



Uma abordagem filosófica do teatro de Nelson Rodrigues

Una aproximación filosófica del teatro de Nelson Rodrigues

Ana Portich¹

Resumo

Afirmamos que, frente à hegemonia exercida por teóricos que consideram o teatro de Nelson Rodrigues como marco inicial da cena moderna no Brasil, não basta fazer uma revisão de literatura para compreendê-lo. Isso porque, tomando como parâmetro autores do campo filosófico como Georg Lukács, Peter Szondi e Raymond Williams, os quais estabeleceram um paralelo entre a modernidade e a feição que o gênero dramático adquire a partir do Renascimento, percebe-se que as peças de Rodrigues sinalizam a crise do drama moderno, sua negação, e não adesão. A liberdade de atuação ou o poder de decisão nas relações intersubjetivas – pedra angular do drama moderno – não têm lugar em suas tramas, pois elas se encerram no círculo estreito da tragédia familiar e/ou na clausura subjetiva de conflitos psicológicos, quando não caracterizam as personagens sob o aguilhão do determinismo naturalista.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Drama moderno; Drama burguês; Tragédia; Naturalismo.

Resumen

Frente a la hegemonía de teorías que definen el teatro de Nelson Rodrigues como punto de partida de la escena moderna en Brasil, creyemos que no basta con hacer una revisión de literatura para comprenderlo. Y eso porque, tomando en consideración las investigaciones filosóficas sobre el teatro hechas por Georg Lukács, Peter Szondi y Raymond Williams, quienes establecieron un paralelismo entre la modernidad y la forma que adquiere el género dramático a partir del Renacimiento, uno se da cuenta de que las obras de Rodrigues señalan la crisis del drama moderno, su negación, y no adhesión a ello. La libertad de actuación en las relaciones intersubjetivas - piedra angular del drama moderno - no tienen lugar en sus tramas, puesto que se encierran en la estrechez de la familia nuclear y/o en el confinamiento subjetivo de la psiquis, cuando no se encuentran bajo el signo del determinismo naturalista.

Palabras clave: Teatro brasileño; Drama moderno; Drama burgués; Tragedia; Naturalismo.

¹ Docente do Departamento de Filosofia da Unesp, câmpus de Marília-SP. Em 2016 fez estágio pós-doutoral na Universidade Sorbonne e em 2002 realizou parte do doutoramento na Universidade Ca' Foscari, de Veneza. Dentre suas publicações destacam-se *Ensaio de teatro e filosofia* (2021), pela editora Unesp, e *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, lançado em 2008 pela editora Perspectiva. E-mail: ana.portich@unesp.br.

Drama burguês como sintoma da crise do drama moderno

Em texto de 1956, Peter Szondi afirmava que o desdobramento da forma dramática que mais interessa para compreendermos sua versão moderna engendra-se no Renascimento, com a retomada da *Poética* aristotélica a partir de 1498 na Itália, completando-se com a depuração do gênero levada a cabo na França do século XVII (Szondi, 2001, p. 29 e ss.). Como resultado, elaborou-se uma preceptiva em que o drama se entende como ação que acontece ao vivo, portanto, o veículo linguístico que caracteriza o gênero é o diálogo, não a narração de um fato pretérito. Mais especificamente, o diálogo dramático enseja um conflito entre as personagens, visto que elas não se subordinam umas às outras, não se entregam ao destino nem se abatem pelas circunstâncias. O drama moderno distingue-se do antigo por defender a autonomia dos homens em prejuízo de condicionantes como a força do destino ou a interferência dos deuses.

O teatro moderno vincula-se assim ao advento da subjetividade, cujo fundamento é a capacidade de realizar uma ação livremente. Nesta acepção, a trama é urdida por personagens que tenham vontade própria e a defendam em meio a uma coletividade, para que se tomem providências práticas. Tais personagens, a exemplo dos protagonistas de Corneille e Racine, somente tomam decisões que tenham passado pelo crivo da razão (Portich, 2021a). O sujeito não se percebe como criatura passiva diante de forças sobrenaturais ou do poder ungido, nem se resigna a ocupar um lugar natural, predeterminado. Nesse cenário, aquele que se entrega à inação deixa de ser sujeito de sua própria história, ou nunca chegou a sê-lo, por se conformar aos desígnios divinos ou a realizar aquilo que outros determinem.

No século XVIII, frente à exacerbação do centralismo político que desemboca no absolutismo, o âmbito de atuação das personagens do drama fica reduzido ao ambiente doméstico, uma vez que fora dali, na esfera pública, a burguesia, supostamente por ser plebeia, e mesmo a baixa nobreza não têm como participar ativamente da política, apenas obedecem passivamente, sendo antes objeto de deliberações alheias, tomadas exclusivamente pela aristocracia. É aí que surge o drama burguês, entendido como o drama daqueles que, no *Ancien Régime*, estão alijados do poder. Embora não consigam pautar a política, dentro de casa, na vida privada, ainda decidem o que fazer ou não

(Szondi, 2004).² Enquanto o cenário da tragédia antiga situava os atos diante de palácios, a céu aberto e em plena pólis, no século XVIII a ambientação teatral transfere-se para espaços internos de moradias, tanto casebres quanto solares ou residências medianas.

Nesta inovação do gênero, ressalta-se o apelo emocional em detrimento da razão, motivo pelo qual as condições de acordo com as quais se caracterizam as personagens não priorizam profissões, funções públicas nem seu *status* plebeu ou não, mas o relacionamento familiar e os problemas que dele advêm. Mesmo reis e príncipes podem receber esse tratamento, subordinando seus papéis sociais às relações parentais, como demonstra Denis Diderot, ao enunciar a poética da tragédia doméstica:

Se a mãe de Ifigênia se mostrasse, por um momento que fosse, rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, a que me toca e perturba, é o quadro [*tableau*] do amor materno em toda a sua verdade (Diderot, 2008, p. 108).³

Aquilo que acontece fora de casa deve ser narrado, relatado epicamente, não se mostra em cena nem se dramatiza em uma ação presente. O emprego deste recurso técnico faz com que as personagens do drama burguês não se envolvam com a coisa pública, que apenas observam de longe ou sobre a qual tecem comentários e por isso mesmo não lhes desperta fortes emoções. Já os afetos verdadeiros dizem respeito a atritos que coloquem a família em perigo, como a aflição de um amor não correspondido e a consequente impossibilidade de constituir família; a ameaça de uma aliança matrimonial imoral ou desvantajosa; rugas entre pais e filhos; a angústia de ser um filho bastardo, portanto, de não pertencer a um lar; a intromissão de tios, cunhados e que tais no andamento da casa; a sedução do incesto.

Na opção por garantir a privacidade das personagens, efetua-se uma drástica atenuação da monumentalidade trágica, obrigatoriamente associada a assuntos politicamente relevantes como a ascensão e queda de reis, os avatares de uma guerra ou o favor dos deuses.

² Peter Szondi, na *Teoria do drama burguês*, especifica que “A virtude é, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, um meio de expansão social. Na França do *Ancien Régime* é, ao contrário, algo privado com que o burguês se consola, fugindo das intrigas e da malignidade do mundo para as suas quatro paredes. [...] É de supor nela [a sentimentalidade] uma reação do burguês à sua impotência política e social, uma fuga da realidade externa em direção ao mundo dos sentimentos.” (Szondi, 2004, p. 142).

