguais.

Nelson Rodrigues mostra-se revolucionário não por efetivar uma nova proposta de Brasil, mas por denunciar toda decrepitude em que se encontra a civilização patriarcal ainda vigente no Brasil do século XX, em que, apesar da revolução de costumes, temos humanos impedidos de sentir desejo no casamento, mulheres totalmente subalternas aos maridos, negros alijados de possibilidades, cidadãos sem lugar social, psiques massacradas por dogmas religiosos e toda sorte de arcaísmos. Esse posicionamento não é reacionário. “Nelson Rodrigues foi reacionário apenas na medida em que não aceitou a submissão do indivíduo a qualquer regime totalitário. Quando a pessoa humana for revalorizada, também desse ponto de vista ele será julgado revolucionário.” (MAGALDI, 2004. p.185).

5 CONCLUSÃO

O teatro de Nelson Rodrigues, principalmente as peças míticas, está longe de ser uma obra reacionária, independentemente das posições políticas afirmadas pelo autor. Nessas peças, o autor traz à tona inúmeras relações típicas da instituição familiar que se consolidaram na nossa formação cultural e arraigaram-se, dessa forma, em nossa tradição. Ao apontar esses usos bastante equivocados e autoritários, ele revela o que é também verdade fora do aspecto familiar, onde isso atinge os macropoderes (FOUCAULT, 1995), isto é, o próprio governo e suas instituições. Assim o autor critica fortemente os hábitos e as instituições constituídas, mostrando que é preciso mudá-las, aperfeiçoá-las e até reformulá-las para que o indivíduo possa desenvolver-se de forma plena dentro dessa formação social. É preciso criar condições para que o indivíduo se desvincule a ponto de tornar-se cidadão e sair plenamente da esfera da pessoa, presa a ligações familiares e relacionais.

Nelson Rodrigues construiu uma imagem pública de homem conservador e retrógrado tanto na vida política quanto na vida pessoal, contudo até mesmo fatos de sua biografia mostram que ele não era exatamente isso. O fato de casar-se novamente e de ajudar vários amigos socialistas mostra seu posicionamento um tanto inovador nas duas esferas. Contudo, a imagem conservadora lhe serviu bastante, com ela pôde ter alguma influência dentro do sistema para ajudar na liberação de peças suas e de seus amigos. Todavia, isso nunca foi insumo suficiente para que se questionasse a posição política e social do autor.

Notamos que Magaldi, talvez por conviver de perto com o autor, já apontava a incongruência de ele autodenominar-se reacionário, fato que pode ser comprovado através da leitura de sua obra. Seu reacionarismo deve-se a uma leitura de época, em que tínhamos uma polarização completa de posições políticas e muitos adeptos da liberdade individual tiveram suas posições mal-vistas, por não quererem denominar-se socialistas muitos foram imediatamente tachados de reacionários. Muitas vezes a própria falta de opção foi o que gerou a impossibilidade de questionamento dessas posições.

Vimos que suas personagens constroem-se um passo além da dita normalidade, levando a extremos relações que são usuais, como uma forma de ironizá-las e tirá-las também de sua condição de habituais. É o que acontece com as mulheres, restritas ao ambiente doméstico, vigiadas pelo marido em todas suas atitudes na realidade. Na ficção rodrigueana, o cárcere privado ganha um ar mais obsessivo, a vigilância do marido tem como motivo gerador

um ciúme enlouquecedor; mas, em síntese, as situações são bem semelhantes. Essa é maneira que o autor encontrou de contestar esse modelo social que está sendo combatido por um novo que vem ganhando muitos adeptos.

Através da forma trágica, Nelson Rodrigues recupera o que é o embate mais forte na cultura brasileira: o início das modificações comportamentais e familiares. A sociedade relacional brasileira é fundamentalmente estruturada sobre a família, instituição seriamente atacada nesse período. Nelson Rodrigues não tenta defendê-la, em sua produção teatral, mas mostra suas limitações e eventual impossibilidade diante da nova estrutura cultural que irá se instaurar em breve com a urbanização em larga escala e a gradual individualização do sujeito frente à sociedade impessoal. Portanto, para que os interesses políticos vigentes sejam mantidos, a família deve ser mantida de qualquer forma, não importa sob que bases. Mesmo que ela seja totalmente destituída de relações afetivas, é seu destino permanecer agrupada, pois a sua desagregação levará à destruição do sistema de macropoderes. Dessa maneira, vimos que o autor abala a estrutura básica do micropoder na sociedade brasileira, que é a família, e que, por sua vez, sustenta a estrutura do macropoder, ou seja, o poder político estatal. Assim, essas peças têm uma atuação política no sentido amplo, pois se posicionam ao lado da ideologia que nega credibilidade à instituição familiar tal como ela é formada no Brasil.

Nelson Rodrigues mostra o momento de crise de valores por que passa a sociedade brasileira de todo esse período; ele revela que duas éticas estão válidas no sistema: uma é inovadora e não está baseada nos valores familiares, a outra é conservadora e extremamente ligada à família. Sendo assim, o ponto atacado pelo autor é o mais delicado tanto para a sociedade brasileira, enquanto construção histórica, quanto para a crise de valores consolidada nesse momento histórico específico.

