

Valeska de Souza Duarte

**TRAIÇÃO EM NELSON RODRIGUES: UMA LEITURA DA
TRAGÉDIA MODERNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Sheila Diab Maluf

Maceió

2005

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

D812t Duarte, Valeska de Souza.
Traição em Nelson Rodrigues : um leitura da tragédia moderna / Valeska de Souza Duarte. – Maceió, 2005.
94f.

Orientador: Sheila Diab Maluf.
Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira : Literatura, Cultura e Sociedade) – Universidade Federal de Alagoas. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2005.

Bibliografia: f. 91-94.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Teatro brasileiro. 4. Dramaturgia. 5. Tragédia. I. Título.

CDU: 869.0(81)-21

Valeska de Souza Duarte

TRAIÇÃO EM NELSON RODRIGUES: UMA LEITURA DA TRAGÉDIA MODERNA

Maceió - 2005

FOLHA DE APROVAÇÃO

Valeska de Souza Duarte apresentou a dissertação intitulada *Traição em Nelson Rodrigues: uma leitura da tragédia moderna* para apreciação pública a fim de obter o grau de Mestre em Literatura Brasileira, linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, do Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Alagoas.

Maceió, 10 de junho de 2005.

Membros da banca examinadora:

Profa. Dra. Sheila Diab Maluf (UFAL)

Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva (UFAL)

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UFPB)

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho às pessoas especiais que lutam incansavelmente por um mundo melhor. Em especial aos amigos: Fânia Carlos Guedes, Raquel Aragão, Maria Lúcia Farias Gomes, Juliana Alves de Andrade, Jorge Luís Lira da Silva, Jair Gomes Farias e Maria Claudicéia Souza Brandão.

AGRADECIMENTOS

A Deus por todas as conquistas;

À orientadora e amiga Profa. Dra. Sheila Diab Maluf pela dedicação, confiança, e, sobretudo, pelos eternos ensinamentos que, contribuirão para o meu crescimento como pesquisadora, profissional e, principalmente, como pessoa;

À minha inesquecível tia e primeira professora de Literatura Célia Margarida de Sousa Cavalcante (*in memoriam*) pela transmissão dos conhecimentos e pelo exemplo de comprometimento e amor à arte literária e à vida.

Ao eterno amigo/irmão Prof. Ms. Ednaldo Farias Gomes, pela compreensão, carinho, dedicação e estímulo desde o início dessa jornada, e, principalmente, pelo fortalecimento de nossa privilegiada amizade.

Aos meus pais, Valter e Zélia; às minhas irmãs, Valdívia e Valzélia, pela paciência. Ao meu cunhado, Valter Tito, pelos constantes diálogos filosóficos e literários;

À amiga Amanda Alves de Andrade, incentivadora presente e parceira de pesquisa;

Às amigas e professoras Adriana Rocely Viana, Maria Gomes da Cruz, Rosiane de Paula e Zuleide Lourenço com palavras de apoio e estímulo; que me encorajaram nos momentos mais difíceis;

Ao Prof. Ms. Otávio Cabral, responsável pelos primeiros contatos com a Literatura Dramática e pelas contribuições para a realização desse trabalho;

Às professoras Dras. Vera Lúcia Romariz, Izabel Brandão e Enaura Quixabeira Rosa e Silva pela atenta dedicação na leitura do meu trabalho;

Aos professores, alunos e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL e, em especial, aos amigos Judson, Zana e Luciana pela atenção, carinho e força;

À CAPES pela colaboração e credibilidade depositadas nesse trabalho.

RESUMO

A dissertação apresentada tem como finalidade desenvolver uma leitura sobre a tragédia moderna inserida nas peças *A falecida*, *Anjo negro* e *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues, incluindo como categoria analítica a traição, temática recorrente nos textos estudados, cuja presença repercute na reflexão da ação dramática. Este trabalho salienta como discussão teórica, o conceito de tragédia moderna elaborado por Raymond Williams, o que inclui o pensamento social da obra literária e sua atuação como instrumento reflexivo e transformador, tendo em vista a sua permanente correlação com a história e a cultura. Nesse sentido, a tragédia expressa uma abordagem crítico-reflexiva, por apresentar a tensão entre o tradicional e a experiência humana individual, e a traição, como recurso imanente na composição trágica rodrigueana, vem a representar a luta humana solitária como expressão da moderna arte dramática brasileira.

Palavras-chave: tragédia – moderno – dramaturgia – traição.

ABSTRACT

The presented dissertation has as purpose to develop a reading about the modern tragedy inserted in the plays *A falecida*, *Anjo negro* e *Perdoa-me por me traíres*, of Nelson Rodrigues, including as analytical category the betrayal, appealing theme in the studied texts, which presence echoes in the reflection dramatic action. This work points as a theoretical discussion, the concept of modern tragedy elaborated by Raymond Williams, who included the social thought of the literary work and its performance as a reflexive instrument and transformer, having in view its permanent correlation with the history and the culture. In that sense, the tragedy expresses a critical-reflexive approach, for presenting the tension between the traditional and the individual human experience, and the betrayal, as immanent resource in the composition tragic of Nelson Rodrigues, comes to represent the lonely human fight as expression of the Brazilian modern dramatic art.

Key words: tragedy - modern - dramaturgy – betrayal.

CONVENÇÕES ADOTADAS

AF – *A falecida*

AN – *Anjo negro*

PPMT – *Perdoa-me por me traíres*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	15
TENSÕES ENTRE O ANTIGO E O NOVO: A PRESENÇA DA TRAGÉDIA	
NA DRAMATURGIA.....	15
1.1. Leitura sobre a tragédia.....	15
1.2. A tensão das relações humanas na tragédia moderna: problemáticas de uma existência..	27
1.3. Traição e tragédia moderna.....	33
CAPÍTULO 2.....	40
TRAGÉDIA BRASILEIRA: NELSON RODRIGUES, O TEATRO MODERNO E A	
TRAIÇÃO.....	40
2.1. Nelson Rodrigues e o teatro moderno – características	40
2.2. Crença e desmedida: percursos da traição na tragédia rodrigueana	48
2.3. A feitura da tragédia rodrigueana: presença da vontade, da ordem e da desordem	55
CAPÍTULO 3.....	65
DESFECHO E QUEDA DA PERSONAGEM: A PUNIÇÃO	
3.1. Tragédia privada: a cama desarrumada e os filhos não desejados de Virgínia em <i>Anjo negro</i>	65
3.2. Tragédia liberal: o isolamento da personagem rodrigueana.....	74
3.2.1. A recusa da realidade e a quebra dos objetivos de Zulmira em <i>A falecida</i>	74
3.2.2. A loucura ou o envenenamento moral em <i>Perdoa-me por me traíres</i>	81
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças não sentados, mas atônitos, e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso próprio mundo, o nosso próprio julgamento.

Nelson Rodrigues

INTRODUÇÃO

O texto teatral escrito por Nelson Rodrigues expressa em sua construção literária aspectos que marcam a problemática do desencontro da personagem frente às relações coletivas, exprimindo a condição trágica do ser humano como ponto-chave de sua moderna dramaturgia.

O presente trabalho desenvolveu uma leitura das peças *A falecida* (1953), *Anjo negro* (1946), e *Perdoa-me por me traíres* (1957) sob a perspectiva teórica em literatura, cultura e sociedade, cerceada pela obra *Tragédia moderna* (2002), do pensador e crítico Raymond Williams e também um estudo sobre a presença da tragédia moderna nos textos rodrigueanos, tendo como categoria analítica a traição – recurso imprescindível para a movimentação das tramas estudadas – por conduzir a personagem ao desfecho almejado pela escrita trágica.

Ao tratarmos sobre a tragédia moderna nas peças de Nelson Rodrigues, salientamos as atitudes obsessivas das personagens principais em seus desregramentos, percebendo a expressão do conflito do pensamento individual em confronto com o controle da moral vigente, o que implica na observação do angustiante percurso da personagem. Na obra rodrigueana, a composição dramática expressa um movimento reflexivo, tendendo a discutir o posicionamento da personagem sob os seus aspectos sociais como elementos de construção do texto.

A teoria de Williams (2002), sobre a tragédia, insere-se no pensamento social sobre o teatro moderno, discutindo a relação da arte trágica com as relações humanas e a história, cujo desenvolvimento se dá a partir da luta do ser humano diante das normas legitimadas, concentrando a análise em torno de um ser trágico envolvido nas práticas sociais de seu tempo.

Esse confronto expõe uma problemática, a saber: o sistema que provoca a desordem; e o indivíduo que a transgride e é finalmente punido.

As idéias de Williams relacionam a história com a arte literária, revelando uma linguagem artística elaborada pelo contexto, percebendo o teatro como prática de reflexão e transformação, cuja produção do diálogo expressa o desejo de libertação individual em um ambiente desfavorável às realizações pessoais. Esse estudioso considera a tragédia como revolução, no sentido de se refletir uma nova ordem diante da produção da desordem, pontos que convergem e concretizam a tragédia.

Há então a presença dolorosa da face humana diante de princípios éticos construídos pelas regras legitimadas pelo sistema social e, nas peças analisadas nesta dissertação, podemos perceber a edificação de um ambiente onde a personagem se entrega à morte ou à loucura como consequência da traição, fator determinante na quebra dos objetivos.

As personagens rodrigueanas confrontam-se com seus pares no desabrochar de sua própria condição humana na busca de realização. Diante da inserção das ações desregradadas, a obra dramática passa a desnudar os vícios, criticar a vida cotidiana; a crise desvela a tentativa da personagem em decifrar e transformar a sua existência, o que permite a visão de uma dramaturgia reflexiva, cujos elementos inserem contradições inerentes ao texto moderno, no estímulo à análise da obra dramática.

Como instrumento de discussão, a presente dissertação também se apoiou na fortuna crítica sobre Nelson Rodrigues, além de textos teóricos sobre dramaturgia, a fim de detectar, desenvolver e comprovar a idéia disposta no *corpus* escolhido.

A escolha das peças AF, AN E PPTM provém de estudos anteriores sobre a obra rodrigueana, destacando a nossa participação no Programa Institucional de bolsas de Iniciação Científica (PIBIC – CNPq), no qual estas peças, foram trabalhadas e forneceram subsídios para a ampliação da pesquisa. Ao longo do processo, percebemos que o objeto de investigação necessitou de uma análise mais rigorosa acerca do tema traição.

No primeiro capítulo deste trabalho, incluímos uma abordagem histórica e conceitual da tragédia, discutindo a importância da relação do antigo com o novo, instrumento de tensão que questiona a permanência do gênero em questão sob três elementos da ação; *crença, desmedida e punição*.

Dessa forma, destacamos a possibilidade da sobrevivência da ação trágica, diante da contraposição entre as personagens e o seu meio, que reside na busca da autonomia diante das instituições firmadas pela coletividade – Estado, Família e Religião.

No segundo capítulo, a análise debruçou-se no conceito de traição, associando sua presença como recurso de afirmação da tragédia, por promover a articulação dos atos humanos com o poderio das instâncias superiores, cuja desorganização é atestada pela transgressão da personagem, diante da validação do traidor e do traído, instaurando as contradições pertinentes à personagem moderna. Nesse contexto, apresentamos o texto dramático de Nelson Rodrigues e a repercussão da traição na feitura da ação dramática, focalizando a expressão do incesto e do adultério no diálogo da crença e da desmedida na dramaturgia.

No terceiro e último capítulo, realizamos uma leitura do desfecho das personagens a partir da categoria analítica proposta, destacando as classificações postas por Williams a respeito da tragédia: a liberal e a privada, a partir da exposição das peças analisadas. A análise engloba, em cada peça estudada, o discurso sobre a queda dos objetivos das personagens, inserindo o

contato com a morte como produto da traição cometida, o que traz à tona a perturbação da vontade de cada personagem, amplificando a tragédia do ser isolado, cujos desejos pessoais não correspondem de fato às idéias gerais, no que diz respeito à recusa da realidade por parte da personagem, além da autodestruição, o esfacelamento da família, e a desestruturação de cada ser expresso na escrita rodrigueana.

CAPÍTULO 1

TENSÕES ENTRE O ANTIGO E O NOVO: A PRESENÇA DA TRAGÉDIA NA DRAMATURGIA

1.1. Leitura sobre a tragédia

A tessitura dessa análise acerca da tragédia como obra dramática, inserida no contexto da traição, mais precisamente no século XX, no Brasil, com o teatro de Nelson Rodrigues, necessita, antes de ser firmada, de uma observação do pensamento social, e sua influência sobre a produção artística, relacionando o conteúdo histórico com a linguagem do contexto ora salientado.

O trabalho não propõe efetuar um resgate com base da depreciação da tragédia antiga, mas considerar a importância da sua relação com a tragédia moderna, analisando os traços que promovem o diálogo do artista, do público e da crítica com o tempo, sem abandonar as circunstâncias que levaram o ser humano a produzir, a apreciar e a questionar o papel da arte como expressão da vida.

Ao ser validado o estudo da tragédia antiga para a compreensão do moderno, torna-se pertinente atentarmos para os significados da escrita clássica e de que forma ela contribuiu para a evolução da tragédia como gênero dramático. Dessa forma, verificar os antecedentes implica na

garantia da transformação como também na desarticulação da idéia do tradicional como eterno e imutável, percebendo que a tragédia pode atuar como instrumento dialético.

O percurso na história da tragédia dispõe da visão crítica da obra dramática e sua idéia, extraindo ligações do passado com o presente, permitindo constatar a sobrevivência do gênero, mesmo diante do controle rígido que contrasta o remoto – referência do moderno e compreensão do passado e do presente.

De acordo com Junito de Souza Brandão (1984, p. 10), a tragédia nasceu da cultura religiosa exaltada na Grécia antiga do século VI a.C. Seu vocábulo *tragoidía* significa *tragos* bode, que somado a *oidé*, canto e *ia*, gerou o latim *tragoedia*, o que deu origem ao termo tragédia. Originário de um ritual místico, o canto do bode celebrava a fertilidade da terra (vindima), associando-a a uma divindade da natureza: Dioniso, deus da fertilidade, que era cultuado a cada ano através das bacanais, evento que expunha o participante à entrega à irracionalidade, gerada pela embriaguez do consumo do vinho e pelas apresentações ritualísticas que envolviam sacrifícios, danças e cantos, sugerindo um prenúncio da desmedida como um elemento trágico.

A tragédia se conceitua, então, pela transição do antigo para o novo, trazendo o elemento humano em conflito com o poder maior, ao incorporar a transgressão diante de uma instância superior, na efetivação do movimento dramático. O aparecimento do ritual da colheita da uva, correspondente aos cantos da festa de Dioniso (ditirambo), gera o confronto do poder da divindade com a desmedida do mortal, ocasionado pelo vinho, que representa uma decisão contrária às regras. O bode sacrificado revela a punição das atitudes dissolutas ocorridas no ritual.

Desde o princípio, a tragédia se associa ao componente social e à história. Ao se edificar através do caráter religioso, com o intuito de se contrapor às convenções políticas do poder da

tiraniam absoluta e divina e em favor da aristocracia ateniense, o gênero trágico revelou a expressão da experiência social, associando ao que Junito Brandão (1984, p. 11), em seu livro *Teatro grego: tragédia e comédia*, considera como conhecimento contemplativo (*gnôsis*) a uma purificação de vontades (*khatarsis*) para o alcance ao divino, tendo como resultado a libertação dessa vida para a imortalidade (*athanasia*).

Com a ascensão do poder aristocrático na Grécia, a sociedade rejeita os poderes políticos e divinos do rei; e com a expansão da aristocracia, revigora o politeísmo. Ao investir na arte dramática, a sociedade traz consigo o culto de deuses, semideuses e até mesmo de heróis, reforçando a crença no mito difundido pela democracia.