³ Cf. “Ifigênia” (Harvey, 1987, p. 284): “na mitologia grega, filha de Agamêmnon [rei de Micenas] e Clitemnestra. A frota grega, na hora de zarpar para Troia, ficou detida em Áulis pelo mau tempo. O adivinho Calcas declarou que Ártemis exigia o sacrifício da filha de Agamêmnon e este mandou buscar Ifigênia a pretexto de casá-la com Aquileus.” Cf. ainda o verbete “Agamêmnon”: “Clitemnestra jamais perdoara o sacrifício de sua filha Ifigênia” (Ibidem, p. 19).

Ao contrário do que pode parecer, o termo drama burguês não espelha diretamente a luta pelo poder entre nobreza e burguesia, pois seu arranjo formal “não expõe conflitos de classe” (Szondi, 2004, p. 99), mas faz sobressair a sentimentalidade da família burguesa restrita. Ainda que a burguesia detivesse o poder econômico, a nobreza monopolizava o poder político, logo, aos plebeus só restava chorar por causa disso e correr para dentro de casa, onde ainda tinham papel relevante. Ao abrigo em pequenos núcleos familiares, “não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem em lágrimas de comoção e lamento” (Szondi, 2004, p. 99).

Crise generalizada do drama moderno

Na Alemanha se percebe, ainda no século XVIII, que o interior doméstico também constrange seus moradores, ao invés de salvaguardar a liberdade constitutiva do sujeito. Na peça *O preceptor*, publicada por Jacob Michael R. Lenz em 1774, o recinto doméstico deixa de ser um local de acolhimento, de guarida contra as intrigas de corte. No enredo desta peça, o jovem Läufler, recém-formado na universidade, não tem perspectiva de emprego e aceita trabalhar como professor dos filhos de um aristocrata, em cujo palacete passa a residir. Na condição de agregado, sua vida torna-se insuportável, pois não lhe pagam o salário prometido, não permitem que retorne à casa dos pais durante as folgas e não lhe dão de comer o suficiente. O preceptor apaixona-se por sua aluna e os dois, vivendo sob o mesmo teto, acabam mantendo relações sexuais. Quando tudo vem à tona, o preceptor é jurado de morte pelos parentes da moça e entra em desespero. Além disso, por ser filho de pastor luterano, deixa-se tomar pelo sentimento de culpa. Transtornado, emascula-se (Lenz, 1983, p. 111).

Uma das razões para que o drama moderno entre em crise é a intensificação de seu lirismo, pelo fato de tematizar mazelas advindas do excesso de individualismo, responsável pela perversão no interior das famílias, quando a imposição dos desejos de cada um compromete a vida em comum. O caráter subjetivista das peças acentua-se de tal modo que as personagens nada mais fazem do que expressar medos e anseios e refletir sobre si mesmas, sem nunca entrar de fato em contato com as demais.

É então que a sede da subjetividade se desloca para outro espaço, mais limitado ainda; como diz Schiller no prefácio à peça *A noiva de Messina*, de 1803,

o palácio dos reis encontra-se agora fechado; os tribunais recuaram das portas das cidades para o interior das casas, a imprensa desalojou a palavra viva; o próprio povo, a massa viva e sensível, onde não atua com rude violência, tornou-se Estado, ou seja, um conceito abstrato; os deuses voltaram ao peito dos homens (Schiller, 1991, p. 77).

O conflito generalizado que obrigou as personagens a se refugiarem em seu mundo interior implicou a falta de diálogo e a consequente inação imperantes no teatro de fins do século XIX em diante. Vários dramaturgos expuseram o problema, alguns deles, como August Strindberg, transpondo o drama para os estratos de uma psiquê cindida. É o caso da peça *Rumo a Damasco*, de 1898, em que todas as *dramatis personae* são projeção da memória do protagonista, denominado Desconhecido, como se o eu fosse outro; ao mesmo tempo, pessoas que passaram por sua vida emancipam-se, entrando em choque com ele. Após as oito primeiras cenas da peça, as demais sete ocorrem nos mesmos locais em que se situaram as sete primeiras, e o Desconhecido termina a primeira parte da trilogia *Rumo a Damasco* no mesmo local e no mesmo instante em que ela se iniciara, como se a duração da peça fosse de milésimos de segundo e toda a trama tivesse acontecido apenas na mente do Desconhecido (Strindberg, 1997).

Outros dramaturgos, dentre os quais Jean-Paul Sartre em sua peça *Entre quatro paredes*, de 1944, tentam resgatar os ambientes privados, sem apresentá-los como refúgio, mas, sim, como campo minado: no *post-mortem*, Garcin, Estela e Inês vão para o inferno, localizado em uma sala de estar onde os três são obrigados a conversar o tempo todo. O castigo por seus pecados é a tortura de não conseguir se distanciar dos outros nem depois da morte, razão pela qual Garcin conclui:

Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os Outros (Sartre, 1977, p. 98).

Alguns dramaturgos rejeitam em bloco essas soluções, propondo que assuntos públicos, evidentemente situados além da esfera egoica e do círculo familiar, sejam reintroduzidos no teatro como dados objetivos, portanto, pelo emprego de elementos épicos, ou de um gênero literário que não tenha se rendido à extrema individualidade.

Seguindo esta tendência, a proliferação de elementos narrativos no teatro do século XX dá a ver a tentativa de trazer de volta aos palcos o jogo político deixado à margem do drama burguês. Abre-se assim uma fissura na forma do drama restrita à representação de conflitos domésticos ou psicológicos. Como consequência, rompe-se a unidade de ação,

pois as cenas deixam de ter encadeamento linear para dar saltos no tempo e no espaço, como ocorre desde a antiguidade nas obras pertencentes ao gênero épico.

Visto que determinados aspectos formais da épica passam a ser assimilados pelo drama, como a sujeição da personagem ao esquema concebido pelo narrador, este gênero entra em crise, perdendo sua prerrogativa de dar voz ao homem independente, capaz de tomar decisões sem ser forçado a nada.

Dentre os elementos épicos que se incorporam então ao gênero dramático, destacam-se *flashbacks* presentes em peças teatrais estadunidenses como *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, que rompe com a linearidade da ação dramática, ao trazer de volta à cena a personagem Emily, falecida em trabalho de parto. No cemitério, em uma dimensão diferente à da realidade, os mortos da cidade encontram-se e conversam com a recém-chegada, quando Emily pede ao Diretor de Cena para voltar à vida por um dia que fosse, mais precisamente uma ocasião feliz como seu aniversário de 12 anos. Nesse salto no tempo, Emily será objeto de observação de si mesma:

DIRETOR DE CENA – Você não viverá somente; mas ver-se-á vivendo também. [...] E enquanto se vê vivendo, você vê as coisas que eles – os de lá – não sabem. Você vê o futuro. Você sabe as coisas que irão acontecer mais tarde (Wilder, 1976, p. 114).

Após sua estreia, em 1938, *Nossa cidade* foi grandemente aclamada nos EUA e chegou a ser adaptada para o cinema em 1940, com cinco indicações para o Oscar, o que comprova a grande receptividade do público em seu país de origem como no mundo. Em 1942 *Nossa cidade* estreou em nosso país.