Embora muitas vezes o autor chegue a uma visão de Brasil e das relações sociais próxima à visão da esquerda, nem sempre os críticos puderam levantá-las, tendo em vista a força da palavra do autor que se afirmou inúmeras vezes reacionário, além de assistir jogos de futebol ao lado do Presidente General Emílio Garrastazu Médici. Assim sua palavra ficou validada sem questionamento pelos críticos de esquerda. Afinal, eles viam com antipatia essa aparente aproximação ao regime militar vigente.

Os críticos de direita também se calaram, pois o regime, evidentemente, viu vantagens na aproximação com uma figura que já se fazia famosa e tinha grande prestígio junto à

intelectualidade, mesmo a esquerdista. A direita viu nele uma palavra forte e respeitada que a defendia na imprensa; afinal o poder da voz de Nelson Rodrigues já era incontestado.

Assim, hoje, não podemos dizer que Nelson Rodrigues foi um reacionário que pensava de forma completamente retrógrada e que tentou impedir as mudanças de comportamento e pensamento que estavam acontecendo em seu tempo. O que ele fez foi tentar defender o que achava essencial ao humano: a individualidade, a liberdade e o amor ‘verdadeiro’. Mesmo que isso significasse tomar uma posição delicada dentro de um sistema de forças radical e instável como era o do Brasil da década de 60, quando culminou o conflito das tensões internas que foram se asseverando no pós-guerra.

Concluimos que a pecha de reacionário recaiu sobre Nelson Rodrigues por ele negar o sistema socialista enquanto alternativa de governo no Brasil em um momento onde se era reacionário ou revolucionário. Como a negação do sistema socialista lhe negava o título de revolucionário, lhe sobrou o de reacionário, o qual acabou assumindo, e, a partir daí, mostrando suas posições políticas bem mais complexas do que essa simples polarização.

Seguramente, nossa pesquisa poderia ser estendida às tragédias psicológicas e até mesmo às cariocas. Também seria possível ler as crônicas futebolísticas como um apoio ao sistema e sua forma de ver o brasileiro. Enfim, dentro de uma vasta obra como a de Nelson Rodrigues sempre é possível incluir algo a mais. Contudo, acreditamos que nosso *corpus* dê conta da proposta de levar uma dúvida sobre a posição política tão alardeada por Nelson Rodrigues.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ARENDDT, Hannah, *Sobre a violência*. Trad: André Duarte. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 2. Ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOFF, Maria Luiza Ramos. *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues*. Tese de Doutorado. UFRGS: Janeiro de 1997.
- CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Néelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Funarte, 1996.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) in: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. Ed. São Paulo: TAQ, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. Ed. VIII. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: Ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- COUTINHO, Eduardo. Antígona e Macbeth à luz da estética de Hegel. *Letras de hoje*, Porto Alegre, nº 27, p. 23 – 37. Mar. 1977.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FISCHER, Luis Augusto. *Inteligência com dor*: Nelson Rodrigues ensaísta. Tese de Doutorado, UFRGS. Porto Alegre, 1998.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 49. Ed. São Paulo: Global, 2004.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol.XXI. Rio de Janeiro. IMAGO, 1974. V.21. p.81-171.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. Ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 30. Ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de obsessão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) *História da vida privada na Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. V.4. P.439-487.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

JABOR, Arnaldo. Álbum de família. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 286-287.

KOOGAN. *Dicionário enciclopédico*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1979

LEONÍDIO, Adalmir. O sertão e outros lugares: uma idéia de nação em Paulo Prado e Manoel Bonfim. In: ALMEIDA, Ângela Mendes; ZILLY, Berthold; LIMA, Eli Napoleão de. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ: MAUAD, 2001. p.21-34.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4. Ed. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1993.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAGALDI, Sábado. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 13-48.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) *História da vida privada na Brasil*. V.4. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. p.559-658.

MICHAELIS, *Dicionário escolar: língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *A genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. *O nascimento da tragédia*. Trad. Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

OLIVEIRA, Ana Maria de. *A moralidade como instrumento de censura no teatro de Nelson Rodrigues*. Disponível em: {http://www.suigeneris.pro.br/literatura_moinceam.htm} Acesso em: 03 jul. 2006.

O'NEILL, Eugene. *Electra enlutada*. Trad. Miroel Silveira. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Uerj, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: ROSENFELD, Anatol, CANDIDO, Antonio, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.81-101.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: as primeiras confissões de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Cia das Letras, 1995a.

- RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Cia das Letras, 1995b.
- RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-hur: confissões culturais*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. *Elas gostam de apanhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ROSENFELD, Kathrin. *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) *História da vida privada no Brasil*. V.4. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- SOUTO, Carla. *Nelson "trágico" Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VOGT, Carlos, WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: Flor de obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, Fernando (Dir). & SCHWARCZ, Lilia M. (Org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.4. p.245-318
- ZILLY, Berthold. A barbárie: antítese ou elemento da civilização? Do Facundo de Sarmiento a Os Sertões de Euclides da Cunha. In: ALMEIDA, Ângela Mendes; ZILLY, Berthold; LIMA, Eli Napoleão de. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ: MAUAD, 2001. p.271-301.