Com o fortalecimento dos ideais democráticos, entre os séculos VIII e VII a.C. a filosofia se desenvolve, sendo acompanhada do pensamento racional; e a arte dramática, atravessa um processo de transformação, no que se refere à conquista da autonomia e do poder de persuasão, deixando de servir à religião oficial (olímpica) para investir na consciência e valorização do ser humano.

Nesse âmbito, há de se permitir que a tragédia ocorre através da evocação de três princípios universais, que se chocam: 1) a presença da crença (que no antigo é representada pelo deus), 2) a confirmação da desmedida (embriaguez) aliada ao 3) desencadeamento do sofrimento (sacrifício), sendo possível quando decorre o jogo das oposições entre as ações do homem e as idéias do seu meio.

A tragédia se caracterizou como um produto da transformação social da Grécia, por ter destacado, desde os primórdios, a busca de uma nova mentalidade, propagada em meio à desarticulação da religião oficial dos gregos que proibia os cultos ligados às forças da natureza, entre eles o de Dioniso, cuja celebração trouxe o desenvolvimento do gênero trágico.

Tendo como base o pensamento de que o teatro grego antigo se apropriava da identificação com o público, tornando-se um instrumento estatal de ajustamento do homem através da arte, o filósofo grego Aristóteles, no século IV a.C., escreve *Poética*, obra de cunho crítico e sistemático da tragédia, definindo-a como a imitação de uma ação humana de caráter elevado, tendo como elemento primordial o efeito da catarse, cuja origem da palavra, *Khatarsis*, de teor clínico, reside na purificação de emoções através do terror e da piedade do público, ao testemunhar o infortúnio da personagem causado por uma falha (ARISTÓTELES, s/d, p.248).

De fato, Aristóteles se baseia na aplicabilidade da educação voltada ao espectador para construir seu modelo de descrição da tragédia e a define como “imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão” (idem, p. 248), afirmando-a como superior à comédia por dispor da representação de homens melhores do que nós, e que mesmo assim cometem crimes involuntariamente e são punidos, independente de seus poderes terrenos.

Em uma concepção aristotélica, as personagens melhores e que desafiam a ordem pertencem a uma elevada posição social: são reis, príncipes, que, submetidos a um destino irremediável e preparado pelos deuses, partem da felicidade rumo à infelicidade, concretizando a tragédia, na medida em que trazem para o público os sentimentos de terror e piedade.

Na teoria de Aristóteles, a imitação é enfática, delineada por um tom estético particular na ornamentação de elementos que a considerem a partir da organização da verossimilhança, em uma estreita vinculação do percurso da personagem rumo à desdita, na qual o herói que gozava de reputação, cai por algum erro impulsionado pela *hybris*¹.

¹ Palavra grega que significa desmedida, desequilíbrio interno e inconsciente. In: COSTA, Lúgia Militz & REMÉDIOS, Maria Luiza (1984, p. 10)

Para Costa e Remédios (1984, p. 08). “A tragédia é o resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas: o mítico e o racional”. Assim, consideramos que o mítico opera sobre a crença suprema e dominante, através dos princípios de quem governa, controla e organiza a mentalidade; e o racional decorre com a liberação do pensamento do homem, o exercício das suas aspirações e a reflexão sobre a sua realidade.

Na Grécia antiga, a interferência e o posterior abandono dos deuses imortais, bem como a presença do destino imutável (*moira*) e da necessidade (*ananké*)² foram influentes no desenvolvimento do gênero trágico, sendo alteradas de acordo com o contexto vigente, deixando permanente como herança o diálogo do poder maior com a humanidade comum. Admite-se que a análise da tragédia permite o envolvimento de questões infundáveis que se perpetuaram na dinâmica da arte dentro do sistema político e cultural, explorando a representação do ser humano em suas relações sociais.

O vínculo entre a estrutura social e a mentalidade histórica que dimensiona a escrita dramática da tragédia vai se apropriando da premissa de que deve haver uma reflexão sobre o contexto presente na obra dramática, para que se registre a ação trágica. Dessa forma, observamos que o gênero traz consigo problemáticas na elaboração de um universo conflitante e questionável.

Há, portanto, o envolvimento da expressão humana diante de uma estrutura social legitimada, porém, questionável. E a presença da inquietação na arte dramática reside na ação e confronto do ser humano com as ordens do mundo, diante da busca da liberdade. E a tragédia,

² Segundo Costa e Remédios “as noções de *moira* e *ananké* apresentam o destino humano como imutável e mostram o cosmos como algo organizado onde não se pode intervir sob pena da instalação do caos” (op.cit, p. 08). Consideramos que a desorganização das relações torna-se uma constante na produção da tragédia.

como fenômeno estético, não se limita a soluções uniformes e métodos para se manifestar, pois a sociedade, como expressão da essência trágica, acompanha as mudanças do tempo.

É justamente a ausência da unicidade na estrutura que dimensiona a tragédia, visto que o ser humano em suas relações, como elemento representativo, é considerado o que Trajano Vieira (apud VERNANT e NAQUET, 1999, p. XVIII) denomina como “um monstro, um enigma que não tem resposta”.

Vernant e Naquet (1999, p. 09), em *Mito e tragédia na Grécia antiga* afirmam que o estabelecimento das noções jurídicas, a postura das instituições sociais se modificaram, como também o comportamento humano (espírito jurídico) e, ao absorver essa nova mentalidade, a tragédia acompanhou igualmente essa transformação. A respeito da sua composição argumentam que

Não é diferente o que se dá com a tragédia. Ela não poderia refletir uma realidade que, de alguma forma, lhe fosse estranha. É ela própria quem elabora o seu mundo espiritual. Só há visão e objetos plásticos na pintura e pela pintura. A própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo, o homem trágicos.

A tragédia se mostra, então, o confronto do ser humano posto em uma realidade contrastante com seus princípios individuais, havendo o choque entre duas *dikés*³, e que mostram autoridades igualmente legítimas e opositoras, o que poderíamos associar ao mítico e ao racional, na Antigüidade. Considerando as concepções de Vernant e Naquet, a tragédia antiga evidencia um universo divino conflitual, com o qual:

As potências que o compõem aparecem agrupadas em categorias fortemente contrastadas, cujo acordo é difícil ou impossível, porque não se situam no mesmo plano: as divindades antigas pertencem a um mundo religioso diferente dos deuses “novos” (ibidem, p. 19).

³ Palavra grega que se refere a um “direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário” (idem, p. 03).

Ressaltamos, dessa forma, que a tragédia conserva o enfrentamento do homem à ordem elevada dos valores coletivos. Com isso, percebemos que a tragédia não destrói a sua origem, mas acompanha o dinamismo da expressão humana e o questionamento da sociedade, marcada pela ambigüidade e pelo senso de renovação.

Reiterando que a tragédia antiga recolheu o momento histórico e se fixou como gênero literário e teatral, compreende-se que, com o passar dos tempos, a tríade crença-desmedida-sofrimento permanece e sustenta o confronto trágico em qualquer época, por serem elementos que irão se apropriar da arte trágica, partindo do conteúdo particular, representado na ação, persistindo como instrumento universal. Observamos o diálogo do princípio histórico com a expressividade da tragédia, o que implica na contradição com o meio como elemento imprescindível para o gênero aqui analisado.

Conforme Raymond Williams (2002, p. 41), no período medieval, a transgressão se conserva como agente da cena e o ser humano escolhe a sua fortuna dentro das possibilidades instauradas pelo meio que era arbitrário e que repercutia em “um radical dualismo do homem e do mundo” decorrente das transformações que iam se sucedendo na sociedade.

Seguindo os ideais cristãos, consideramos que poucas tragédias foram escritas na Idade Média, pois representavam de fato a limitação do ser humano com relação à sociedade feudal, na qual o temor a um Deus único externalizava os princípios de bondade e fidelidade. A mudança de posição do homem para o sofrimento ocorria, caso ele se entregasse aos prazeres materiais.

Nesse aspecto, a queda da personagem, de classe social elevada, estava relacionada a um crime, atribuído ao pecado, cuja roda da fortuna, arbitrária ao destino humano geral, levava o

ser humano ao encontro com o abismo, para no final ele recorrer ao perdão divino. Nesse período, a tragédia se caracterizava muito mais como história do que ação, e o homem manifestava uma escolha anterior e se entregava à queda se a quisesse, excluindo então os conflitos, e tornando a estrutura dramática um caso particular.

No Renascimento, podemos considerar a dispersão do sentido religioso que sustentava o enredo das peças antigas. Posteriormente, o estilo neoclássico prioriza a questão do comportamento do herói, cujo erro, que estava relacionado à ação, era muito mais moral.

Com a queda do feudalismo, a burguesia ascende ao poder, espalhando suas convenções no setor artístico. Surge então Shakespeare que, mesmo criando uma nova tragédia, não rejeita a aristotélica inserção de classes sociais elevadas, acentuando dessa vez, o conteúdo humanista, característica inerente ao século XVI.

No caso da tragédia humanista, segundo Williams (2002, p.34), há pressões adicionais para o retorno de um tipo específico: “a suposição da existência de uma tradição comum greco-cristã, que deu origem à civilização ocidental” considerando a tragédia viável, apenas, quando conserva o contato com o ideal comum grego. Diante desse pensamento, Williams (idem, p. 34) afirma que a tradição não é o passado, e sim a sua interpretação, ou seja, “uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro”, considerando salutar a relação entre o tradicional e o moderno, e não o isolamento de ambos.

Williams reitera que refletir sobre a tragédia “é importante porque ela é um ponto de interseção entre a tradição e a experiência” (ibidem, p. 33); entretanto, boa parte da crítica moderna, incluindo o filólogo Friedrich Nietzsche, considera a tragédia um gênero sepultado na era moderna, seja por intermédio da banalização de sua palavra, ou pela ausência da catártica

reação aos eventos lamentáveis, por serem comuns aos olhos do homem moderno, ou através do abandono da essência religiosa praticada na sua origem.

Salientam-se como causas do fim da tragédia a não necessidade da representação, tendo em vista o aumento da violência, o que não gera mais o terror e piedade como sentimentos trágicos; a ausência do herói de classe social elevada, que passa da felicidade para a infelicidade; além do fim do poder mítico sobre os heróis trágicos.

Em oposição ao cristianismo, Nietzsche (2003), que atribui à música a origem da tragédia, destaca em sua obra *O Nascimento da tragédia* que as idéias cristãs elevaram a antropomorfização do poder divino, destituindo os deuses implacáveis e temerosos, responsáveis por um destino que conduz o público ao terror e à piedade aristotélicas, importantes em sua concepção para a adoção do gênero.

Para Nietzsche citado por Machado (1985, p. 26), a tragédia só adquire existência com a elaboração de um universo mítico, interagindo religião e arte na presença do elemento *apolíneo* (medida) em contato com o ato *dionisíaco* (desmedida), considerado necessário na tragédia porque:

Em vez de delimitação, calma, tranquilidade, serenidade é um comportamento marcado por um êxtase, por um enfeitiçamento, por uma extravagância de frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal; em vez de sonho, visão onírica, é embriaguez, experiência orgiástica (In: MACHADO, 1985, p. 26).

Nietzsche que valoriza a cultura grega considera imprescindível na tragédia a presença dos deuses em combate com o irracionalismo individual, admitindo que o caráter instintivo do ser humano, ao ser despertado, somente seria rompido pela moderação divina, cabendo-lhe sustentação do universo mítico no plano da arte, além do método catártico e edificante.

Ocorre que na própria Grécia antiga já se torna necessária a modificação da estrutura na escrita trágica diante do gradativo abandono dos deuses revelam transformações em suas estruturas. A partir do contexto cultural revelam-se transformações no texto das tragédias que não se eximem de assim serem consideradas por permanecerem expressos os conflitos do ser humano com a ordem superior.

Ésquilo, o mais antigo escritor dramático da era clássica, elabora a sua tragédia com a representação da primazia dos deuses, trazendo como elemento primordial a conciliação do ser com a justiça, elaborando uma escrita de teor educativo. Para ele, o ser humano não confere espaço, é dominado pelo destino e tem que ser humilde perante os deuses.

Ao ultrapassar a medida, o ser violenta a si próprio e é punido, pois não poderá se igualar aos deuses irascíveis e que não perdoam. De acordo com Brandão (1984, p. 18), o teatro esquiliano se caracteriza pelo domínio do coletivo sobre o individual não havendo caminhos para a expressão da individualidade ou das respostas aos sentimentos meramente humanos. Dessa forma, a obra não se sustenta em função de um só ser, mas da voz do coletivo. Como temática, Ésquilo investe na maldição familiar, ambiente original da formação educativa.

Sófocles, segundo dramaturgo trágico da era clássica, dispõe em sua obra a ação humana com a divina, por onde o homem já emerge a vontade humana, mesmo quando se depara com o destino.

Conforme Brandão (ibidem, p. 42), “em Sófocles, ao revés [o autor se refere a Ésquilo] o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico”. Em *Édipo-rei*, segundo ele, o destino imposto nas mãos dos deuses aparece sob as falas do adivinho Tirésias, ou na interferência do oráculo de Delfos. Há, então, o contato da personagem com a previsão do destino. Brandão

(ibidem, p. 43) discorre que “Sófocles é da época em que a crença na *pólis*, isto é, no coletivo, foi substituída pela fé no individual, no homem”.

De fato, a obra sofocliana sugere uma evocação da liberdade humana face às instâncias superiores. Em *Antígona*, ao atacar as ordens sociais impostas por Creonte, quando tenciona sepultar o irmão Polínice, a protagonista-título é vista como traidora da pátria, ao se declarar em oposição às estruturas do poder, o que não exime a tragédia em sua construção. Antígona passa a ser a desmesura; e Creonte, a crença. A punição ocorre com o sacrifício de Antígona.

Comparando-se o teatro esquiliano ao sofocliano, pode-se observar uma gradual rejeição dos deuses na sociedade grega, tendência a ser fortalecida no processo rumo às transformações culturais. Em nossa análise, isso se deve ao processamento da inserção do moderno na tragédia, confrontando com a idéia de que esta se faz a partir da condução humana dentro da história.

Paulo Mendonça (1953, p. 17), em sua obra *A tragédia: hipóteses e contradições surgidas na procura de uma definição* comenta que o gênero é uma questão de fato e não há parâmetros para ditá-lo: “Não há uma maneira certa e sim tantas maneiras possíveis quantos autores capazes de escrever boas tragédias” explorando dialeticamente que a ação trágica não se constrói sob esquemas fechados, e nada autoriza a uma idéia definitiva do que venha a ser uma tragédia, pois a sua estrutura como verdade única e exemplar poderá ser refutada com a evolução social.

Vernant e Naquet (1999, p. XXIII) reiteram que a tragédia acompanha o discurso das instituições jurídicas e suas relações com o ser humano e com a história, extinguindo conceitos limitados. Para eles, a atribuição dada à essência trágica parte da disposição de um contexto

vivenciado pela dinâmica social, de maneira que a tragédia também se enquadra em um fenômeno social, estético e psicológico.

Os primeiros passos para uma passagem mais contundente do teatro antigo para o moderno aconteceu com a presença do tragediógrafo Eurípides, cujas obras, de tendência sofista, antimítica e racionalista, separa os homens dos deuses e prioriza a subjetividade, através da qual situa o reinado das paixões amorosas, o que Brandão (1984, p. 57) considera como democratização do mito e proletarização da tragédia.