O drama burguês de Nelson Rodrigues

No Brasil, Nelson Rodrigues celebrou-se por empregar esse tipo de recurso técnico, especialmente em *Vestido de noiva*, de 1943, situando a história nos momentos finais da vida de Alaíde, após ter sido atropelada supostamente pelo marido. Todo o restante da história já aconteceu e aparecerá somente como lembrança, ou como delírio de alguém em estado terminal. As cenas situam-se em três planos: o da realidade, da memória e da alucinação, divididos em três cenários no palco. Quando a ação acontece no plano da realidade, os demais ficam no escuro e vice-versa. No plano da alucinação, Alaíde faz contato com Madame Clessi, uma cafetina morta pelo amante no início do

século XX. Somos informados de que a protagonista mora na casa onde se localizava o bordel e isto lhe despertou fantasias e desejos, além da pulsão de morte que se consubstanciou em seu assassinato – a identificação com a finada era tanta, que o fim de Alaíde assemelha-se ao dela. Sabemos ainda que a trama envolve Pedro, Lúcia, Gastão e dona Lígia, respectivamente marido, irmã, pai e mãe de Alaíde. No plano da realidade, repórteres relatam o atropelamento que irá vitimá-la, enquanto os médicos tentam salvar sua vida na sala de cirurgia.

Posteriormente, Nelson Rodrigues explorou fórmulas epicizantes ainda mais complexas, como no cenário da peça *A falecida*, de 1953, assim descrito na primeira rubrica:

Cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e elevam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel. Entra Zulmira, de guarda-chuva aberto. Teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo. A moça está diante de um prédio imaginário. Bate na porta, também imaginária. Surge Madame Crisálida com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de dez anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. Zulmira tosse muito (Rodrigues, 1993, p. 733).

Flashbacks e demais elementos épicos que comprometem a relação de causalidade entre os episódios da peça são empregados aqui sem tocar no predomínio da representação da vida privada, visto que os enredos giram em torno de conflitos familiares.

É preciso fortalecer os laços de família e preservá-la de tudo aquilo que ameace e desestabilize a integridade do lar, tal como a prostituição e o adultério, ou o inconveniente de um mau partido. Ainda que Rodrigues trate da condição socioeconômica de suas personagens, por exemplo, no caso do bicheiro *Boca de ouro*, a ação cênica de suas peças prioriza relacionamentos íntimos, relegando as atividades profissionais a simples relatos. Em *Boca de ouro*, escrita em 1959, um jornalista investiga a morte deste poderoso bicheiro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, e o faz ouvindo as diferentes versões contadas por uma de suas amantes, Dona Guigui (Rodrigues, 1993b).

Em que pese o emprego de recursos épicos bastante complexos, nenhuma trama de Nelson Rodrigues coloca em cena um confronto entre patrões e empregados, ao contrário do que se vê em peças teatrais consagradas em sua época, como *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann, escritor que em 1912 havia recebido o Prêmio Nobel de Literatura.

A opção de Nelson Rodrigues pela praxe doméstica é programática, uma vez que o teatro nacional e internacional já apresentava alternativas. Dramaturgos como Jorge Andrade e Giafrancesco Guarnieri tentaram incorporar à forma dramática conteúdos épicos, ou seja, temas sociais como a queda da aristocracia cafeeira, que Andrade abordou n' *A moratória*, de 1955, ou o operariado em greve, que Guarnieri representou em *Eles não usam black-tie*, de 1958.

Suas peças, dentre as quais a renomada *Vestido de noiva*, tematizam a constituição da família, como de fato sugere o título. Duas irmãs cobiçam o mesmo namorado, uma delas sai vitoriosa e se casa com ele; a situação sofre uma reviravolta e por fim a protagonista, Alaíde, é suplantada pela rival, que desposará o cunhado tão logo ambos concretizem o plano de assassiná-la. Permanecemos aqui no âmbito do drama burguês, inclusive por seguir a cláusula da condição social adequada a representá-lo, preconizada por Diderot em meados do século XVIII. Em textos teóricos sobre o drama, Diderot recomenda que não se dê importância

em cena a seres que são insignificantes na sociedade. Os Davos foram os pivôs da comédia antiga porque eles eram, realmente, o motor de todas as confusões domésticas. Mas que costumes devemos imitar, os nossos ou os de dois mil anos atrás? (Diderot, 2008, p. 103).⁴

O enciclopedista conclui que, se patrões e empregados não se misturam na vida real, personagens de condição inferior não podem ter papel de destaque no drama.

Na esteira da preceptiva diderotiana, *Vestido de noiva* retrata uma família abastada, já que o próprio falecimento de Alaíde é anunciado no obituário radiofônico; além disso, embora se registre no plano da alucinação, uma interlocução informa que seu velório custou “Uma fortuna em flores! [...] Enterro de gente rica é assim.” (Rodrigues, 1965, p. 221) – trecho de conversa entre Alaíde e Clessi no 3º ato. Ainda no 1º ato, Alaíde reclama ao marido, Pedro: “Você não acaba com esse livro? [...] Por causa dos seus livros você até esquece que eu existo.” (Rodrigues, 1965, p. 147). Um marido que não demonstra interesse pela esposa, preferindo ler livros, revela o *status* das personagens.

Na revisão de literatura, não se costuma relacionar o teatro de Nelson Rodrigues ao drama burguês. Em volume recente do periódico *Literatura e sociedade*, João Roberto Faria faz um levantamento de autores que sustentaram a tese de que Rodrigues teria

⁴ Davo (personagem latina que se originou da Comédia Nova grega) é o escravo astucioso da peça *A moça que veio de Andros*, de Terêncio, e também o escravo que faz preleções a Horácio nas *Sátiras*.

inaugurado o moderno teatro brasileiro, dentre os quais Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, e conclui que, se a montagem de um espetáculo com características modernas foi iniciativa de grupos de teatro amador, em termos de dramaturgia nossa modernidade começa com Nelson Rodrigues (Faria, 2023, p. 31), sobretudo por incorporar conteúdos psicológicos, diferenciando-se dos estereótipos que predominavam no repertório das grandes companhias de teatro.

Em geral, as personagens de Nelson Rodrigues são caracterizadas por problemas psicológicos, muitas vezes por perversões atávicas como em *Álbum de família*, de 1945, onde se consumam relações incestuosas entre pais e filhos e entre irmãos, chegando o primogênito a se castrar por sentimento de culpa.

Entretanto, a introversão freudiana não constitui evolução formal, mas retração, comparada à amplitude maior de interação social que caracteriza o drama moderno. De resto, por limitar-se à intriga familiar, Nelson Rodrigues não moderniza nossa cena, mas a imobiliza em um passado dominado por uma classe em decadência, premida pela convulsão de 1917.

Quanto ao suposto progressismo das tragédias cariocas, por denunciarem a depravação de famílias aparentemente respeitáveis, podemos contestar essa hipótese apelando ao “Prefácio à *Tragédia moderna*”, texto de 1979 em que Raymond Williams mostra que as brutalidades sofridas nos lares e no dia a dia dos casamentos fazem parte da “forma inalterada da tragédia privada, [que,] com seus pressupostos de conflito primordial irreduzível, pertence [...] à ordem antiga” (Williams, 2011a, p. 99), ao momento histórico em que prevaleceu o drama burguês, assim como à classe que o fez emergir. Mais do que um avanço na cena brasileira, poderíamos dizer, com base na obra de Williams, que Nelson Rodrigues perseverou no caminho batido do drama familiar devido à tomada de posição política de não alinhamento à superação desta forma teatral.