Em Eurípides, o contato com o antigo se conserva com a falha do herói e a permanência da ordem a ser aplicada. Entretanto, os crimes cometidos não se submetem ao destino organizado pelos deuses, e a personagem euridípiana passa a se contrapor ao meio, através de um ato provocado por uma excessiva paixão. Os sentimentos íntimos ganham espaço, e por serem mais fortes do que o próprio homem, traçam o destino. Em *Medéia*, a traição da personagem Jasão leva a protagonista-título, a esposa traída, a matar os próprios filhos.

A *moira* e a *ananké*, das primeiras tragédias gregas, são substituídas pelo confronto de *ethos* e *daimon*⁴, no qual o elemento humano no percurso para a exaltação da individualidade, encontra-se subordinado ao gênio mau representado pela vontade, destacado na escritura trágica nas relações íntimas marcadas pela intensificação do incesto, adultério, regicídio, parricídio, entre outros.

Desvinculando-se da metódica aristotélica, a obra euridípiana já expressa que a personagem não necessita ser melhor do que nós, e apresenta seres levados à loucura, não sujeitos

⁴ De acordo com Vernant e Naquet (1999, p. 47), os termos gregos *ethos* e *daimon* relacionam-se à dinâmica da personagem trágica, o que a torna agente, causa e fonte de seus atos. Eles consideram que cada ação aparece como manifestação de uma potência do além, representada pelo *daimon* que se relaciona com o *ethos*, o caráter. Nesse aspecto, a supressão desses dois termos ocasionaria o desaparecimento do homem trágico.

ao controle divino, exaltando, desta forma, as paixões do homem comum, admitindo o seu cotidiano no texto dramático. Há, então, o questionamento dos valores meramente humanos.

Dessa forma, o conflito antigo do mítico com o racional se transforma e passa a ser representado pelo choque da paixão com a cultura, dissipando a reconciliação com o meio exterior, esboçando elementos que vão habitar a tragédia moderna, cujo desenvolvimento implica na elaboração do conflito de vontades e intensifica o elemento humano na arte trágica. Isso inserindo a reflexão sobre a luta pela transformação, por meio da permanente contradição do ser com o mundo.

1.2. A tensão das relações humanas na tragédia moderna: problemáticas de uma existência

A partir do século XVI, as crenças e as certezas dos valores medievais na Europa foram abaladas pela ascensão do cientificismo e do sistema capitalista que despertaram, em sua essência, uma série de questionamentos com relação à dinâmica social.

Com a crise da fé cristã e o colapso dos ideais de fraternidade humana, o individualismo se desenvolve na cultura, estimulando o exercício da vontade individual em todas as esferas sociais, o que legitimou a ambivalência e o paradoxo como propriedades do caráter humano.

Em se tratando de tragédia como gênero dramático, houve o rompimento da vinculação do desfecho trágico atribuído aos deuses, substituído pelo julgamento das instituições superiores,

desta vez representadas pela família, pelo Estado e pela sociedade. Desenvolve-se, então, o questionamento dos valores individuais e coletivos, incluindo a obediência e a fidelidade, que passam a ocupar os enredos das peças teatrais, destituindo a representação do poderio divino na arte dramática, o que insere os conflitos na vontade da personagem.

A secularização da tragédia ampliou a liberdade na construção dramática, concebendo a exploração do teor criativo, cuja ascensão trouxe uma arte de diversas faces que valorizava as concepções do artista como elemento de expressão de seu tempo. Nesse aspecto, a estética antiintelectualista reforça a sua oposição ao clássico, salientando o comprometimento do ser humano com uma natureza própria através da escrita dramática.

Como ponto de referência universal, o dramaturgo William Shakespeare, na Inglaterra do século XVI, implanta em sua tragédia uma transformação na estrutura textual, destacando o conflito de conteúdo essencialmente humano entre as personagens, marcado pelas lutas de poder; o que implica na manifestação do caráter do herói sobre a ação, sendo esta descontínua; além do desfecho obrigatório da morte e a autonomia na manipulação das unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação.

No enredo shakespeariano, há laços de sangue rompidos pela infidelidade. Ao invés de sofrer o infortúnio involuntariamente (conforme a sistemática aristotélica), a própria personagem é causadora de sua derrocada, pondo em evidência o seu caráter. Há a desconexão com os deuses, e a realização do embate é promovida entre as personagens individualizadas. O sofrimento, inerente à tragédia, permanece na medida em que há uma luta nas relações humanas em meio a uma traição despertada.

Com o objetivo de revitalizar o modelo artístico da cultura greco-cristã, surgem tentativas de retorno às tragédias clássicas, além da imposição de uma crítica que exalte o modelo

teórico da Antigüidade. No século XVII, os escritores franceses Racine e Corneille, recuperam a temática do teatro grego antigo, destacando uma reconstituição dos textos eurípidianos e sofoclianos, respectivamente.

No século XX, a discussão sobre a tragédia é reforçada pela importância dada à encenação e à crítica. Personagens clássicas são reelaboradas, e entre elas reaparecem Édipo, de Cocteau (1934), e Orestes, de Sartre (1948), considerando o recurso grego como componente de validação da tragédia. A tentativa de recuperação do modelo clássico acontece de fato, porém só sobrevive quando adaptada à dinâmica social vigente, percebendo a necessidade de transformação na estrutura trágica. Nessas adaptações, os heróis se apresentam solitários, dotados de uma individualidade estagnada pelo meio.

No entanto, à medida que a presença da tragédia é discutida, a própria crítica, conforme já observamos, a exemplo de Nietzsche (2003), afirma a impossibilidade do gênero na contemporaneidade, ao justificar que os acontecimentos sérios do cotidiano, e que se apropriaram da palavra tragédia, não servem para a edificação de uma ação dramática capaz de desencadear os sentimentos de terror e da piedade por parte do público.

Segundo Costa e Remédios,

A violência imensa que caracteriza os fatos históricos reais dos dias de hoje talvez seja uma das explicações para o desaparecimento da tragédia, na atualidade. Ocorrendo a violência com todo o seu terror ao nível da realidade, elimina-se a necessidade de sua representação (elaboração pelo drama), já que a catarse seria a “redundância” das próprias emoções reais (1988, p. 78).

Apontam também que a verdadeira tragédia é a grega, por corresponder à estética tradicional, admitindo uma restrita permanência de elementos trágicos na escrita moderna,

associados aos resquícios dos valores da Antiguidade. Conforme citado anteriormente, as autoras atribuem a falência da tragédia ao excesso de violência, somado à banalização de seu termo.

Um outro ponto de rejeição da crítica estaria no fato de a tragédia moderna expressar o ser humano lutando contra a solidão. Nesse caso, o que parece existir é o comando das paixões sobre as ações voluntárias, não havendo necessariamente uma reação física, catártica, no sentido de despertar o terror e a piedade. Entretanto, para uma compreensão moderna de tragédia, o desprezo pelo outro é o que gera o conflito na ação trágica, o que conseqüentemente dá o alcance desejável: a queda. A tragédia moderna se direciona à transformação, através do envolvimento crítico da obra, desvinculando-se da imposição de sentimentos limitados por parte do público.

O problema da descrença de uma tragédia moderna seria reforçado, pela extrema separação do tradicional grego e do contemporâneo, considerando que a dramaturgia moderna não se conecta à idéia original de tragédia, seja em seu sentido social (conteúdo religioso) ou estrutural (sistemática aristotélica).

Compreendemos, assim, uma oposição à tragédia moderna que, na concepção de Williams, foi promovida por críticos condicionados a “valorizar o passado em detrimento do presente e a separar teoria e prática criativa” (2002, p. 70).

Tal impossibilidade de aplicação integral do antigo no novo e a restrita valorização de métodos imutáveis conduz ao abandono de várias tendências literárias do passado bem como novas reflexões acerca das produções contemporâneas.

Desde a Grécia antiga, a tragédia recolhe a natureza humana e já questiona, com o passar dos tempos, as mudanças em sua estrutura. Desde a necessária atuação dos deuses até a exploração dos sentimentos mais íntimos, podemos constatar que a ação trágica, como uma

herança da mentalidade de um povo, permanece contextualizada, com o intuito de provocar as convenções e as instituições sociais vigentes através da arte.

A tragédia é um acontecimento que a longa tradição incorporou e que persiste com um sofrimento específico, o que torna possível o diálogo arte e realidade no tempo, engendrando uma atuação estética e reflexiva sobre o papel do ser humano e suas relações com a sociedade.

Considerar o fim da tragédia como gênero dramático presente é transmitir uma vulnerabilidade diante de críticas que excluem a transformação na arte. É também abandonar um termo adquirido na cultura grega e que, ao mesmo tempo, traz a discussão do nosso tempo por evidenciar a luta do homem, em meio à sua rebeldia e ao seu sacrifício pelo alcance de seus ideais.

As leis imutáveis da tragédia rompem com o processo criativo que é inerente aos objetivos da estrutura dramática moderna. Nesse sentido, compartilhar o detrimento da arte trágica em nosso tempo é transmitir, o que Williams define como falsa realidade, por destituir o verdadeiro conteúdo da tragédia – o humano.

Como podemos observar:

Examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual (2002, p. 34).

Com base nesse excerto, decorre a reivindicação de que a prática social e a arte são anteriores à teoria, e que o estudioso ao perceber o problema da obra vai discernir a estrutura

social que a articula, e, partindo dessa observação, vai, enfim, discutir a teoria, que não deverá abstrair o contexto da escrita que irá problematizar.

A elaboração de uma crítica para a tragédia na era moderna se encontra despertada com a reflexão sobre as mudanças, e não necessita de uma crença fixa, unívoca. Devemos, então, compreender a tragédia como componente expressivo das mudanças sociais, e que transfere para o terreno artístico uma linguagem apropriada ao seu tempo. Se há transformação e sofrimento nas relações humanas, há, portanto, uma permanente tragédia. Se, na Antigüidade, foram necessárias mudanças do contexto social para a arte trágica acontecer, da mesma maneira as lutas do homem atual pela sua liberdade a oportunizam, no sentido de serem expostas as suas angústias e os seus desejos como instrumentos de elaboração artística.

A tragédia moderna encontra-se ligada a um objetivo particular da personagem, não levando o agente da cena a assumir em definitivo o conteúdo exterior, mas dialogando e lutando com ele, descartando maniqueísmos e verdades fixas, pois o enfrentamento decorre entre vontades que buscam objetivos firmes e valiosos para ambas as partes que se combatem. Na dramaturgia, o terror e a piedade deixam de ser sentimentos exclusivos destinados ao espectador, e passam a ser substituídos por outros sentimentos como compaixão, revolta, tristeza e, principalmente, o questionamento.

A transformação pelo sofrimento aparece como necessidade de evolução da obra com o contexto apresentado, enquanto que a crítica tradicional tende a eximir o sofrimento atual da tragédia por considerá-lo acidental, quando, o que ocorre de fato é a não aceitação da recíproca e violenta relação entre o ser humano individualizado e coletividade.

Williams corrobora essa afirmação quando diz que

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise encobrir (2002, p. 73)

Desse modo, consideramos possível a edificação da tragédia moderna, pois a transgressão, atitude desencadeadora da queda do ser humano, é persistente como ação universal que promove o descontrole da ordem e que gera as tensões que elevam o sofrimento dos agentes da ação dramática.

Outrossim, atribuir a responsabilidade do aumento da violência como fator de desestruturação da ação trágica é um ledão engano, visto que a violência ainda estimula a necessidade de representação, pois o sofrimento não necessita promover terror ou desenvolver a piedade, e sim permanecer como componente questionador das ações expressas no texto.

A tragédia vai se adaptando na medida em que as relações humanas sofrem transformações, sendo excludente a imposição de uma crítica unívoca. Como constituinte da dialética, a tragédia moderna, deve aparecer sob múltiplas formas e significados, tendo em vista que seu conteúdo abrange os aspectos pessoal e geral em conflito; isso torna possível a sua contribuição para a escrita dramática.

Para compreendermos que a ação trágica acompanha as mudanças históricas, basta observarmos que, na cultura grega, a crença se projetava no cotidiano religioso, e na cultura moderna a crença se projeta na sociedade capitalista, enfatizado que a transição de valores sociais não elimina uma determinada expressão artística; pelo contrário, há a apreensão do significado estético envolvido pelo aspecto social.

Diante da permanência da tragédia de caráter moderno, torna-se possível analisarmos o conflito da dominação e da resistência como elementos formadores, e, mediante a elaboração do confronto humano com os valores coletivos, podemos focalizar a traição como componente estrutural de seu procedimento, por revelar a expressão de uma vontade consciente, contribuindo na ação dramática moderna como eixo de movimentação da trama.

1.3. Traição e a tragédia moderna

O conceito de tragédia percorreu, sobretudo, em meio às transformações da sociedade e acompanhou a expressão da condição humana como ponto-chave de sua sobrevivência. Ao evoluir de acordo com as idéias sociais, sua manifestação adquiriu multiplicidade, mas se dirigiu de fato à exploração das tensões do homem e da coletividade em sua ordem moral e social.

No intuito de se conceder um posicionamento crítico, o mundo das idéias, reforçado pela expressão da vontade individual, tende a desestruturar a subserviência aos valores fixados por uma determinada ideologia. O ato de negar o sistema social atua dinamicamente como chama de desvelamento das múltiplas faces constatadas na construção do universo, contrariando o privilégio das verdades limitadas, intransponíveis e a evolução das idéias e do questionamento acerca da conduta humana e das práticas sociais.

Haja vista a desmistificação de metodologias até então inquestionáveis para a produção do texto teatral, variadas experiências foram inseridas para expressar as desventuras humanas na ação dramática, vinculando a escrita ao plano pessoal e social na expressão do ser humano.

Tendo como foco o impulso individual, a tragédia moderna pode inserir a abordagem da traição como componente estrutural, diante do desencadeamento da punição alimentada por duas vias: a *desmedida* e o *sofrimento* do traidor, diante da impossibilidade de exercer sua vontade, já que a ação humana promove o desordenamento das relações; como também o colapso do traído, ao se deparar com obstáculos na luta contra o infiel no alcance de seus objetivos, que se situam na vingança e na punição.

Com a queda do poderio do cristianismo, a sociedade altera o seu pensamento. As potências míticas não resistem à desintegração dos ideais de fraternidade. Envolto numa mentalidade secular, o ser humano moderno vivencia suas angústias na solidão, e quando se torna consciente de sua atuação como máquina mantenedora do sistema socioeconômico capitalista, passa a questionar valores, no que inclui a sua liberdade e os seus limites como componente social. Discutem-se, portanto, a prática ideológica aliada aos paradigmas das instituições religiosas, do ambiente familiar e da ética.

O fortalecimento da individualidade torna-se responsável pelo avanço na discussão do papel do ser humano em suas relações conflituosas, seja na busca da felicidade, da satisfação pessoal e até mesmo da própria evolução coletiva. Emerge, portanto, uma tentativa de se redefinir o posicionamento da sociedade diante da ordem social vigente e sua legitimidade.

Tendo como parâmetro a dinâmica sociocultural, os estudos acerca dos conflitos que habitam a mente humana se intensificam. O desejo humano se torna objeto de investigação e conhecimento. Paralelamente, a arte teatral investe na representação do componente individual. O caráter passa a comandar a atuação da personagem.

Desvinculando-se da tentativa de retorno de valores tradicionais que afluía na sociedade, e no intuito de destacar a investigação do inconsciente humano, o teatro se moderniza

ao absorver essa tendência, e se estrutura a partir da retomada do jogo das paixões submetidas à ordem do desejo, elemento coibido pelo sistema repressor que movimentava a vida do homem. Nesse sentido, a nulidade do ser humano atravessa o estágio do rompimento na dramaturgia.

Com o destronamento de reis e de deuses nas tramas trágicas, é permitida a exposição do sofrimento de seres marginalizados, emitindo, dessa forma, a ação do sujeito comum expressa pela oposição à coletividade, com a qual a vontade pessoal torna a reconciliação, na tragédia, impossível de ocorrer.

Ao referendar a oposição indivíduo e coletividade na tragédia, Williams (2002, p.56) afirma que:

A reconciliação quando acontece, ocorre, de forma freqüente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa.

Insere-se, portanto, o isolamento do ser humano como característica da tragédia moderna, principalmente no conflito das idéias do sistema grupal com a natureza individual.

Na tragédia antiga os heróis possuíam fins comuns e dependiam da força dos deuses. Na tragédia moderna, o ser humano age com vontade própria e a unilateralidade o condena, mediante o choque do individual com o coletivo expresso pelas normas e o seu controle.

Na Antigüidade, a personagem trágica se revestia das manifestações do divino. Com a edificação do direito, as instituições sociais e o comportamento humano definem a qualidade jurídica, opondo-se aos princípios de fidelidade propagados pela religião. O ser humano trágico, passa a sofrer a ambigüidade de seu tempo, revelando-se ora responsável, ora vítima de suas

ações, pois ultrapassa os seus limites. A queda atua como descoberta de uma realidade oposta. Vê-se, portanto, o dilaceramento pela contradição em que, praticamente nenhuma regra, no final, é válida.

Em se tratando de contradição e regra, o exercício da liberdade tende a registrar como expressão o desencadeamento da traição na tragédia, cuja inserção aponta o estágio de rompimento das normas jurídicas, o que conserva a ação trágica, por considerar os elementos como *crença*, agora representada pelas leis sociais; a *desmedida*, que é o ato de trair; e a *punição*, que se torna mais sofrível pelo fato de existir uma vontade consciente e que tem seus fins abortados.

Traição, do latim *traditione*, significa entrega, crime de quem denuncia ou vende alguém ou alguma coisa ao inimigo; perfídia, deslealdade ou simplesmente infidelidade no amor. Tratar sobre traição mobiliza uma prática transformadora de um contexto dramático, como recurso de justa movimentação da trama: o ato de trair acompanha e põe em xeque inúmeros valores – consciência, pecado, condenação, confiança – e penetra sensivelmente no discurso da arte como expressão do tempo.

A sociedade condena o ato de trair, sendo tomado como elemento de vulnerabilidade do homem frente ao que é incorreto, condenável e que foge aos princípios socioculturais. A tragédia se traduz pela desesperada queda do ser humano que geralmente decorre quando este contradiz as normas.

Desde a Grécia antiga, a traição é aplicada nos textos de cunho dramático. O trágico do desvirtuamento face ao poder dos deuses servia como elemento de composição das obras teatrais na Antigüidade. A fúria divina, ação promotora do infortúnio do herói, conduzia a peça ao desfecho almejado.

No caso de Creonte, tendo sua trajetória descrita na lenda dos labdácidas, é possível analisar sua queda através da traição. Ao descumprir as leis divinas, por atos de desobediência aos princípios de hospitalidade do rei Pélops – quando rapta Crisipo, o filho do monarca – Laio é proibido de gerar filhos e, no entanto, descumpre mais uma vez as regras e concebe Édipo, filho este abandonado por temor de uma maldição. Édipo, desconhecendo a paternidade de Laio, assassina-o e, em consequência da maldição atribuída ao pai, posteriormente se casa com a própria mãe Jocasta, produzindo uma descendência malograda.

Em *Medéia*, a personagem Jasão trai e abandona a sua esposa, personagem-título. Sentindo-se ofendida pela infidelidade, Medéia converte o seu amor em ódio: destrói a noiva de Jasão e assassina os próprios filhos, punindo o esposo infiel, de modo que também o condena à solidão e ao sofrimento da perda. Todos os objetivos são quebrados pela traição, tornando-a elemento constituinte da tragédia aqui destacada.

Problematizar a inserção da traição na estrutura dramática traduz aspectos implícitos no contato ordem e condução humana, percebendo dessa forma, o desvirtuamento circundante e necessário na tragédia, admitindo a personagem como sujeito responsável, na apropriação da luta solitária, quando o caráter une-se ao contexto da ação e explora o confronto da liberdade humana.

A traição confere, pois, a preservação da ação trágica moderna: *crença – desmedida – punição*, porém movimentadas pela presença da tensão entre valores sociais vigentes, que se apropriam da escrita dramática, sendo aqueles questionados ao admitir o exercício da vontade do ser expresso no texto.

O ser humano moderno não se encontra livre das leis, dos códigos moralizantes, da política e da cultura que, ao serem transmitidos pela coletividade, exercem uma força considerável, tornando mais sofrível a queda por inseri-la de forma consciente, pois o modo em

que, na tragédia, a personagem se vê agente da ação absorve sua inteira responsabilidade sobre os resultados.

A personagem, ao trair, contrai dívidas com as instâncias coletivas e sua face existencial entra em choque. E nos textos trágicos modernos, podemos encontrar os conflitos familiares que, muitas vezes, não são separados da esfera pública. O refreamento dos instintos converge no terreno moral, desenvolvendo a ambivalência nas relações. Isso pode ocorrer porque a personagem não resiste passivamente ao comando da sociedade, considerando arbitrária a imposição de valores alheios à sua vontade.

Mendonça (1953, p. 88) afirma que a organização geral da vida é contraditória: já se encontra desorganizada e o ser não consegue se adaptar a essa realidade. Diferente do clássico, diz ele: “a situação da personagem que luta por adaptar-se à errada organização predominante e que se perde exatamente por ser errada a organização”.

Dessa forma, a personagem trágica moderna tenta subverter o meio, mas não consegue, pois o seu ambiente já se encontra pervertido. A tragédia, nesse ponto, torna-se mais evidente. Há individualidades firmadas, mas que não conseguem intervir contra a sua queda, de modo que as crenças devem persistir para que sejam confrontadas.

Nesse caso, a traição executa o confronto trágico, pois tende a revelar duas buscas distintas de conhecimento: 1) a validação da idéia do traidor, que procura satisfação em sua verdade, no desejo da autonomia e na renovação de seu estado; 2) e a contestação do traído, que repudia o ato desregrado por se perceber atingido em sua integridade. Tal enfrentamento, que envolve ambos os lados, é vinculado ao comando da esfera moral e social, instaurador de dívidas nos opositores.

Assim sendo, a obra teatral moderna de Nelson Rodrigues, no Brasil, referenda o confronto entre a obediência e a transgressão, por onde o herói, na maioria das peças, paradoxalmente, mergulha no terreno da primeira para dialogar com sua individualidade, cedendo por fim à última, para participar do confronto com o opositor, inserindo as necessidades individuais na busca da felicidade via contravenção no desencadeamento do conflito e da queda.

Tendo como foco a traição no ambiente familiar, este trabalho desenvolve um estudo sobre o rompimento dos laços de fidelidade a partir das peças AF (1953), AN (1946) e PPMT (1957), verificando-se, então, a relação traição e tragédia moderna nos textos analisados.

CAPÍTULO 2

TRAGÉDIA BRASILEIRA: NELSON RODRIGUES, O TEATRO MODERNO E A TRAIÇÃO

2.1. Nelson Rodrigues e o teatro moderno – características

Kury (2001, p. 514) define o moderno como sendo atual, dos tempos presentes ou de época relativamente recente, acrescentando tudo o que está na moda. Entretanto, consideramos que o moderno não se restringe apenas à edificação de um tempo presente, pois conforme observamos a respeito da teoria trágica, houve uma tentativa de retorno das estruturas do passado, a partir da retomada dos textos antigos da Grécia a nível de estrutura e representação neoclassicistas, embora não resistisse à aplicação de alguns elementos mais próximos ao seu tempo.

Dessa forma, modernizar significa alterar uma dada instância no sentido de questioná-la, desenvolvendo uma mentalidade revolucionária que promove transformações que vão sendo absorvidas pelo contexto pessoal e geral, tendo em vista uma atuação dialética e transitória de um dado contexto, ao admitir as mudanças sofridas pela cultura.

Ao analisarmos as transformações ocorridas na escritura teatral moderna, pudemos verificar a incidência de novos valores apreendidos pela condição humana, dessa vez mais individualizada, destacando a expressão do papel da moralidade, da reação do homem ao sistema repressor, das crises relacionais, da angústia da existência, envolvidos na representação do confronto da personagem em busca da sua liberdade pessoal.

Coerção e isolamento, público e privado, essência e aparência, o entrelaçamento dos contrários constatam a complexidade da escritura teatral moderna. O jogo das emoções opera sobre as esferas racionais, a interação da ordem com a idéia de liberdade atua como produto de inovações no campo do pensamento.

A arte, em geral, tem como ponto culminante o desejo de compreensão das atitudes humanas. Na esfera moderna, há o combate tenso e cruel das forças individuais, dessa vez, fomentadoras do dom estético na expressão artística, o que incorpora a representação de desejos distintos dos seres humanos. Sobretudo, a feitura artística moderna intensifica as máculas e o esfacelamento das relações familiares, ao manifestar o debate sobre o desprendimento dos conceitos morais.

Nesse ponto, afirmamos que o conhecimento atribuído a um texto dramático moderno perpassa a expressão da inquietude do ser humano do texto para o palco, tendo como instrumentos da afloração de sua condição íntima a apropriação das linguagens verbal e corporal, que decodificam o impasse do ser humano em agir contra o poder externo a favor de seus próprios objetivos, mesmo consciente de que sua ação poderá lhe custar caro.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, trouxe consigo as inquietações de seu tempo. Em meio às influências propagadas pelos movimentos revolucionários como a Revolução Russa, bolchevista e proletária (1917); ou resquícios de pensamentos libertários

propagados pela Revolução Francesa (1879), a Semana de 22 tentou buscar uma idéia nacionalista de produção, visando romper com o academicismo vigente trazido da aristocracia européia.

Ronaldo Lima Lins (1987, p. 31), em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, considera que as transformações da estética na arte brasileira, decorrem da necessidade de liberdade, trazendo então, o caráter moderno:

Era preciso mudar a língua, isto é, *usar a nossa língua*, pois o idioma literário continuava demasiado preso a Portugal. Era preciso encontrar novos temas, isto é, descobrir *os nossos temas*. Era preciso atualizar o Brasil, mas atualizá-lo e colocá-lo ao nível da cultura ocidental brasileiromente.

Surge então a literatura de protesto. No romance, a angústia e o sofrimento do homem nordestino são expressos em obras como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *O quinze* de Rachel de Queiroz; ou na poesia, João Cabral de Melo Neto explora esteticamente a miséria humana em meio à paisagem nordestina. Em uma linguagem mais apropriada ao Brasil, Mário de Andrade descreve um *herói sem caráter* em *Macunaíma*, criticando com irreverência os costumes brasileiros.

No entanto, a produção teatral com o intuito de marcar uma consciência nacional e superar os antigos modelos de concepção artística não ocorreu na década de 20, tendo o seu percurso de inovação iniciado a partir dos anos 40.

De acordo com Décio de Almeida Prado (1996, p.14-15), em *O Teatro brasileiro moderno*, a história colaborou para a adoção de movimentos revolucionários no teatro brasileiro. Com a ampliação da classe média, após a quebra da monocultura do café, o desejo de inovação

cívica e burguesa foi transportado para o terreno das artes e, dessa forma, no artista de teatro, seja escritor ou ator, despertou uma vontade de escapar das comédias de costumes.

Havia, portanto, uma necessidade de contextualização da arte dramática com a realidade atual, despertando um sentimento que Ronaldo Lima Lins em *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia* denomina de “anti-português” (1987, p. 23).

O teatro brasileiro das décadas de 30 e 40 procurava mudanças para acompanhar o ritmo da arte moderna que estava se desenvolvendo no país. Buscava então, o seu próprio conceito, tentando desvincular-se da representação de *vaudevilles* – comédias de costumes ou textos clássicos estrangeiros. Somente a partir da década de 40, o teatro moderno no Brasil passa a ser valorizado nacionalmente, incluindo novos espetáculos e escritores de renome.

Em 1943, a partir da encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo amador carioca *Os comediantes*, o teatro brasileiro inclui novidades na construção de espetáculo como também na concepção literária. A renovação do contexto cênico e literário se destaca pela garantia de uma ação descontínua inserida no texto, representada no palco com cenários elaborados, presença do encenador e uma iluminação arrojada.

Vestido de noiva insere no seu texto um jogo inovador de ações, tecidas em uma simultaneidade que abriga três tempos distintos: realidade, memória e alucinação, com a protagonista Alaíde mergulhada nesses universos distintos, dialogando com o seu inconsciente e seus desejos.

A tomada tida como polêmica revela autenticidade que aliada às novas técnicas de encenação trabalhadas por Zbigniew Ziembiski (encenador polonês) e Tomás Santa Rosa

(cenógrafo e iluminador) elevam a feitura rodrigueana a um acontecimento teatral até então não contemplado pelo espectador brasileiro.

Prado (1996, p. 41) afirma que a dramaturgia de Nelson Rodrigues garantiu um choque estético, o que elevou a arte teatral à dignidade da poesia e do romance, tornando-se o marco inicial do moderno teatro brasileiro, atribuição reforçada pelo crítico Sábato Magaldi, em *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*:

Seria mais adequado dizer que o teatro, como espetáculo, se universalizava à maneira de outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representava para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia. O certo é que a estréia de *Vestido de Noiva* fez com que o teatro brasileiro perdesse o complexo de inferioridade (2004, p. 24).

Decerto que, ao ser estabelecido um estudo sobre a dramaturgia das décadas de 30 e 40, é perceptível compreender que se perfilam vários estilos de textos entre eles as peças de contexto político de Oswald de Andrade, participante da Semana de 22. Apesar da intenção revolucionária da escrita teatral de Oswald de Andrade, o seu teatro não conseguiu atingir o terreno nacional e sequer foi encenado naquele período.

Ao ser elaborado, o texto dramático é destinado à encenação. Com base nesse raciocínio, Iná Camargo Costa, em prefácio da obra *Tragédia moderna*, de Williams (2002, p. 09), afirma que a escrita só adquire sentido se for encenada em meio às condições físicas, culturais e políticas de uma sociedade. A linguagem teatral deve operar, portanto, com o contexto.

Em se tratando de contextualização da escrita dramática com a cena, Nelson Rodrigues descreve os costumes da sociedade média carioca, denominada em texto crítico de Lins (1987, p.

57) como “pequena burguesia baixa”, embora o dramaturgo considerasse o seu teatro uma descrição dos caracteres universais e não apenas brasileiros.

Através do teatro de Nelson Rodrigues, constatamos a própria essência do ser humano sendo vista no palco, envolvida na desarticulação do ideário da produção dramaturgica brasileira como caricatura subserviente ao sistema sociocultural da época, que privilegiava o teatro estrangeiro.

De acordo com Sebastião Milaré, em *Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro*, a obra de Nelson Rodrigues dialoga com o seu tempo e a sua gente, demonstrando que “os fatos dramáticos da vida são o fermento dessa trágica poesia” (1994, p. 16).

Entre as características da produção artística rodrigueana, podemos situar a aproximação intrínseca do amor e do ódio, paradoxalmente entrelaçados e constituindo polaridades: a vida e a morte num constante diálogo, os princípios destruídos pela própria ordem, com os quais a vida se desenvolve no ato da conquista, calcando contradições que levam ao desencadeamento da morte.