Nelson Rodrigues, naturalista: tentativa malograda de salvação do drama

Vestido de noiva e outras peças da fase inicial da carreira do dramaturgo versavam sobre as agruras de famílias de classe alta, a exemplo do clã de fazendeiros retratados em *Álbum de Família*, mas, a partir de determinado momento de sua carreira, Rodrigues universalizou o direito à tristeza, permitindo que as classes baixas tivessem acesso à

tragédia privada. Como se sabe, até o século XVIII o vulgo só ganhava o palco em chave cômica.

Ao dar ênfase a aspectos trágicos da existência do lumpen brasileiro, o teatro rodrigueano pende ao naturalismo. Zulmira, por exemplo, protagonista de *A falecida*, é caracterizada em registro bastante ordinário. Como ela mesma se define nas primeiras páginas do 1º ato, “Eu sou burra que dói!” Isso porque havia se esquecido de perguntar muita coisa à cartomante Crisálida, a qual, ao contrário das pitonisas trágicas, nada tem de misterioso: tem medo da polícia porque já foi “em cana”; a todo momento perde a concentração porque seus pirralhos “pintam o sete”; berra com a empregada porque deixou “o aipim no fogo” (Rodrigues, 1993, p. 733-735). Por fim, as cartas tiradas por Crisálida revelam que o marido de Zulmira, Tuninho – não Antônio nem mesmo Toninho – pode ter uma amante. Como desenlace, saberemos por meio de *flashbacks* e *flashforwards* que, num lance teatral ou peripécia, a própria Zulmira havia enganado o desempregado marido, ao ter um caso tórrido com Pimentel, o próspero dono de uma frota de táxi.

O primeiro contato dos futuros amantes foi um coito em um banheiro, como relata Pimentel ao marido traído, no terceiro e último ato:

Pois é. Entrei na sorveteria e... Fui lá dentro... Mas em vez de empurrar a porta dos ‘Cavalheiros’, empurrei a porta das ‘Senhoras’. Abri assim e dou de cara com uma dona que estava na pia, lavando as mãos... Eu ia voltar atrás, mas ah! [...] Deu-me a louca e já sabe: atraquei a Fulana, em bruto. Quer dizer, não houve um ‘bom dia’, um ‘boa noite’, não houve uma palavra entre nós, nada (Rodrigues, 1993, p. 768-769).

A falha trágica de Zulmira foi ter sido vista pela prima Glorinha de braços dados com o amante, o que a conduz à catástrofe de morrer tuberculosa.

Com isso, a tragédia sofre um rebaixamento do estatuto ético das personagens. Na contemporaneidade, chamam a atenção duas leituras a respeito da admissão das classes baixas à tragédia: a primeira é defendida por Raymond Williams e considera a tendência de maneira positiva, por ter abalado as bases aristocráticas do gênero. A segunda interpretação, patenteada por Georg Lukács e Peter Szondi, vê o resgate da tragédia como reacionário, visando a preservar um teatro de classe, o drama burguês.

A inflexão vulgar da tragédia praticada por Rodrigues pode ser considerada um avanço, uma espécie de conquista do direito de sofrer, teoria que encontra apoio em *Tragédia moderna*, texto de 1966 no qual Raymond Williams detecta a perigosa tendência de

circunscrever a tragédia ao mito e assim segregá-la a estratos heroicos ou como monopólio da elite. Na recusa à atribuição do adjetivo trágico a “um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada [...] há a exclusão [...] do sofrimento comum, o que, certamente, é vincular sofrimento significativo e nobreza (social)” (Williams, 2002, p. 30 e 73).

Contudo, Raymond Williams reconhece que a vulgarização do gênero provocou o efeito colateral de circunscrever a tragédia ao retrato da vida privada:

os trágicos burgueses [...] estavam voltando sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade [...] era uma noção perdida. [...] A desintegração de uma família motivada por desejos pessoais distintos era vista [...] como um tema trágico (Williams, 2002, p. 145).

Assuntos públicos que definiam seu conteúdo e sua forma foram banidos do drama que predominou desde o século XVIII. Adaptando-se a limites cada vez mais estreitos, a tragédia reduziu-se por fim “aos hábitos de pensamento da vida burguesa” (Williams, 2002, p. 123).

Como declara o dramaturgo inglês Lewis Theobald no prólogo à peça *O pérfido irmão*, de 1715, “Despido de pompa real e deslumbrante ostentação/ A sua musa [do autor] conta uma história de infortúnio pessoal [*private woe*]” (Theobald, 1715⁵ *apud* Williams, 2002, p. 123). Trata-se de um caso da vida privada, um adultério. No prólogo à peça *O justo penitente*, Nicholas Rowe contesta o privilégio do vértice da sociedade no protagonismo da tragédia:

Por muito tempo o destino de reis e seus impérios foi/ O assunto usual da cena trágica/ Como se o infortúnio tivesse feito do trono a sua herdade/ E ninguém pudesse ser infeliz, exceto os grandes... (Rowe, 1703, p. 10⁶ *apud* Williams, 2002, p. 124).

Em consequência da restrição da cena trágica ao convívio familiar, Williams constata “uma ratificação complacente da estrutura social em vigor” (Williams, 2002, p. 128), isso porque a denúncia de desestruturação da família não atinge a ordem social, que permanece incólume por mais que a moralidade esteja abalada.

Raymond Williams acrescenta que a tendência naturalista do drama doméstico, centrado no casamento escandaloso, grotesco, “baixo e vulgar, ou sujo”, mergulhado na depravação, embora ameace “os padrões da sociedade decente pela subversão das normas

⁵ THEOBALD, Lewis. Prologue. In: **The perfidious brother**. Londres: Jonas Brown, 1715.

⁶ ROWE, Nicholas. **The fair penitent**. Londres: Jacob Tonson, 1703

aceitas”, foi inócuo por restringir-se ao “lar burguês doméstico” (Williams, 2011a, p. 79), desconsiderando o vastíssimo espectro da experiência humana que não cabe na sala de estar.

A própria classificação das peças de Nelson Rodrigues feita por Sábato Magaldi na introdução ao *Teatro completo* (1986) revela a tentativa de preservar o drama na translação do mito ou da tragédia para o meio carioca ou caboclo, cujo étimo é o mesmo. Como explica Sábato Magaldi em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, ao editar as peças do dramaturgo, optou por organizá-las em bloco, mas, ao invés de adotar a classificação cronológica, decidiu estabelecer critérios que agrupassem as diversas fases da produção rodrigueana: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. Pompeu de Sousa, na introdução ao *Teatro quase completo* de Nelson Rodrigues, edição de 1965, havia desqualificado a designação de tragédia carioca que o próprio autor utilizou no subtítulo de *A falecida*. Segundo Pompeu de Sousa, enquanto *Álbum de família* poderia ser definida como autêntica tragédia universal por tratar de nascimento, morte e tabus como o incesto, *A falecida*, devido à cor local e à proximidade com a fala comum, seria um excelente exemplar de “comédia de costumes carioca, suburbana, ‘zona norte da cidade’” (Sousa, 1965, p. 14).