J. Guinsburg (1994, p. 10), em *Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas*, destaca que o teatro rodrigueano traz “a profunda angústia existencial onde o positivo e o negativo, a vida e a morte, o são e o doentio, o corrupto e o santo se anulam mutuamente em um abraço de união carnal”.

As peças de Nelson Rodrigues expressam a inquietação do homem, expondo criticamente as perdas de valores pelo próprio sistema moralizante. Os crimes ocorrem no seio familiar, primeira célula a se desintegrar e a desenvolver a frieza nas relações. O dramaturgo explora: a prostituição, a corrupção da imprensa, as frustrações humanas, o preconceito, e a

recorrência ao senso comum e a repetição de temáticas tendem a prestigiar o engajamento da liberdade artística, bem como instrumento de reflexão acerca do contexto social.

Para Andrade (1994, p. 165) em *O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo*, a escrita rodrigueana se reveste na desilusão da máscara elitista da burguesia européia, denunciando o fetichismo da sociedade consumista. E ainda reforça que “[...] há uma exposição questionadora das imposturas e das falsificações da autoridade de uma sociedade hipócrita, na recuperação do cotidiano do subúrbio carioca em seus dramas paródicos, que ganham uma dinâmica viva no diálogo com esta sociedade” (idem, p. 170).

Podemos admitir, dessa forma, que a obra de Nelson Rodrigues devolve ao espectador um choque diante de atitudes que regem a típica natureza humana, adquirindo um caráter trágico na abordagem da matéria-prima denominada ser humano na dramaturgia brasileira do século XX. Observando sob esse ponto de vista, a profissão de jornalista colaborou para a leitura do dia-a-dia, quando a sua verdadeira catarse se opera pela reflexão da condição humana através de uma linguagem cotidiana, impressiva e direta.

De fato, o jogo das paixões intermitentes levou a crítica a atribuir melodramaticidade aos textos de Nelson Rodrigues, dadas as fortes expressões humanas moldadas no banal, e que adotam a tragédia do homem comum. Para Magaldi (1992, p.59) “o comportamento de conveniência esconde apenas a hipocrisia, que o autor baniu de sua temática”, ressaltando o plano revolucionário da sua construção literária, na medida em que os impulsos instintivos sugerem um esforço reflexivo, explicitando uma perversidade irônica na exposição das desventuras das personagens suburbanas.

Segundo Guinsburg (1994, p.07), Nelson Rodrigues “ficou por baixo, quase beijando a lona” pois o seu estilo foi abominado pela crítica literária. Tal rejeição decorreu por meio do

domínio público que sua obra alcançava, pois Nelson Rodrigues, influenciado por sua carreira de jornalista policial, inseriu acontecimentos mórbidos, porém precisos em sua obra, tendo em vista a qualidade da comunicação que o seu texto instaura, por abranger o perfil da sociedade e as conflituosas necessidades individuais.

De acordo com Guinsburg:

O seu objetivo é levantar o alçapão das mentiras convencionais da sociedade e expor o fundo negro da mente e da vida dos homens e das mulheres, brasileiros, cariocas, mas nem por isso menos plenamente representativos da condição humana, isto é, universais (idem, p. 10).

Na concepção de Berta Waldman (1994) em *Figurações da margem: algumas anotações sobre o teatro de Nelson Rodrigues*, o autor de *Vestido de noiva* é visto como paradoxal e seu teatro possui uma obsessão repetitiva. Considera também que o escritor aderiu ao mau gosto ao apreender o real e por trazer a classe média aos palcos, admitindo a sua expressão como “um soco no estômago do leitor/ espectador” (p. 133), cuja desmedida das personagens, no romance ou no teatro, apresenta o registro “baixo”, devido às reviravoltas nos enredos e o estilo folhetinesco (idem, p. 141).

No entanto, os componentes emocionais expressos na dramaturgia rodrigueana e que investem na obsessão, atuam como catalisadores da tragédia moderna, que tende a permitir, representar e refletir sobre a imposição e a violação das normas vigentes como instrumento de ação dramática. A significação de princípios éticos não pode ser descartada na obra rodrigueana, o que garante a linha estética em correspondência com as situações vividas pelo contexto vigente.

Se há reviravoltas no enredo rodrigueano, podemos concluir que tal caminho revela a força da individualidade e das incertezas da personagem moderna, demonstrando que o teatro sobrevive do tempo e da história e que não omite a sua perspectiva social para que seja edificado.

Na Grécia Antiga, quão respeitosa e valorizadas, as tragédias representavam as crenças e as formas de visão de mundo do povo grego. Daí a indagação: Por que banir um autor brasileiro que expressa em uma obra artística o seu ambiente social?

Ao edificar a sua escrita, Nelson Rodrigues executa a sua autonomia como artista contemporâneo quando trata da criação de um mundo conflitante, em que as relações não progredem, admitindo a liberação e a exposição da essência humana em sua face dolorosa, percebendo enfaticamente um ser humano próximo à loucura ou à morte, como consequência da transgressão que ele comete, o que envolve em definitivo o jogo entre a emotividade e razão, ambas em confronto com as ideologias dominantes em questão.

Nesse sentido, a obra rodrigueana compõe-se de uma utilização da tragédia da complexidade humana envolvendo a desmedida, o que sugere em princípio a idéia de crítica social – que abrange a obediência com relação a uma moral aplicada à dinâmica da aparência – desmascarando a pureza estritamente imagética, bem como a hipocrisia de princípios ditos verdadeiros. E dentro das conflituosas relações entre as personagens oponentes ao meio, no que envolve as categorias de *crença*, *desmedida* e *punição*, destacamos analiticamente a permanência da tragédia a partir da traição nas obras teatrais de Nelson Rodrigues, anteriormente mencionadas.

2.2 Crença e desmedida: percursos da traição na tragédia rodrigueana

Na tradição grega, a traição expressa nas tragédias não partia da vontade humana, e só era reconhecida quando os limites da personagem eram ultrapassados, para o cumprimento de um destino já traçado. A expressão da traição diante de uma cultura religiosa já elabora planos de questionamento sobre a incidência na queda do ser humano, na expressão da vida ou no sentido da arte. Com o passar dos tempos, seja no destaque a personagem traidora ou traída, o fato é que para a discussão da tragédia, deve haver uma ruptura da ordem vigente, que se dá quando ocorre uma traição.

No sentido de se observar a traição como recurso dramático da tragédia moderna rodrigueana, focalizamos a sua recorrência nas obras AF, AN e PPMT, de Nelson Rodrigues, incorrendo em um estudo sobre a exposição dos valores pessoais em luta com os valores coletivos nas peças analisadas, inserindo diversos olhares sobre a qualificação de tragédia moderna.

Em *O Anjo pornográfico*, Ruy Castro (1997, p. 24) descreve que aos sete anos, Nelson Rodrigues, sob a solicitação da professora, Dona Amália, deveria escrever uma redação escolar. O menino produziu uma história na qual o marido, ao chegar de surpresa em casa, flagrava a esposa com um amante. Como desfecho, o traído assassinava a mulher e se ajoelhava, pedindo perdão pelo ato.

Diante desse fato, a temática da traição evoluiu e repercutiu na mesma proporção da escrita de Nelson Rodrigues que, na infância, se sentiu orgulhoso pelo enredo que criara e na fase

adulta se consagrou como um escritor de peças, que ele próprio denominou desagradáveis (Idem, p. 213).

Ao tratarmos sobre traição nos textos teatrais rodrigueanos, consideramos que a convivência humana e os princípios que a norteiam influenciam esteticamente na composição artística do dramaturgo, seja na ambientação das peças, nas falas das personagens como também na adoção de uma crítica a respeito da sociedade.

O contexto presenciado pelo dramaturgo colaborou de fato para a sua escrita e o estimulou a carregar consigo a seguinte indagação: “Em toda história que escrevo, desde os seis, sete anos, há sempre alguém traindo alguém. E por que essa insistência? Porque a rigor, só existe para o ser humano uma questão: - Ser ou não ser traído” (Apud CASTRO, 2000, p. 52). Seguramente, Shakespeare não ousou inserir tal questionamento em *Hamlet*, mas Nelson Rodrigues, em sua argúcia, acrescentou com exatidão o motivo que persegue a ação trágica moderna: uma ou diversas formas de traição que envolvem, intensificam o ritmo da personagem, atribuindo-lhe, seja traidora ou traída, a perda de sua estabilidade.

De acordo com Lopes (1993, p. 08), “Nelson Rodrigues, com a intuição que lhe era peculiar, colocou em jogo em seu teatro os próprios fundamentos da modernidade, em um intrincado embate entre arte e reflexão”; reflexão essa que não poderia se desvincular da escrita dramática dos fatos sociais, das práticas humanas em contato com a literatura dramática trágica, no tocante à exploração das angústias, da percepção do (des) controle nas relações postas em cena.

A abordagem crítica e reflexiva, disposta nas temáticas do cotidiano das personagens rodrigueanas, parte do confronto pessoal que se converte em recurso universal da obra na medida

em que expressa a exposição do sofrimento da existência humana na tragédia moderna: o abalo da liberdade diante das proibições que perturbam e punem.

Partindo do conflito da contraposição de valores na elaboração da escrita dramática trágica, focalizamos o tema traição expresso pelo incesto e pelo adultério nas peças já mencionadas, de Nelson Rodrigues, analisadas sob duas classificações de tragédia definidas por Williams: a *tragédia liberal* e a *tragédia privada*, analisando-as sob dois percursos para a detecção da tragédia moderna: a traição dentro da produção da desordem e da ordem no enredo e na ação das personagens, destacando o despertar da vontade e o poder do livre-arbítrio; e por último, a reciprocidade da traição e suas conseqüências nos desfechos das peças estudadas.

AF, considerada por Sábato Magaldi uma tragédia carioca em três atos (1953) se concentra na história de Zulmira e Tuninho, casal de classe média e que habita a Zona Norte do Rio de Janeiro. Ela, uma personagem sem perspectivas; ele, desempregado, que vive em um mundo de ilusões restrito a uma obsessiva paixão pelo futebol.

Inserindo elementos do cotidiano que revelam através das falas um certo tom humorístico, AF assume uma dimensão trágica quando uma traição, deferida pela protagonista, é extraída do passado, e passa a conduzir suas atitudes no tempo presente, levando à sua destruição no futuro.

Ao consultar a cartomante Madame Crisálida, Zulmira recebe a notícia de que deverá se precaver de uma mulher louca. Questionando sobre a existência da tal mulher, ela se impressiona por Tuninho associá-la a Glorinha, como podemos ver no trecho abaixo:

Zulmira: Dá uma opinião, um palpite: quem será essa mulher louca?

Tuninho: E eu que sei?

Zulmira: Vê se lembrás!

(Novo bocejo de Tuninho)

Tuninho *(meditativo)*: Loura?

Zulmira: Quem pode ser?

(Há o estalo em Tuninho)

Tuninho: Tua prima! (1965, p. 174-175).

A partir dessa cena, o conflito trágico é declarado e desencadeia a ação da personagem, alterando toda sua movimentação rumo a queda: “Por essa luz que me alumia – essa gata está cavando a minha sepultura!” (idem, p. 177). Zulmira, movida pelo desespero, expressa a sua precariedade ao tentar se redimir do passado, quando se entrega à religião teofilista, a mesma de Glorinha. Quando descobre o câncer da prima, passa a planejar a sua própria morte e a cultivar o seu maior objetivo: um enterro de luxo, com direito a exposição de seu corpo, já que Glorinha havia sido mutilada.

Zulmira, típica suburbana carente de contatos e destituída de quaisquer proventos, não poderia realizar seus desejos em sua vida estática e medíocre. Dotada de uma desmedida individualidade, solicita ao marido, também ausente de rendimentos financeiros, que procure um patrocinador para o seu sonhado ritual fúnebre.

Tuninho, objetivando realizar o último desejo da esposa, vai em busca de Pimentel, um rico empresário que poderia, enfim, dispensar toda expressão de tragicidade da trama, caso não comentasse a Tuninho as passagens de seu romance com Zulmira.

Tuninho: Foi fácil ou difícil?

(Pimentel tem um riso pesado)

Pimentel: Se foi fácil ou difícil? Basta que eu lhe diga o seguinte, dois pontos: foi a única mulher que eu conquistei no peito, à galega. Entrei de sola.

Tuninho *(atônito)*: De sola como?

Pimentel: Sim, porque geralmente, antes do principal, sempre há uma conversinha, um namoro, um romance... E com a Zulmira, não houve nada disso... (1965, p. 230-231).

Há, então, uma estratégica conversão de atmosfera cômica em tragédia, na qual a traição é condicionante: Zulmira, antes de morrer, havia orientado a Tuninho que se apresentasse a Pimentel como sua prima. Descoberta a traição, o esposo traído vinga a esposa, dando-lhe o enterro mais barato, rompendo todos os fins almejados por ela.

Em AN, peça escrita em 1946, podemos afirmar que o vetor dramático se situa na infidelidade, tornando clarividente que o ato de trair percorre toda a sua complexidade trágica: todas as personagens são infiéis.

Desde o momento anterior à ação descrita no texto, localizamos um incesto como fio condutor do enredo e da emersão dos fatos que edificam essa tragédia. A personagem Virgínia trai ao beijar o namorado da prima. Esta, não suportando a perfídia, comete suicídio, ao ser consumado o flagrante. A trama é então edificada.

Levada à maldição por parte da tia e mãe da prima morta, Virgínia é violada e desposada forçosamente pelo médico negro Ismael, sendo então, excluída do seu ambiente social, passando a habitar em uma casa cercada de muros altos, onde não há “teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores” (idem, p. 363). Decorre em AN uma sucessão de crimes, uma nova prática de adultério, incestos, através dos quais o cerne da tragédia se mostra concretizado pela traição.

Ismael, representação de um individualismo exacerbado e agente de discriminação racial, teme ser traído por Virgínia, ao mesmo tempo em que é cético com relação ao sentimento da esposa, já que a mesma havia traído a sua prima e não desejava o casamento – instituição que

na obra é uma das crenças controladoras dos impulsos de Virgínia e atua como um castigo pela transgressão cometida.

Contrapondo a ordem de todos e ampliando seus desejos de escapar do cerco construído por Ismael, Virgínia consegue trair o cônjuge com o branco e cego Elias – meio-irmão do negro Ismael. Os traidores concebem Ana Maria que, em seguida, é possuída pelo próprio médico, seu padrasto. Ao trair a mãe e descobrir por intermédio dela que Ismael é negro, Ana Maria é encerrada em um caixão de vidro por Ismael e Virgínia. Como um fruto de uma traição e dotada da capacidade de trair, Ana Maria tem sua vida, por fim, destruída.

PPMT, denominada por Nelson Rodrigues como tragédia de costumes em três atos, escrita em 1957, concentra abertamente sua temática a partir do título, revelando um estranho paradoxo através da fala da personagem traída, Gilberto, expressão crítica que verbaliza a desarticulada ordem em crise, como podemos observar no trecho abaixo:

Gilberto:...Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar. Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor possível [...] É que Judite não é culpada de nada! E se traiu, o culpado sou eu, culpado de ser traído! Eu o canalha! (1965, p. 438-439).

A personagem Glorinha, filha de Gilberto, tem a sua traição como estímulo ao percurso dessa tragédia. No início, a adolescente possui um obsessivo temor com relação ao tio Raul, irmão de Gilberto, que a criou desde os dois anos de idade após a mãe dela, Judite, ter falecido por envenenamento. Em seguida, a jovem se contrapõe ao controle rígido do tio, e se revela uma

personagem repressora, como forma de demarcar o sentido trágico da peça, por habitar os extremos da ordem e do desejo de transgressão.