Sábato Magaldi, vinte anos depois, rejeita o rótulo de comédia de costumes atribuído por Pompeu de Sousa à tragédia carioca pois, segundo ele, não se encontram em peças como *A falecida* características da comédia tais como o final feliz e o apelo ao ridículo. Para Magaldi, em última instância, toda a obra de Nelson Rodrigues poderia se definir como tragédia, por assumir o trágico como fundamento da vida – sem contrapartida de serenidade apolínea ou da distensão cômica:

o predomínio da acepção trágica da existência, uniforme no teatro rodrigueano inteiro, torna difícil assimilar qualquer de seus textos à ideia pura e simples de comédia. [...] Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo na Zona Norte do Rio, [...] ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente (Magaldi, 1986, p. 8 e 11).

Sendo assim, após a fase em que os papéis principais de suas peças ficavam a cargo da alta roda, Nelson Rodrigues deu preferência aos desvalidos. Com base na obra de Georg Lukács e Peter Szondi, podemos interpretar esse desvio de rota como uma tentativa de frear o movimento de ascensão da classe trabalhadora. No momento em que a

burguesia se mostra impotente para protagonizar tanto a cena política quanto a ação dramática, a tragédia naturalista visa, segundo os mesmos autores, paralisar o relógio da história, uma vez que não leva a cabo o rompimento com o drama burguês. O proletariado torna-se então apenas seu substituto, sem comprometer em nada o gênero, nem o sistema vigente.

No texto “O romance histórico e o drama histórico”, de 1937, Lukács explica que “a tragédia é uma espécie de relógio do mundo, cujo caminho indica a aproximação das grandes crises históricas” (Lukács, 1976a, p. 129). Na história, os conflitos dramáticos brotam das ruínas de uma cultura, sobre as quais se edificará a cultura nascente. Como “em todas as culturas se assiste ao domínio de determinada classe, [...] suas manifestações são governadas por relações econômicas e políticas da classe dominante” (Lukács, 1976, p. 57). Quando essas relações são colocadas em xeque, também as formas artísticas se tornam problemáticas, entrando em crise. Lukács (1976, p. 58) conclui: “época dramática é a época da decadência de uma classe”. A classe até então proscrita do drama, sem ação pelo fato de ser oprimida, ganha vulto e torna-se antagonista. O drama burguês não pode ser simplesmente replicado pela classe trabalhadora porque desse modo o conflito se anula.

Como medida de contenção de seu avanço na história, a classe emergente é então içada por seu inimigo para protagonizar o drama burguês. Entretanto, ao se neutralizar um antagonista, inviabiliza-se a própria dinâmica do gênero.

Ao passo que o aparecimento do drama burguês, no século XVIII, correspondeu ao processo histórico que havia levado a burguesia a derrubar a aristocracia, o drama naturalista, ao atribuir papel de destaque à pobreza antes alijada da tragédia doméstica, representou uma tentativa de salvar as prerrogativas da classe dominante. Dessa forma, deu sobrevida ao drama burguês quando o proletariado se encontrava em franca ascensão.

Segundo a lógica excludente da classe dominante, o integrante das camadas baixas, não tendo a mesma capacidade de reflexão que o burguês, corresponde a um estágio primitivo da humanidade, em que a vontade das pessoas é inquebrantável, o que favorece o estabelecimento de relacionamentos significativos, pré-requisito do drama. Desse modo, a burguesia consegue preservar a forma do drama, que por definição propaga o lema da livre iniciativa capitalista, mesmo no momento histórico de sua derrocada.

Por outro lado, ao caracterizar suas personagens de maneira a causar pena, o dramaturgo naturalista torna-se seu observador distanciado. Ele não faz um registro fiel,

objetivo, dos atores sociais. “Ao contrário, uma classe observa a outra: o poeta burguês e o público constituído pela burguesia observam o campesinato e o proletariado”, constata Peter Szondi (2001, p. 103).

A posição de superioridade do autor verifica-se no teatro de Nelson Rodrigues, no emprego de uma linguagem supostamente objetiva para caracterizar o morador de subúrbio, o bicheiro, a cartomante, o desempregado. Em *Toda nudez será castigada*, a prostituta Geni diz a seu cliente Herculano, com quem pretende se casar por interesse:

Só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – eu fico [toda] molhadinha! [...] Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. [...] De vez em quando você tem uns fricotes de bicha! (Rodrigues, 1990, p. 192-194).

É na perspectiva de alguém que realiza uma pesquisa de campo, que estuda um modo de falar e o reproduz em cena que Nelson Rodrigues se coloca. Suas personagens não se expressam, são faladas por outro. O sujeito não ocupa mais o palco, ele está fora de cena, manipulando as personagens. Porque só o dramaturgo age livremente, aos cariocas, aos caboclos, cabe um tratamento trágico, que nos comova pelo fim inglório de Zulmira, Tuninho ou Arandir, nomes de gente humilde, digna de pena. Se “a compaixão pressupõe a distância” (Szondi, 2001, p. 102), por mais que se tente passar o bastão do drama burguês ao trabalhador, ele está impedido de conduzir a ação dramática por não ter vontade própria.

As peças naturalistas demonstram que, diferentemente de indivíduos com personalidade definida, os homens reduzidos a membros de estratos sociais sequer conseguem se comunicar e interagir, visto que atuam por força do meio em que estão inseridos artificialmente pelo autor (Lukács, 1976a, p. 164).

As tragédias cariocas já de pronto nos situam em bairros pobres ou de classe média baixa que determinarão as ações das personagens, como no caso do bancário Arandir, protagonista de *O beijo no asfalto*, de 1961. Seu desfecho é totalmente alheio a qualquer ato que tenha cometido, já que o inescrupuloso repórter Amado Ribeiro e o delegado Cunha manipulam a situação e o culpabilizam por ter beijado um homem na boca, em público. Fazem isso para atrair leitores de jornais e limpar a barra do delegado, que havia chutado a barriga de uma mulher grávida para que abortasse. Quando passava pelo local onde um homem foi atropelado, Arandir se prontificou a socorrê-lo. O último desejo do agonizante

foi um beijo na boca e Arandir o realiza, mas esse ato de compaixão é interpretado como atentado ao pudor de um homossexual enrustido, que só havia se casado com Selminha para manter as aparências.

Além de ser acusado de matar o suposto amante, além de perder o emprego e ter seu casamento arruinado pela campanha de difamação promovida por Amado e Cunha, Arandir é assassinado. Seu desenlace catastrófico é motivado pela paixão, mas a paixão de outro por ele, seu sogro, Aprígio. Seu fim é determinado por outro, violando assim a cláusula pétrea dos papéis principais de um drama – ser dono do destino.

Como revela Arandir no último ato,

em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. [...] Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! [...] Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*Grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (Rodrigues, 1990, p. 149).

Arandir leva uma vida de autômato, condicionado pelo meio. Porque seu potencial como agente é praticamente nulo, sua falha trágica foi ter conseguido uma vez na vida decidir por conta própria.

Caracteres passivos, como demonstra Szondi, são consequência da crise da forma dramática. A decisão de agir, como não pode ser condicionada por nenhum fator externo, implica presente absoluto, portanto, a influência do meio está ausente do drama puro, bem como tudo aquilo que se encerre na interioridade ou em outro tempo.

Tomando ainda como exemplo *Os tecelões*, escrita por Hauptmann em 1892, o título pressupõe que as personagens não sejam agentes, uma vez que suas atitudes são predeterminadas pelo coletivo de que fazem parte. Como atuam em bloco, são destituídas de autonomia, o que as impede de conduzir a ação dramática e acarreta a necessidade de intervenção de um eu épico, este sim, atuante. É o autor quem desloca a ação de cada ato para um local distinto, como no teatro de revista: o entreposto de tecidos, a casa de um tecelão, uma taberna, a residência do proprietário da tecelagem, a casa de um tecelão idoso (Hauptmann, 1968). Essa disposição dos atos, sem unidade de lugar e de tempo, só pode existir se houver um agente externo definindo o quando e onde.

Segundo Anatol Rosenfeld, no naturalismo a intervenção do eu-épico vai de par com forças anônimas e opressoras que esmagam a tentativa de estruturação de uma personalidade:

a cena naturalista dissolve o Eu das personagens no mundo empírico. [...] O peso das coisas anônimas – o ambiente –, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que começa a narrar (Rosenfeld, 1977, p. 138).

O lirismo corrosivo do drama moderno

Como se disse, enquanto Nelson Rodrigues limita-se a denunciar a perversão que grassa no seio das famílias, já vinha acontecendo no teatro nacional e internacional o que Williams (2011, p. 84) denominou “reocupação [...] do espaço público que o drama burguês havia abandonado”.

Assim, não foi por falta de referências sobre formas teatrais que dessem conta de uma visão de mundo mais ampla que nosso dramaturgo optou por encenar conflitos derivados de estados mentais cuja matriz seria a relação de uma criança com seus pais.

No teatro ocidental essa vertente subjetivista procede de um fator objetivo que faz ruir a liberdade de atuação das personagens. Segundo Georg Lukács, se o “drama moderno é o drama da burguesia” (Lukács, 1976, p. 67), o individualismo implicado na dinâmica antissocial da iniciativa privada compromete a interação entre os membros da sociedade (Lukács, 1976, p. 121). “Com isso, [...] ser herói [...] é o elevar-se acima [...] da massa que o circunda” (Lukács, 2000, p. 41). Em face desse alheamento, um abismo intransponível ergue-se entre os homens, o que inviabiliza a comunicação entre eles (Lukács, 2000, p. 66).

Anula-se desse modo a possibilidade de qualquer ação inter-humana que sirva de matéria-prima para o drama, perdendo-se ao mesmo tempo a capacidade de expressão externa da vivência interna. Se “no drama não há espaço para o indivíduo isolado” (Lukács, 1976, p. 135), esta forma literária perde vigência ao se retrair à pintura do isolamento, à descrição de pensamentos e sentimentos, em suma, ao dedicar-se à paradoxal tarefa de colocar em cena homens enclausurados em seu mundo interior. A vida deixou de ser dramática, uma vez que na “nova vida não há pathos. Isso significa que o sublime, o heroico, se retrai para o interior” (Lukács, 1976, p. 147).

Para Lukács, a tendência do drama moderno à caracterização de personagens com profundidade psicológica explica o fato de que na contemporaneidade os aspectos formais do gênero lírico, fundamentado na expressão de sentimentos sem vínculo com a realidade externa, predominem sobre o gênero dramático. Esta particularidade resulta de um processo iniciado no momento em que o interior doméstico consolida-se, no teatro

setecentista, como um círculo de amical manifestação de sentimentos íntimos, dando vazão ao drama burguês. Entretanto, o núcleo familiar, por mais reduzido que fosse, ainda constituía uma hiperexposição a que a alma libertada da existência não suportaria. A fim de imunizar-se contra as investidas do mundo, o teatro exacerba o lirismo a tal ponto, que o drama – cuja prerrogativa havia sido até então a encenação de uma ação no presente e em um espaço determinado, levada adiante por homens que defendem pontos de vista divergentes através do diálogo – reverte na inação provocada pela falta de diálogo entre personagens que não se encontram nem aqui nem agora.

O fato de algumas das tramas de Nelson Rodrigues referirem pessoas mortas ou moribundas já evidencia, nelas, a incapacidade de agir e a falta de compromisso com a vida. Nesse estado, não se encontram em pleno exercício de suas faculdades mentais, assim, não se pode dizer que suas histórias sejam condizentes com a verdade e há grande chance de que não passem de projeção externa de sentimentos, pensamentos e desejos de alguém confinado em seu mundo interior, um eu-lírico. Essa versão dos fatos, sendo unilateral, não tem comprovação material, não tem nenhuma ligação com a realidade. No processo de desligamento do eu e da vida, o teatro torna-se mais do que poético, onírico.

É o que vemos na peça *Doroteia*, escrita por Nelson Rodrigues em 1949, em que três primas viúvas e puritanas, Carmelita, Maura e dona Flávia, portam máscaras que as tipificam pelo horror ao sexo. Por conseguinte, não têm identidade. Papéis masculinos, mesmo quando entram em cena, são simbolizados por um par de botas ou outros objetos, sem direito à presença nem, é claro, à comunicação dialógica. Também a filha de dona Flávia usa máscara; chama-se Das Dores e morreu no parto, mas a mãe não lhe informa de sua morte e a ação cênica ocorre às vésperas de seu casamento, quando então poderá conhecer o noivo (botina). Ao vê-lo, Das Dores apaixona-se, pecado que obriga dona Flávia a revelar à filha que ela foi natimorta e naturalmente não existe. Assim, Das Dores decide retornar ao ventre da mãe para poder nascer de novo e crescer como mulher, para se casar de fato. Nisso Carmelita e Maura conseguem enxergar nitidamente as botas com os cadarços soltos – o que é um verdadeiro atentado ao pudor, uma indecência – e dona Flávia as estrangula, por castigo. Ela própria decide morrer, contaminando-se propositalmente ao tocar na prima Doroteia – que não usa máscara e é voluptuosa –, a esta altura leprosa como penitência por ter sido prostituta.

D. Flávia – Nesse tempo não tinhas as chagas... [...]
Doroteia – E já começam a me devorar... Várias no rosto, como desejavas...
eu pensei que só fossem cinco... [...] (*violenta para d. Flávia*) Qual será o
nosso destino? [...] Qual será o nosso fim?
D. Flávia (*lenta*) – Vamos apodrecer juntas (Rodrigues, 1993a, p. 669-670).

Muito se tem falado sobre a ligação entre o teatro de Nelson Rodrigues e o de Federico García Lorca.⁷ Em um dos trabalhos que defendem essa hipótese (Barbosa, 2010, p. 83 e ss.), *Doroteia* é cotejada com *A casa de Bernarda Alba*, de 1936, pelo cenário que enclausura as personagens, pela monstruosidade que caracteriza tanto dona Flávia quanto a matriarca Bernarda Alba, e pelo tratamento dado aos homens em ambas as peças:

[n’*A casa de Bernarda Alba*] o vigário e o sacristão são sinos que soam ao longe; [...] os homens do povoado são o dinheiro que oferecem aos
resposos do segundo marido de Bernarda; os trabalhadores são um canto
distante; e Pepe é um retrato (Barbosa, 2010, p. 57-58).