Mesmo diante do controle de tio Raul, o individualismo de Glorinha se sobressai, na medida em que ela passa a se prostituir por vontade própria. Ao perceber que Glorinha não corresponde moralmente aos seus anseios, tio Raul revela para a garota que Judite foi assassinada por ter sido uma adúltera, ao mesmo tempo em que se assume assassino da cunhada:

Tio Raul (*batendo no peito*): – Eu a matei! Eu! E olha: ninguém sabe, ninguém! Inclusive minha mãe, meus irmãos, pensam, até hoje, que foi suicídio! (*baixo, com um meio riso hediondo*) (*Cresce*) Mas o assassino está aqui e sou eu, o assassino! (*arquejando*) Segurei a alça, fui ao cemitério e, à beira do túmulo, derramei uma colher de pétalas em cima do caixão. Vê tu? (1965, p. 445).

Ao ser destruída a imagem de reserva moral opressora do tio Raul, Glorinha, devolve sem temor a traição, dando ao tio o mesmo destino de sua mãe – a morte por envenenamento – como resposta à hipocrisia instalada em seu ambiente, onde a traição é fator determinante na destruição da personagem, admitindo a sua transitoriedade como componente do enredo e do contorno reflexivo da tragédia.

Conforme mencionado, o traído Gilberto nega a desonra de sua esposa Judite, ao considerar-se culpado pelo adultério da mesma. Ele revela, assim, o questionamento das causas da infidelidade, destacando a opressão como conduta de punição dessa peça, de modo que a sua ironia funciona como dimensionamento da angústia do homem moderno em choque com a liberdade: “Gilberto: – Amar é ser fiel a quem nos trai! [...] Não se abandona uma adúltera” (idem, p. 440).

No sentido de se expressar a traição diante dos posicionamentos expressos pelas personagens rodrigueanas, reflete-se nas suas ações o impasse referente a emissão da ordem e a produção da desordem, ambas catalisando a degeneração irreparável da personagem a partir da expressão do confronto firmado entre as leis coletivas e os objetivos individuais, o que confere à tragédia moderna a permanência do contato entre *ordem, desmedida e punição*.

2.3. A feitura da tragédia rodrigueana: presença da vontade, da ordem e da desordem

Ao se reconhecer responsável pelos atos, a personagem rodrigueana emite na obra a força do confronto, e o seu sofrimento parece se intensificar por ela perceber que o seu poder de enfrentamento se desenvolve, mas sofre uma quebra.

Ressaltamos, dessa forma, que a personagem tem um contato com o mundo já desorganizado e inconciliável, na medida em que seus objetivos são rejeitados por uma força ideológica superior, responsável pela derrocada da individualidade, o que desencadeia a queda da personagem. Nesse sentido, promover tragédia moderna é expressar a contrariedade de uma vontade consciente. É então uma tentativa de rompimento da liberdade, considerada como imprescindível à tônica da ação dramática e o seu desdobramento.

Consideramos, nesse aspecto, que a tragédia dispõe de um mundo particular, atuante na desestruturação da personalidade, onde a personagem, ao mesmo tempo em que se envolve e contrapõe as instâncias coletivas, sofre a perda de seus objetivos.

A ação conflituosa nas peças estudadas envolve a expressão da desordem nas relações. A presença de personagens infiéis traz o recurso dramático da ruptura com os extratos ideológicos dominantes na representatividade da tragédia.

Nos textos teatrais rodrigueanos são marcados como desdobramento da traição, o preconceito e a violência, tendo em vista que o reconhecimento da vontade da personagem e seu desregramento desvelam a presença da falsa ordem como instrumento da ação trágica, fornecendo à tragédia um sentido revolucionário, na medida em que as minorias reprimidas passam a negar as instâncias ditas superiores.

No entanto, percebemos que a liberdade só confere existência dentro de regras estabelecidas. E a ação trágica situa de fato uma desorganização, tendo como ponto de confronto a necessidade de uma reorganização que definirá a tragédia. Em AF (1953), Zulmira expressa a solidão da personagem trágica, suburbana que desenvolve uma vontade consciente da morte, por ser impedida da convivência pacífica com o meio que a abandona e que ao mesmo tempo a condicionou a trair o esposo. O desordenamento apetece a personagem, desenvolve a sua ação e a conduz ao sacrifício.

Em AN (1946), o médico Ismael é uma personagem que se veste de preconceito racial, provoca o aprisionamento da esposa transgressora que, pressionada a obedecer, infringe por se revelar desejanter de novas condições de vida. Virgínia trai em uma tentativa de escapar do mundo hostil, além de se defrontar com a lei da Tia que a criava, e que inapelavelmente a condenou.

Em PPMT (1957), a família, típica e sagrada estrutura, é a representação da ordem que, liderada por tio Raul, colabora com a morte de Judite ao julgá-la traidora. Esta, mediante as impressões e rejeições do meio familiar, revela-se adúltera para combatê-los, reforçando a tragédia pela desordem e marcando, enfim, o recurso do desordenamento como ponto-chave da liberação da tragédia moderna:

Judite (com um riso soluçante): Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (violenta e vil) Olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, às tuas tias – fui com muitos, fui com tantos! (subitamente grave e terna) Já me entreguei até por um bom dia! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas! (1965, p. 443)

Glorinha trai o Tio Raul pela revolta da desordem que ele cometeu, o que a impediu de participar de uma família, pois sua existência não deveria, conforme a ordem estabelecida socialmente, estruturar-se nessa tragédia. Há em PPMT uma falsa ordem e a traição a explícita para marcar o conteúdo da tragédia, dando-lhe o caráter de revolução.

O sentido revolucionário que gera a tragédia é imprescindível na teoria de Williams (2002), partindo da premissa de que a obra moderna parte de um conflito pessoal, geralmente destacado pelo choque entre um único indivíduo contra toda uma massa, o que estimula a abertura para a contradição típica do moderno, acrescentando a vontade como elemento do conflito.

No processo de ação trágica, a personagem pertence a uma vontade consciente, insere-a em sua base emotiva e, em busca de realização, desenvolve a sua prática de vida. No contexto literário, sem a necessidade de transformação do contexto por parte da personagem, o drama não acontece, e para havê-lo é necessário que haja uma busca de ideais para a tomada de atitudes.

Tio Raul, ao desejar uma traição não realizada com a cunhada Judite, transporta o seu poder de liderança com a família para enfim desestruturar a união de Gilberto e sua esposa. Desse modo, mata Judite, acusando-a obsessivamente de adúltera; envolve e conduz o irmão para um sanatório e tenta, por fim, romper a liberdade da sobrinha. Tem-se então uma unilateralidade construída, e isso gera os impasses para o rompimento dos ideais das demais personagens.

Glorinha (*Trânsida de medo*): Tenho medo!

Nair: Tens medo de tudo!

Glorinha (*Fremete*): De tudo! Eu queria ir à casa de Madame Luba e te digo: tomei um banho caprichado, perfumei o corpo, me ajeitei toda e, na hora, fiz aquela vergonha... E quando estou namorando – vem o medo outra vez...(com um esgar de choro) Medo não sei de quê...

Nair: De teu tio, ora!

Glorinha (*Dolorosa*): Do meu tio? Sim, do meu tio!

Nair: Ou não é?

Glorinha: Tenho mais medo do meu tio do que da morte (agarra-se a Nair) É ele que me impede de morrer contigo no cinema... Na Madame Luba só pensava nele...

(1965, p. 399-400).

O desfecho de PPMT, a eliminação de Tio Raul, representa então a substituição por uma nova ordem e direito – de Glorinha – que assume uma possível liberdade na medida em que dizima o julgamento do Tio, desta vez vítima de seu próprio veneno:

Tio Raul: E, já que vamos morrer, Glória, podemos dizer tudo, um ao outro, não precisamos esconder, nem calar, podemos soltar todos os gritos, todos (*violento, apontando para a sombra de tia Odete*) Só quem não fala é aquela ali, a louca do silêncio! Fala, Glória! Porque podemos falar! (idem, p. 462).

A vontade brota de um sistema em que o ser vivencia determinadas experiências, incorporando sua justificativa que reúne o seu mundo interior e sua manifestação pública. Assim, constatamos que a personagem, na tragédia, ao desejar algo, investe e faz, almejando a liberdade

que trará conseqüentemente um interesse contrário, dada a valorização da vontade na constituição do enredo trágico.

A respeito disso, Vernant e Naquet (1999, p. 26) defendem que a vontade não é um atributo meramente natural, pois nasce das relações, atingindo uma complexidade por modificar-se ao longo dos tempos. O comprometimento com o eu, na Grécia antiga era apreendido pelos deuses. Os heróis viam-se acuados, mas as obras já discutiam a opção dos indivíduos e dos seus pares.

Da forma que a tragédia se apresenta no rompimento da medida (desmesura), é a vontade que conduzirá à sua edificação. A tragédia moderna, de uma certa forma, dispõe da perda do sentimento de coletividade pelo interesse individual, ampliando a rejeição dos valores de solidariedade, de compreensão. O confronto dar-se-á pela própria dinâmica existente que necessita, até certo ponto, das contradições para gerar a oposição, que trará a perda, o sofrimento irremediável da personagem diante das suas angústias e frustrações, por se achar envolvida em um universo paradoxal.

De fato, o confronto entre duas justiças, a coletiva e a pessoal, organiza estruturalmente a dinâmica humana, elaborando os princípios que tendem a inserir o homem no plano de organização ou desorganização.

As personagens rodrigueanas analisadas tentam em vão, e ao sabor das regras, alternativas de convivência com o meio. Nesse ponto, a sua transgressão questiona a ordem legitimada, e traição se aplica como reverso da estrutura para amplificar o embate de forças. De um lado, há a vontade individual, antítese inata; do outro, a tese fixada pela vontade coletiva.

No acúmulo de opressão e no sentimento de culpa de ter sido adúltera, Zulmira (AF) se entrega à religião teofilista e à busca de um enterro luxuoso, despertando após a sua traição um desejo de crer na reconciliação com o mundo que lhe rejeita. Essa entrega ao teofilismo ocorre em função de seu passado e mascara uma vontade através da incorporação obsessiva de padrões religiosos, com objetivo de imitar a prima Glorinha, detentora de um pudor imensurável e que conhecia o adultério da protagonista.

Como podemos observar:

Mãe: Onde se viu negar amor ao marido?

Pai: Você se casou porque quis.

(Zulmira desespera-se, em cima de sua cadeira).

Zulmira (*clamando*): Tudo, menos beijo! Beijo, não! (*baixo e grave*) Eu admito tudo em amor. Mas esse negócio de misturar saliva, com saliva, não! Não topo! Nunca!

(Zulmira baixa a cabeça)

Zulmira: Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum!

Mãe: Nem ao marido?

Zulmira (*incisiva*): – Nem ao marido!

Mãe (*patética*): – Minha filha, nem oito, nem oitenta!

Zulmira (*doce*): – Se perguntarem se eu sempre fui teofilista, diz que sim, mamãe, diz que sim! (1965, p.182-183).

A personagem solitária busca participar de uma ordem moral, executa o embate com a prima Glorinha, a conhecedora de sua traição. Trama-se então a obsessiva oposição trazida pelo flagrante ocorrido anteriormente, em uma tentativa de readaptação ao mundo através da autopunição, configurando-se com a morte, já que a sociedade é irreconciliável e a personagem objetiva tal conciliação para alimentar os seus interesses individuais, renovar-se e modificar a visão do outro com relação ao que efetuou no passado.

Mesmo convergindo no exagero que figura na busca de pureza, a personagem vai de encontro aos anseios do que é comum para a sociedade: ir à praia em trajes de banho. Zulmira assume na trama, um irônico reforço da oposição àqueles que a condenariam.

O posicionamento de Zulmira tende a refletir uma revolta crítica às relações com o coletivo. Ao descobrir que a prima não é perfeita – possui câncer de mama – Zulmira reverte a ação: brota o interesse de se despir, depois de morta para a vizinhança, além de pedir ao marido para que consiga um caixão valioso.

Ironicamente, as personagens rodrigueanas, ao tentar uma acomodação ao meio social que conscientemente consideram inválida, desapontam as regras morais, tornando-se revolucionárias em seu meio. Por isso, todas são punidas pelos seus atos, confirmando a sua derrota pela tentativa de manifestação da liberdade.

A busca do livre-arbítrio, na tragédia rodrigueana, abrange a discussão em torno do que Williams identifica como *moral menor*, formada pela consciência humana solitária, vista como incompreendida pela “natureza” da moralidade maior (regras) e que excede a consciência humana (2002, p. 164); moralidade que no fim compromete a personagem a se render à punição.

Virgínia (AN) é presa em uma casa por trair a prima. Deseja, assim, conhecer um outro ambiente além daquele espaço onde se encontra cercada. E quando conhece Elias e trai o esposo, fomenta mais uma desordem na peça; o cunhado é assassinado e Virgínia gera uma filha que será possuída pelo seu padrasto. Em AN, as relações iniciam o conflito e ao mesmo tempo são impedidas, já que o adultério havia sido instalado, sem retorno de confiabilidade com relação à personagem traidora.

Ao contrário de Zulmira, que tem contato com a sociedade, Virgínia não tenta de forma alguma se “purificar”, já que desconhece as regras do universo exterior aos muros que a envolvem. Sentindo temor em ser traído, Ismael é a personagem que limita Virgínia, cerceado pelo racismo produzido pela sociedade dita ordenada.

Em PPMT, a jovem Glorinha absorve o ideal de moralidade do Tio Raul, mas interiormente já suscita o desejo de transgredir: “Vontade eu tenho, e juro” (1965, p. 378). O bordel firma-se como estímulo da busca da contradição ao tio, que se torna mais forte do que o pudor marcado, quando a moça se entrega à vontade e age desconforme as regras.

Glorinha contraria o Tio Raul, representante da ordem familiar, e que se revela ao mesmo tempo o causador da desordem, por ter estimulado toda família a crer que Judite era adúltera, produzindo uma cadeia de destruições, abalando, enfim, a sua falsa ordem.

Tio Raul possuía o desejo de que Judite fosse traidora. Tal consideração reitera a oposição entre os interlocutores que instauram uma idéia nova. Judite, acusada de trair, defende sua posição desregrada como motivo de orgulho, sem temer o seu opositor, denotando sua nova ordem com relação ao detentor da suposta verdade, representada pelo Tio Raul. Glorinha retorna ao bordel. Tal efeito decorre na peça quando Gilberto pede a Judite que o perdoe pela traição:

Judite (*Aparece em pânico*): Que foi, meu Deus do céu?
(*Silêncio geral. E, fora de si, o marido atira-se aos pés de Judite*)
Gilberto (*Num soluço imenso*): Perdoa-me por me traíres!
Judite (*Depreende-se num repelão selvagem*) (apontando): Está louco!
Gilberto (*Sem ouvi-la*): Perdoa-me! (1965, p. 439)

No teatro rodrigueano, o instrumento da luta entre os contraditórios percorre a ação, em uma sucessiva alteração de desempenho das personagens na dicotomia ordem-desordem. O embate de forças, a incidência da luta com o outro representam a exploração da interdependência dos valores morais que se entrelaçam, se chocam e se refletem.

Na verdade, podemos acrescentar que as personagens Ismael, Glorinha e Zulmira apresentam contradições em suas idéias, o que as fazem repudiar o contexto. Nesse sentido, a traição é o caminho que se percorre para representar a dinâmica desses seres que fazem suceder a intriga em suas relações.

Na concepção de Williams (2002, p. 79), o jogo ordem-desordem sobressai pela definição de que na tragédia é possível a tensão entre o velho e o novo, contendo crenças herdadas socioculturalmente e suas contradições, sendo que tal fé não é desmoronada, no intuito de se conceber novas contradições.