Em 1932 *Bodas de Sangue* estreia com sucesso na Espanha e no ano seguinte García Lorca sai em turnê pela América do Sul, apresentando-se em Buenos Aires e Montevideu. Atracou em Santos e no Rio de Janeiro, mas sua brevíssima estada passou em branco em nosso país. Segundo Luciana Montemezzo, a obra do andaluz só começou a ter repercussão no Brasil após o seu assassinato, em 1936. Em 1937 surgem “artigos, entre os quais se destaca ‘Morte de Federico García Lorca’, escrito por Carlos Drummond de Andrade” (Montemezzo, 2009, p. 274). Em 1944, com tradução de Cecília Meireles, a Companhia Dulcina-Odilon leva *Bodas de sangue* ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ficando em cartaz até 1947. Nessa ocasião Dulcina de Moraes declara ainda a intenção de montar *Yerma*, que o grupo de Lorca havia encenado em 1934. Em 1948, o Teatro de Amadores de Pernambuco monta *A casa de Bernarda Alba*, apresentando-a posteriormente pelas maiores capitais do país (Marcondes, 2012).⁸

⁷ Cf. SOUZA, Marcela Macêdo Sampaio de. **O amor, a liberdade e a morte: diálogo entre *A casa de Bernarda Alba* e *Os sete gatinhos***. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura), Universidade Federal de Pernambuco, 2002; NOLASCO-SILVA, Leonardo. **A Senhora do Álbum de Família no mar que afoga a Casa e não devolve os corpos: a sociologização do texto teatral como método de leitura a partir de García Lorca – *La casa de Bernarda Alba* – e Nelson Rodrigues – *Álbum de família* e *Senhora dos afogados***. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal Fluminense, 2008; OLIVEIRA, Rocielle de Lócio. **Tragédia no palco: o casamento em *Bodas de sangre*, de García Lorca, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.

⁸ Para se ter uma ideia do papel de destaque desempenhado pelo Teatro Amador de Pernambuco na história do teatro brasileiro, ver FERREIRA, Beatriz Pazini. “A importância do Teatro Amador de Pernambuco (TAP) na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho”. **Todas as Musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, ano 14, n. 01, p. 181, jul.-dez. 2022: “No que diz respeito ao TAP, a partir de 1948, vive a chamada segunda fase: a renovação da cena (1948-1958), em que há a contratação de diversos encenadores vindos de outras regiões do Brasil, como a contratação de Adacto Filho, em 1948;

As peças de Lorca provavelmente chegaram ao conhecimento de Nelson Rodrigues, levando-se em conta que um jornalista experiente como ele teria acesso a notícias sobre eventos culturais dentro e fora do Brasil. Mas o que nos interessa aqui é salientar o predomínio de aspectos líricos sobre os dramáticos, em peças dos dois autores.

Yerma não consegue ter filhos, embora esteja casada há anos, porque seu matrimônio com João foi arranjado e ela ama outro homem, Vítor. João é camponês, tem suas próprias ovelhas, mas trabalha dia e noite para prosperar, pouco se importando com a esposa. No segundo quadro do segundo ato, Yerma e outras mulheres seguem em procissão até a ermida de um santo, pedindo que interceda para que consigam engravidar. As falas são em forma de canto, e não dialógicas:

Maria
Senhor, que a rosa floresça!
Não fique na sombra presa.

2ª Mulher
Nesse corpo que se engelha,
floresça a rosa amarela!

Maria
No ventre das tuas servas,
a chama escura da terra.

Coro de mulheres
Senhor, que a rosa floresça!
Não fique na sombra presa.
(*Ajoelham-se*)

Yerma
O céu tem os seus jardins
com roseiras de alegria;
entre roseira e roseira,
a rosa da maravilha.
Raio de aurora parece,
e há um arcanjo que a vigia;
as asas, como tormentas,
os olhos, como agonias.
Em redor de suas folhas,
arroios de leite brincam,
tépidos, molhando a cara
das estrelinhas tranquilas.
Senhor, abre um roseiral
nesta murcha carne minha.

de Ziembinski, em 1949; de Willy Keller, em 1951; de Jorge Kossowski, em 1952; de Graça Mello, em 1953 e 1957; de Flaminio Bollini, em 1955; de Bibi Ferreira, em 1956; do músico Nelson Ferreira e, até mesmo, de Hermilo Borba Filho, quando ele retorna de São Paulo”.

(*Levantam-se*)
(Lorca, 1963, p. 110-111).

A tradução de Cecília Meireles ressalta a preponderância da poesia sobre a prosa na linguagem empregada por Lorca, não apenas no momento da reza, mas em toda a peça. No quadro anterior, as lavadeiras conversam em coro; na cena final, Yerma, ao saber que João nunca quis ter filhos, mata o marido por estrangulamento, as falas são poemas.

Para além do veículo linguístico, o gênero lírico também se evidencia na situação em que se encontram as personagens de Lorca, a exemplo de *A casa de Bernarda Alba*, em que a protagonista enviúva e suas filhas Angústias, Madalena, Martírio e Adela são proibidas de sair de casa por oito anos, em sinal de luto. Evidentemente seu estado as impede de ter qualquer interação social e, devido ao papel tirânico da mãe, não conseguem sequer expressar sua vontade de se casar, no caso, com Pepe Romano. Tudo se faz às escondidas.

Não é diferente a situação das personagens de Nelson Rodrigues, muitas delas já mortas, razão pela qual as cenas se limitam ao relato daquilo que foi realizado antes do acontecimento presente, restando apenas comentar o passado. Desse modo, não há possibilidade de mudança, de alteração de sua situação atual. Porque não lhes é dado agir, não provocam reações que formem o entrecho até a catástrofe. A catástrofe rodrigueana não surge da economia interna do texto, mas de um componente alheio ao campo literário: a tragédia deixou de ser um gênero literário para transformar-se em expressão de uma filosofia do trágico cujo fundamento é a negatividade inscrita na natureza humana. Em outra ocasião afirmei que no século XX consolida-se uma tendência de interpretação filosófica sobre a arte, segundo a qual

o artefato, a pantomima, a máscara, ao invés de ocultar o ser, revelam a verdade sobre o homem, cuja natureza se definiria pela negação, pela falsidade, pela impossibilidade de comunicar o pensamento de um indivíduo, daí o estado de isolamento do qual não é capaz de elidir-se (Portich, 2021a, p. 24).

A catástrofe das personagens deixa de ser aquilo que se preceitua no gênero trágico, como a culminação da defesa de pontos de vista divergentes, o que só acontece quando se leva uma vida em comum. A própria vida tornou-se uma desdita, não o fato de alguém morrer. Catástrofe é viver, e viver entre outros homens. Aqui parte-se do princípio de que a alma não encontra correspondência em nada além de si mesma.