Nas peças estudadas em nossa análise, o mundo das personagens é demasiado incompreendido, já que as forças opostas se mostram válidas. Tio Raul, por exemplo, não era o detentor da crença, mas acreditava obsessivamente nela, rejeitando seus próprios desejos. Era então um traidor de si mesmo. Queria trair o irmão e como não conseguiu, vestiu-se da moralidade para suprimir Judite, Gilberto e Glorinha. A ordem o destruiu, e Glorinha foi exercer sua liberdade ao retornar ao bordel.

E na medida em que ocorre a inquietação da personagem, gera-se o desejo de transformação. Na tragédia moderna, o ser humano é livre e consciente de seus atos, e é justamente por isso que se torna executor. A existência da organização efetua a tragédia porque a individualidade irá se opor a ela.

De acordo com Williams (2002, p. 95), “no seu curso real, ação trágica freqüentemente interrompe a usual associação entre os valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido”, levando-nos a admitir que “a ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” (idem, p. 114).

Desse ponto de vista, a traição e a vontade individual se cruzam para o despertar da tragédia moderna. Individualizado, o ser humano ultrapassa seus limites, pois ocorre uma tensão entre ele e o seu papel social. O pensamento da personagem não se adapta de forma alguma ao sistema que bloqueia suas vontades. A proibição se manifesta para o confronto com a vontade individual da personagem, devendo, dessa forma, existir as normas e seus desvios, ambos movidos por agentes dotados de consciência.

As peças de Nelson Rodrigues tornam clarividentes este princípio. A luta atravessa o consciente, e as personagens expõem suas angústias na defesa de sua felicidade. A manifestação consciente de luta é que valoriza a ação trágica. Ser consciente implica então em tentar manter a identidade, e mesmo quando a personagem modifica o seu percurso, retoma a sua idéia.

Deverá haver, por parte da personagem, somente uma certeza com relação ao eu para que o trágico se desenvolva, principalmente, quando se eleva o colapso com uma moralidade comum a todos. Da forma em que o homem atua como componente social, sua consciência está presa a leis, partindo do funcionamento das mesmas a sua manifestação de reflexão.

Se as personagens traem, ocorre o desvirtuamento de propósitos da ideologia dominante, e a partir desse combate, torna-se perceptível o entendimento da unidade real de pensamento dentro da ação dramática, tendo em vista a valorização da dialética na composição artística, no percurso da crise da individualidade, integrada ao movimento das relações.

Nas peças analisadas, concluímos que todos têm dificuldade de persistir no sistema edificado pelas regras morais, e como traidores, não encontram espaço de adaptação ao meio em que convivem. Revolucionam por desejarem modificar suas posições, mas não resistem diante de uma queda.

O ser humano trágico percebe-se tragado pela doutrinação. Dessa forma, as condições sociais da tragédia convergem na construção de antíteses, em que o paraíso das vontades se converte em pecado, levando a personagem à condenação. A traição na tragédia moderna intensifica o chamamento desse ser como o desvelador das suas atitudes e do seu meio, desnudando a si próprio, assim como a hipocrisia que o impede de realizar-se.

CAPÍTULO 3

DESFECHO E QUEDA DA PERSONAGEM: A PUNIÇÃO

3.1. Tragédia privada: a cama desarrumada e os filhos não desejados de Virgínia em *Anjo negro*

Em AN (1946), Virgínia e Ismael concebem filhos negros, mas todos são assassinados pela genitora com a cumplicidade do pai, assegurando no destino de morte da prole a certeza do permanente embate entre o casal.

No entanto, o contato com a morte torna-se a única maneira do casal perpetuar a sua complexa relação. Os filhos não sobrevivem. E no desfecho, a morte de Ana Maria garante a união dos protagonistas e a permanência do conflito com o mundo, reforçado nessa obra através do preconceito racial. Dessa forma, Virgínia sacrifica os próprios filhos, e Ismael constrói um mausoléu, quando na verdade, a própria casa se revela um túmulo para a estranha relação, na medida em que os seres que a habitam ou nela circulam já são sepultados do convívio externo diante da repulsa desse convívio:

Ismael - Então, eu te falei nesses mausoléus de gente rica, que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?

Virgínia (*mecânica*): Respondi: “Eu queria estar em um lugar assim, mas VIVA. Um lugar em que ninguém entrasse. Para esconder minha vergonha”.

Ismael: Era isso que eu queria, também. E quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros para que ninguém entrasse. Muros de pedra e altos.

Virgínia (*com espanto, virando-se para o marido*): O mundo reduzido a mim e a você, e um filho no meio. Um filho que sempre morre. (1966, p. 378).

A tragédia AN expressa o esfacelamento familiar promovido por um ciclo de traições. Admitimos que, com a falha de Virgínia, a tragédia já se inicia no caos da personagem, tendo em vista a mutilação do convívio coletivo. As relações são contaminadas pelo preconceito. O prazer e a dor caminham juntos com a ambivalência que move as personagens, que ora transmitem ódio, ora expressam amor, principalmente Virgínia com relação a Ismael:

Virgínia (*recuando um pouco, num crescendo*):... Bem sabes que tenho horror de ti, que sempre tive, e que não suporto nada que tocas... [...]..Eu te quero preto, e se soubesse como te acho belo, assim como os carregadores de piano!... De pés descalços, cantando! (idem, p. 431; 478).

Williams (2002, p. 143) considera que nem toda tragédia se inicia em um estado bom, e AN reitera esse argumento, identificando o aparecimento da personagem decadente, na medida em que a posição social perde espaço para a tensão individual. Nesse tipo de tragédia, o ser luta a sós. Ismael é um médico bem-sucedido e já aparece contaminado pelo preconceito, e isso torna trágica a sua trajetória. Virgínia se apresenta violentada e prisioneira de Ismael. Três filhos pretos já estão mortos, e a tia frustrada pela morte da filha circulando no lar em seu mórbido desejo de vingança com relação à Virgínia.

Nesse caso, há um tipo de tragédia que Williams identifica como privada, tendo como característica o malogro das relações afetivas, percebidas em uma sociedade arbitrária que oprime

os desejos, envolvendo a destruição e autodestruição dos seres humanos, na busca de favorecimento de seus instintos: “E quando essas pessoas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta” (2002, p. 143), e reitera: “O processo de vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte” (idem, p. 143).

Em AN, todos os contatos são desarmônicos. A descendência não progride e cada personagem se alimenta do isolamento, pois o meio não a aceita.

A tragédia moderna, nas obras em estudo, expressa a frustração do homem que, seria promovida por outros homens, visto que os desejos postos em xeque desencadeiam o confronto entre as individualidades, e segundo Williams (ibidem, p. 156) é um tipo de tragédia que acontece no processo de vida propriamente dito, por incluir a destruição e a autodestruição, a punição e a auto punição: “As pessoas, em seu isolamento, entrechocam-se e destroem umas às outras, não apenas porque os seus relacionamentos particulares estão errados, mas porque a vida enquanto tal está inevitavelmente contra elas”.

Vê-se que a vontade representa uma luta entre idéias na qual viver significa almejar, e ao mesmo tempo destruir-se, como conseqüência. A vontade, como uma propriedade trágica importante, sofreria o risco da rejeição devido ao abatimento da individualidade.

A personagem trágica é submetida a uma execução por via ato *versus* culpa, pois ambos estão reunidos em um impasse, em que a personagem torna-se a grande executora de seu abismo, tendo em vista que, ao se situar como ser isolado, os traços relacionais transferem-se em lutas. A personagem, possuidora de objetivos necessários, transforma o seu desejo em um motivo trágico, busca a evasão do mundo, e procura distanciar-se da fria relação com o seu meio, procurando a

morte, já que o vínculo com o outro sofre o estigma da contaminação, em que a decomposição decorre na vida.

No intuito de compreender as angústias do homem solitário, há de se perceber que em todas as peças analisadas, a morte cruza o caminho das personagens como forma de punição. Mesmo não sendo acometidas por ela, os seres humanos representados tem-na como companheira de conflito, pela qual suas ações se encontram e estabelecem o contato com a recompensa de atos transgressores.

Em AN a traição de Virgínia traz a morte à prima que ao perceber que a família – unidade perfeita – se desmembra, não resiste à oposição de seu mundo, representado pela presença do noivo. Ao sofrer o rompimento de seu ideal, diante da traição, entrega-se à sua derrota.

Da maneira que os vínculos se tornam condenáveis, a decorrência da tragédia rodrigueana revela uma compensação de desespero em que os seres podem se destruir na possibilidade de libertação.

A ambígua Virgínia exterminou a sua descendência para se sentir livre de um castigo futuro: criar filhos negros, frutos de sua conturbada entrega a Ismael. Por trair o próprio irmão ao penetrar na vida de Virgínia, o cego Elias é assassinado.

Na tragédia privada, conforme já observamos, a personagem luta sozinha. Embora haja o contato entre Ismael e Virgínia, percebemos que cada um defende os próprios interesses e satisfações, construindo o pacto de amor e ódio, desejo e traição. Os relacionamentos são formas de luta, a agressão intensifica o contexto da cena, como ocorre com as mortes de Elias, dos filhos, e da segunda prima estuprada por um homem de seis dedos. O processo instintivo comanda as

ações, a sordidez humana transborda nas falas e nos gestos. A vida torna-se indiferente, absurda, incompreendida.

Os desejos pessoais brotam, inflamam e se manifestam em nível de desintegração. A queda familiar é obrigatória nas relações cercadas por traição: os cegos Elias e Ana Maria desejam afinidades, mas são traídos por Ismael e Virgínia, configurando-se a sua tragédia.

Seguindo essa concepção Williams (2002, p.145) destaca que a decadência familiar se intensifica pela troca de desejos individuais e liberam o tema trágico. Poderíamos associar a presença da hereditariedade na obrigatoriedade do cumprimento das ordens dos genitores como mote de conflitos, percebendo que em AN, o temor recai justamente na transmissão aos descendentes do preconceito firmado pelo sistema coletivo.

Ao manifestar seu amor por Virgínia, Elias passa à condição de rejeitado pela mesma, que se torna cúmplice da sua morte, ao permitir o assassinato deferido por Ismael.

A cegueira atravessa o plano físico de Elias e se estende a sua concepção de mundo, já que Virgínia não deposita interesse algum por ele, usando o cego no intuito de gerar e possuir um descendente masculino. Elias afasta-se da vida, assim como o seu fruto Ana Maria, que induzida às concepções de mundo fabricadas por Ismael, é traída pelo mesmo, sendo encerrada num caixão de vidro análogo ao de Branca de Neve (1966, p. 462) – heroína dos contos de fada que foi salva ao se desprender das relações familiares.

As relações primárias são mais agravadas nesse tipo de tragédia, pois as personagens se destroem para a permanência do ciclo de sofrimentos. Virgínia não gera um filho do sexo masculino para possuí-la como mulher, mas deixa claro que a destruição dos filhos pretos é necessária na crise trágica.

Após rejeitar os filhos, ela os assume como reforço de seus atos criminosos, pelos quais não é condenada:

Virgínia: Quantos vierem, terão o teu rosto!

Ismael: Por que dizes “teus filhos?”

Virgínia (*com violência contida*): Porque são “teus”!

Ismael: Nossos!

Virgínia (*depois de uma pausa, mergulhando o rosto nas mãos*) São nossos! (*muda de tom, para si mesma*) Também são meus (idem, p. 378-379).

Williams afirma na tragédia privada que:

Desta maneira, não há justiça ou lei externa, mas há dor e vingança, abandono e ódio: a luta humana sem artifícios ou sutilezas. Esse é um espaço suficiente para que os seres humanos destruam-se uns aos outros, e de fato, para que destruam a si mesmos – como Strindberg argumentará – impelidos por suas próprias idéias e ilusões (2002, p. 148).

Em AN, as personagens conclamam-se o tempo todo para serem destruídas. Somente há trocas entre Virgínia e Ismael, comparsas eternos. A personagem Virgínia revela a continuidade do pacto pela sua vida sórdida, o que dará continuidade à representação de seu preconceito, liberando a tragicidade diante dos futuros infanticídios.

Virgínia (*Com medo*): Morrer, não. Não posso morrer. (*Como uma fanática*) Nunca. (*desesperada*) Se eu morresse, ele não me enterraria, tenho certeza. Deixaria meu corpo na cama, esperando que eu, apesar de morta, continuasse tendo filhos (*lenta*) filhos pretos...(1966, p. 397-398).

Os crimes intensificam a união de Virgínia e Ismael. A cumplicidade é resistente. Virgínia mata os filhos negros com a aceitação de Ismael, que mata Elias com a aceitação de

Virgínia. Ambos se apóiam no enclausuramento de Ana Maria em um pacto nocivo. Ismael convence a Ana Maria de que todos os homens são negros, assim como Virgínia convenceria ao filho apenas desejado que todas as mulheres eram apodrecidas, reiterando uma sórdida ausência de contato com a coletividade.

O desfecho da morte tende a decifrar as ambigüidades das personagens cujos discursos se opõem. Ismael é negro e racista, seus atos revelam dependência do meio exterior e no decorrer da trama todos se revelam preconceituosos e se conflituam. Há o desejo de permanência de uma condição, havendo a celebração do retorno à ordem representada por Ismael e Virgínia. Para Williams (2002, p. 144), “a morte, por oposição, é uma espécie de realização capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz”. Ismael, já absorvido pelo preconceito, elabora a sua hostilidade com o meio social através da vingança e, ao mesmo tempo, transmite o seu repúdio à descendência que ajuda a findar, preservando a essência trágica assim como o seu preconceito.

É iminente que ao trair, as personagens rodrigueanas se confrontam com a sua involução. Os relacionamentos mais íntimos se mostram agressivos, de forma que as energias se deslocam para o rompimento das relações com os opositores. A personagem revela-se satisfeita pela desgraça do outro. A vingança da tia é um exemplo dessa atitude, o seu prazer pela destruição é visto como prêmio. Ela só aparece quando os filhos de Virgínia morrem. Ao descobrir a traição da sobrinha com Elias, a tia recorre a Ismael: “Há muito tempo que eu esperava por esse momento. Dizia: ‘Ela me paga; ela há de pagar. Ou então não existe Deus’” (1966, p.416).

Do mesmo modo, Elias é arrastado para a morte, pois se restringe a um instrumento de prazer para Virgínia. A morte das crianças acompanha e satisfaz a vontade da mãe em não querer

filhos negros. O encerramento de Ana Maria celebra o prazer de Virgínia em permanecer ao lado de Ismael: “Ela gritará muito, mas não ouviremos seus gritos” (idem, p. 480).

Em AN, o ato de nascer suscita a angústia da personagem com relação ao mundo. Os frutos de traições têm suas vidas interrompidas, pois a união é nitidamente condenável, dada a transmissão de vida bloqueada. A tragédia das relações destrutivas (em uma referência a Williams, p. 144) domina o texto rodrigueano, no qual os modos de vida são inconcebíveis de avanço, sendo perceptível a persistência do combate.