Como observa Francisco Posada (1970, p. 134-135), Lukács considera que na Antiguidade tenha havido uma adequação dos fatos às exigências da alma, ao passo que a modernidade inaugura um período em que diante da consciência levantam-se abismos intransponíveis. Emerge então a noção de **subjetividade**: na tragédia antiga o **homem** está imerso na coletividade, entranhado ao natural e ao sobrenatural, mas o **sujeito** esquivava-se de tudo e de todos, separando-se do universo. O eu surge como prova de que o exterior deixou de ser acolhedor. A sociedade torna-se ameaçadora, ocultando perigos que rompem a velha totalidade, com seu sentido positivo da vida. Já o mundo burguês, cuja premissa é o individualismo, incentiva o isolamento, incita à vida oculta, às escuras, visto que o outro é sempre uma ameaça. Após ter-se aberto um abismo entre alma e vida, o mundo só produziu desenganos, desilusões e loucura. A busca empreendida pelo herói “não o levará jamais à reconciliação e por isso será um eterno maníaco, hipócrita, aventureiro ou apático” (Posada, 1970, p. 135). Consequentemente a tragédia moderna conta somente com heróis negativos.

Para Carlos Eduardo Jordão Machado (2013, p. 207),

o mundo grego é descrito [por Lukács] como um mundo homogêneo, que surge como um dos poucos instantes ‘bem-aventurados’ da história e no qual as grandes formas (épica, tragédia e filosofia) se desdobram, obedecendo a uma necessidade *a priori*, ao contrário do mundo moderno, no qual se contrapõem a experiência histórica individual e seu significado. O homem moderno vive numa condição de ‘sem-teto transcendental’.

Ao recorrer a autores como Georg Lukács, Peter Szondi, Raymond Williams e seus comentadores, pretendemos ampliar as possibilidades de interpretação do teatro de Nelson Rodrigues, cuja obra, segundo João Roberto Faria, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, teria, ainda que tardiamente, requalificado o teatro brasileiro, colocando-o nos trilhos da modernidade. Ao mesmo tempo, Magaldi (1986, p. 8) preconiza que a “acepção trágica da existência” é uniforme em suas peças. Nossa análise veio demonstrar que este aspecto distingue, de fato, a tragédia moderna, posto que na modernidade o sujeito vê sua existência como uma catástrofe. Szondi reforça esta noção, ao afirmar que o mundo burguês distancia-se da ruína trágica na medida em que sua desgraça “não reside na morte, mas na própria vida” (Szondi, 2001, p. 46).

Tais conclusões evidenciam que nossa abordagem filosófica do teatro brasileiro do século XX, por pautar-se em uma hipótese historicista da teoria dos gêneros literários,

desautoriza a aplicação pura e simples da preceptiva poética. Agregar à noção de tragédia a de modernidade implica uma contradição em termos, a ser deslindada por um exame acurado de seu alcance filosófico. Naves fora, a tragédia moderna surge como contraponto à tragédia antiga e, no limite, ao drama moderno, cuja definição implica recusa ao retraimento.

Referências

ANDRADE, Jorge. A moratória. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, [1955] 1970. p. 119-187.

BARBOSA, Alda Maria Inácio. 98 f. **Horror, amor e morte em Doroteia, de Nelson Rodrigues, e La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Estudos Comparados), Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2010.

DIDEROT, Denis. Conversas sobre *O filho natural*. In: DIDEROT, Denis. **Obras V**. Trad. de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, [1757] 2008. p. 99-186.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e o debate sobre a modernização teatral no Brasil. **Literatura e Sociedade – Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP**, v. 29, n. 38, 2023 (A modernidade em Nelson Rodrigues). p. 19-36.

FERREIRA, Beatriz Pazini. A importância do Teatro Amador de Pernambuco (TAP) na trajetória teatral de Hermilo Borba Filho. **Todas as Musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte**, ano 14, n. 01, jul-dez 2022. p. 173-189.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. São Paulo: Brasiliense, [1958] 1966.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1937] 1987.

HAUPTMANN, Gerhart. **Os tecelões**. Trad. de Marion Flescher e Ruth M. Duprat. São Paulo: Brasiliense, [1892] 1968.

LENZ, Michael R. **O preceptor**. Trad. de Willi Bolle, E. J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1774] 1983.

LORCA, Federico García. **A casa de Bernarda Alba**. Trad. de Gonzalo Gomes. Lisboa: Europa-América, [1943] 1957.

LORCA, Federico García. **Yerma**. Trad. de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir, [1943] 1963.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José M. M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, [1916] 2000.

LUKÁCS, György. **Il dramma moderno**. Trad. de Luisa Coeta. Milão: SugarCo, [1911] 1976.

LUKÁCS, György. Il romanzo storico ed il dramma storico. *In*: LUKÁCS, György. **Scritti della sociologia della letteratura**. Trad. de Giovanni Piana. Milão: Mondadori, [1937] 1976a. p. 113-131.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Anotações sobre Dostoiévski e A teoria do romance do jovem Lukács. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **György Lukács e a emancipação humana**. São Paulo: Boitempo; Marília, SP: Oficina Universitária, UNESP, 2013. p. 207-212.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 7-47.

MARCONDES, Christiane. Garcia Lorca: na praça, na política e na alma do brasileiro. **Portal Vermelho**, 11/01/2012. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2012/01/11/garcia-lorca-na-praca-na-politica-e-na-alma-do-brasileiro/>. Acesso em: 10 ago. 2025.

MONTEMEZZO, Luciana. O Assassinato de García Lorca e suas repercussões no Brasil. **Aletria**, v. 19, n. 2, jan.-jun. 2009. p. 271-281.

PORTICH, Ana. A moderna poética da tragédia. *In*: PORTICH, Ana. **Ensaaios de teatro e filosofia**: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: Unesp, 2021. p. 183-197.

PORTICH, Ana. Sensível, hipersensível, insensível: por uma leitura não desconstrucionista da teoria de Diderot sobre o gesto teatral. *In*: PORTICH, Ana. **Ensaaios de teatro e filosofia**: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: UNESP, 2021a. p. 21-41.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Trad. de A. Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1969] 1970.

RODRIGUES, Nelson. A falecida. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1953] 1993.

RODRIGUES, Nelson. Boca de ouro. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1959] 1993a.

RODRIGUES, Nelson. Doroteia. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1949] 1993b.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1961] 1990. p. 87-153.

RODRIGUES, Nelson. Toda nudez será castigada. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1965] 1990a. p. 155-238.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1943] 1965. p. 113-234.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Trad. de Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril, [1944] 1977.

SCHILLER, Friedrich. Acerca do uso do coro na tragédia. Trad. de Flávio Meurer. *In*: SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: EPU, [1803] 1991. p. 71-82.

SOUSA BRASIL, Roberto Pompeu de. Introdução. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p. 9-14.

STRINDBERG, August. **Rumo a Damasco** – Parte 1. Trad. de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul, [1898] 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. Trad. de Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, [1973] 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. de Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, [1956] 2001.

WILDER, Thornton. **Nossa cidade**. Trad. de Elsie Lessa. São Paulo: Abril, [1938] 1976.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como fórum político. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Trad. de André Gleiser. São Paulo: Editora UNESP, [1989] 2011. p. 73-92.

WILLIAMS, Raymond. Posfácio para Tragédia moderna. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Trad. de André Gleiser. São Paulo: Editora UNESP, [1979] 2011a. p. 93-107.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, [1966] 2002.

Submetido em: 29 ago. 2025

Aprovado em: 03 nov. 2025