Uma outra característica do texto é que a pureza e a morbidez estão unidas, se traem e condenam as personagens. A violação de Virgínia recai no seu aprisionamento. O ato amoroso iniciado por Elias o conduz a morte; Ana Maria, ao exercer o fascínio pelo padrasto é encerrada por ele e pela mãe; além da segunda prima de Virgínia que, ao se realizar sexualmente com um homem de seis dedos, tem sua vida ceifada. Nesse caso, percebemos que as personagens não têm acesso à socialização, o amor se associa à morte. Nas palavras de Williams (2002, p. 145), trata-se de uma tragédia em que:

Homens e mulheres procuram destruir-se uns aos outros no ato de amor e de criar uma nova vida, e essa nova vida é por si mesma sempre culpada, não tanto pela hereditariedade nela implicada como pelas relações no interior das quais ela, inevitavelmente, nasce. Ela é usada como arma e recompensa na luta constante dos pais, e é, ela mesma não desejada; não apenas por ser ela, mas repetidamente não desejada; porque não há um lugar definitivo para a nova vida no lugar em que nasce – e a perda deste lugar caracteriza-se como uma absoluta vulnerabilidade, assombrada pelos desejos de um retorno impossível. Desse modo, a criação da vida e sua condição são igualmente trágicas: uma dor profunda e terrível, que os desejos ativos de amor e desenvolvimento acabam apenas acentuando e confirmando: acentuando, porque as suas alegrias são breves; e confirmando, porque, por sua natureza, eles conduzem de volta para o mesmo processo de ferimento e luta. Amor e perda, amor e destruição são os dois lados da mesma moeda.

Diante dessa concepção, a tragédia privada em AN recai nos filhos não almejados como reiminiscências da traição de Virgínia, além da traição de Ismael no contexto da morte de Ana Maria. As filhas da tia não sobrevivem em face de uma mãe obsessiva que encarna a sua tragicidade através do permanente desejo de vingança e destruição.

As personagens em AN estão desprovidas de piedade. Nessa tragédia, ninguém perdoa ninguém, pois o sofrimento é natural e garante o gozo, no qual relacionar é destruir. A cegueira atravessa o plano físico e penetra no contexto moral, onde os cegos esboçam sentimentos amorosos e são condenados à morte.

No terreno da dor, os combates confirmam o destino irremediável de Virgínia. Sua união com Ismael no desfecho da peça indica mais filhos que serão concebidos e mortos. Há uma luta desesperada com a natureza, pois o casal permite apenas a gestação. Nesse sentido, poderíamos indagar: por que Virgínia não aborta? Porque a vida tem que ser criada com o intuito de se perceber o mundo que a contradiz.

Em AN são necessárias as dores, o sofrimento, confirmando o destino de Virgínia como assassina, por ter sido adúltera. Percebemos também que o enfrentamento da prole com o mundo preconceituoso tornaria a vida aflitiva. Nesse ponto, as vidas deveriam ser destruídas pelas próprias mãos dos genitores, amplificando a tragédia do enfrentamento do ser humano em meio à coletividade.

As relações perturbam a individualidade de cada personagem e por isso, elas não progridem; apenas se fragmentam e se alienam. Virgínia expressa seu desejo pelo negro Ismael, ao remeter a sua imagem ao carregador de pianos e aceita a denominação de prostituta (1966, p. 478). A vida torna-se um terror, pois o viver é algo alicerçado a desejos condenáveis.

O passo da tragédia se dá pela transformação e estabilidade, garantida em AN pela morte, diante da existência de um universo fechado, destituído de esperança. Os frutos se degeneram na medida em que não deverão se inserir em um futuro regido pelo preconceito e pela rejeição.

Em AN a ambivalência das personagens e o desejo de destruição se transportam para os objetos. Os muros, que funcionariam como proteção, elevam a solidão, a casa, que traria o conforto, é sempre sem tetos, o que traduz a obscuridade e a frieza de cada morador, ou das personagens que lá circulam; o tanque é destituído de sua função de limpeza para entregar os filhos à morte e promover a podridão de Virgínia; a cama, espaço de conforto, descanso e concepção humana, se converge em teia conflitante que, violentamente, prende e permanece intocável, como forma de revelar o abandono, a ausência de zelo, indicando o pessimismo do encontro sexual das personagens, quando deveria trazer o ápice do encontro humano.

Em AN, nascer passa a ser um equívoco, e morrer traça a salvação do meio contaminado, já que o próprio sujeito constrói a hostilidade. De acordo com Williams (2002, p. 200) “o indivíduo está isolado em um mundo permanentemente desprovido de sentido, de modo que mesmo as conexões no interior da personalidade são destruídas”. Os cegos Ana Maria e Elias, filha e pai, respectivamente, não têm o seu eu definido e participam do jogo, no encontro com a perda.

A inevitabilidade de se escapar das indiferenças do mundo está em todas as ações de AN. Diante da traição de Virgínia, a tragédia permanece na sucessão de intrigas e lutas, firmando o perene contato do sexo, do ódio e do amor, como presentes na tragédia privada. Ao concretizar essa dimensão, a obra estudada dispõe como ponto de colapso o desvio da moralidade vigente, que traz a quebra da vida, contaminada por uma culpa transmissora de falsos relacionamentos.

3.2. Tragédia liberal: o isolamento da personagem rodrigueana

No segundo tipo de tragédia descrita por Williams (2002), a tragédia liberal, o ser humano busca o seu poder e utiliza todas as forças para o alcance de seus objetivos. No entanto, ao mesmo tempo em que libera sua energia para a realização pessoal, o ser é derrotado, na medida em que suas atitudes o levam à destruição. Williams (2002, p. 120) a denominou *tragédia da individualidade excessiva*, cuja causa e consequência reincidentem no interior do ser humano no sentido de que ele reconhece a sua própria sucumbência.

Diferente da tragédia grega, em que o destino do herói era moldado pelo poder divino, a tragédia liberal mostra o ser humano dotado de uma força significativa para lutar contra as instâncias superiores à sua vontade. Nesse tipo de tragédia, a ação individual torna-se geral, ao invés de específica.

A tragédia familiar em Nelson Rodrigues desponta a partir da fragmentação de cada personagem, na desestruturação da identidade. Cada membro da coletividade se situa na ação dramática como em um jogo de damas, onde há peças isoladas que se combatem e se excluem. Percebemos a presença desse tipo de tragédia nos textos em análise, quando tratam com propriedade o desfecho contido nas peças *A falecida* e *Perdoa-me por me traíres*, cujo conflito da relação social é bem definido e as personagens, agentes de traição, encontram-se com a morte.

Para Williams (2002, p. 120), esse tipo de tragédia denota uma crise que provém “[d]o legado e das relações de um homem”, e podemos admitir que a personalidade envolvida com o meio irá favorecer o combate. Em AF afirmamos que o individual se envolve no geral a partir da

análise da personagem Zulmira. A circulação da protagonista encontra-se agregada ao ambiente, através da fala, das ações, e principalmente, dos desejos. Zulmira trai pela frieza do marido, quer purificar-se para corresponder às normas da sociedade, e almeja morrer para se libertar da consciência abalada pelo adultério.

Dessa forma, quando ocorre a tragédia liberal, há a anulação de quaisquer tentativas de evolução coletiva e apaziguamento nas relações. Os seres humanos encontram-se ilhados, da maneira em que estão malfadados à degeneração. Na obra de Nelson Rodrigues, o sexo traz consigo a autopunição; a quebra das relações e a morte, geralmente, resultam da traição. Há a derrota, e a personagem se compromete com o sofrimento, pelo simples fato de se relacionar com os seus pares.

3.2.1. A recusa da realidade e a quebra dos objetivos de Zulmira em *A falecida*

Toda a trajetória de Zulmira em AF é edificada sob a angustiante dinâmica da sua recepção social, aplicando noções modernas de relacionamento, que expressam o desempenho da individualidade da personagem contaminada pela busca material obsessiva, como tentativa de aceitação. Percebemos que, no início, a protagonista se mostra causadora de sua degradação no momento em que seu passado vem à tona. Tal pressão de ter sido traidora a conduz ao desejo de adaptação ao sistema que, para ela, seria sua forma de libertação. Ocorre que no desfecho, Zulmira paga caro por ter se desviado da instituição matrimonial. Todos os seus objetivos são rompidos.

Zulmira, ao consultar a cartomante desleixada, torna-se a própria leitora de seu futuro. Ao retornar o seu passado de adúltera, Zulmira cria um desajuste na sua convivência, já deformada pela falta de comunicação do marido que não a ouve. A impossibilidade das relações amplia a sua autodestruição, gerada pelo temor do coletivo. Em diálogo com o amante, a personagem transmite o seu medo com relação ao universo social em que está inserida:

Zulmira: Vamos acabar! Vamos, sim!

Pimentel: Acabar por causa de uma cretina?

(Zulmira agarra-se a Pimentel)

Zulmira (*desesperada*): Desde aquele dia, ela não fala mais comigo, nem me cumprimenta! Vira o rosto, oh meu Deus!

Pimentel: E você liga?

Zulmira (*veemente*): Ligo, sim!

Pimentel: Que bobagem!

(Zulmira num desespero maior)

Zulmira: Mas ela tem razão! Eu é que não podia ter um amante!

(1965, p. 237-238)

Zulmira, diferente de Ismael (AN), anseia por trocas coletivas e, anterior ao desejo de morte, não reconhece que o meio a trai e a contamina: “Sou a maior errada de todos os tempos!” (idem, p. 164). A presença do amante repercute no interior de Zulmira como a negação da vontade que é o seu ponto vital de busca interior, condenando-a a sofrer a neurose do resgate de uma “limpeza” de sua alma, que através da morte espera ser possível: “Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum!” (1965, p. 182).

Sobretudo, Zulmira personifica o choque entre os moldes sociais e o desejo individual da pessoa humana e, ao mesmo tempo, tenta romper definitivamente com sua natureza como forma de negação de sua própria conduta. A suburbana assume uma posição trágica por expandir

a sua angústia como um combate, em que o novo só terá uma saída: a morte, desde que o enterro chame a atenção do público pelo luxo.

Há uma luta entre duas instâncias, que se cruzam e se chocam: o universo social e o individual. O patético em AF se infiltra por trazer o passado como estopim para o desfecho dessa peça de traços cômicos que se converte em tragédia carioca.

Ao invés de lutar pela sobrevivência, a personagem Zulmira luta pela morte, e o adultério firma-se como recurso capaz de dar densidade ao trágico, por expor tal contradição. Zulmira é presa à matéria, ao buscar fins, como a aceitação social. Vencida pelas paixões, exprime a quebra de sua personalidade, confirmando a idéia de que a tragédia se abastece do rompimento de quaisquer alternativas de vida, seja na religião ou no casamento.

A moral perturba a consciência em débito, reflete em decisões insatisfatórias em que há tentativa de uma conciliação que, conseqüentemente, não ocorre. Zulmira deseja o perdão, mas a sociedade despreza o seu clamor. Antes criticava a prima por não usar *maillot*, tenta imitá-la posteriormente. A dita desordem vem para promover a ordem. Zulmira apenas merece um caixão barato como condenação da adúltera que malogra o matrimônio.

Em seus estudos acerca do trágico, Williams (2002, p.136) identifica na tragédia liberal um tratamento ideológico na edificação dos valores representados. Em AF, eles estão expressos por Glorinha, a religiosa; e por Pimentel, que trai e não é punido socialmente. De fato, o posicionamento de Zulmira contradiz as convenções para lutar contra a imitação da prima: “No dia em que eu morrer, Glorinha vai ficar com cara de tacho, besta! Tenho um plano, um golpe!” (1965, p. 208). Para Williams:

O eu então faz a sua descoberta mais terrível: não apenas há um mundo fora dele, resistindo a ele, mas há, também, outros eus, capazes de sofrimento e desejos similares. É possível então redefinir a realização do eu: um distanciar-se do mundo e dos outros; a solidão da alta montanha. (ibidem, p. 137).

Em AF, Zulmira revela o desejo de escapar do mundo, sendo nítido o desvio para a morte, que a atrai como forma de realizar uma vontade individual, já que a vida não lhe proporcionou uma completude, pois, o meio é falso. De acordo com Williams (2002, p. 132) “O esforço de atingir a realização, no entanto, termina recorrentemente em tragédia: o indivíduo é destruído na tentativa de escapar do seu mundo parcial”. Em AF, a vontade da protagonista persiste, mas a podridão é evidente; a convenção social que cria também retrai o desejo e, na manifestação de condenação por parte da moral que amplia a agonia da vida, Zulmira busca compensação de perdas no caminho da transfiguração.

A busca da elevação nesse mundo perverso está sendo moldada, e Zulmira pretende a todo custo desvencilhar-se do sofrimento no encontro com o supranatural, já que o incomunicável permanece, pois a vizinhança irá olhá-la, contudo sem criticá-la, uma vez que terá um enterro de qualidade, e os mortos são sempre perdoados: “[...] A uma morta não se recusa nada” (idem, p.216).

A queda da protagonista, nessa tragédia, torna-se então o momento de verdade, de realização de ideal (auto-realização), num mundo onde viver é intolerável e a morte prenuncia o significado da totalização. A tragicidade dispõe de uma ilusão despedaçada, tendo em vista que a vontade individual é prioridade e as relações são impossibilitadas dado o confronto de individualidades, grande problemática do mundo contemporâneo.

A tragédia moderna revela a tendência de uma natureza real revelada. A traição só se concretiza quando é descoberta e, nesse sentido, a autoconsciência é realização mesmo quando

ocorre o infortúnio, pois a personagem passa a refletir a sua condição, já que age pela sua independência e liberdade. Nesse ponto, a grande tragédia acontece.

A personagem Zulmira alcança sentido trágico por denotar a crise da destruição do ser humano em uma oscilação do desejo e da destruição. Em AF, as situações a todo o momento são negativas. Há então um conflito que opera na reflexão do homem sujeito às penalidades promovidas por outros homens. Todo sentido da obra AF recai no interior da personagem em seu mergulho no combate frustrante com a cultura. A personagem sofre as incertezas do seu mundo, mas tem o seu fim declarado.

Zulmira espera um achado de salvação na morte, além de revelar uma nítida contradição em suas idéias. É dotada de limites que a cercam e cerceiam seus objetivos. Ao descobri-los, Zulmira tenta se desviar do castigo, mas não consegue se libertar do enterro barato. Teria que obedecer hierarquicamente o esposo, a prima, a mãe e a vizinhança.

Em AF é personificado o fim, o “irreparável”, que para Williams acontece da seguinte maneira: “O Herói é sem dúvida destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais comumente sucede à morte” (2002, p. 80). Com relação à AF, a morte de Zulmira celebra a transformação na medida em que toda a sua desgraça só se concretiza após a sua passagem, quando Tuninho a condena da traição.

O enredo de AF, ao explorar a morte como um sonho de consumo, tem em vista conceber criticamente o sistema em que vive, através da destituição do valor desenfreado da matéria, quando a personagem descobre que o opositor não é puro (no caso de Glorinha). Zulmira penetra no espaço espiritual para se contrapor ao ambiente em que vive, tentando superar e transformar o seu mundo.

Em AF, o *flashback* projeta o ambiente de onde a traição é exposta. O fim estético se impõe nas marcas de um tempo que transgride a linearidade, de onde as personagens movidas por paixões desenfreadas despertam seus desejos, e liberam através das palavras a iminência do declínio. O eu é separado dos relacionamentos e esse escape destrói a personagem:

Zulmira: Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua de mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos...Ele virava-se para mim e me chamava de fria.

(*Zulmira altiva, empinando o queixo, como se desafiasse a platéia*)

Zulmira: Fria, coitado! (1965, p. 234-235).

De fato, a mobilização dos meandros sociais e a relação dos contrários influenciam o conteúdo desta peça, pois até a descoberta da traição por parte de Tuninho, a peça assumiria uma típica comédia de costumes. A expectativa colocada a partir da dívida de Zulmira com relação ao adultério expressa, no texto, um grande salto qualitativo que coloca a grande divergência da personagem com a sociedade que produziu seus traumas e engendra suas fantasias para um mundo distante, em uma tentativa de fuga para um terreno de salvação, destacando que a morte é posta como o último estágio dessa tragédia liberal.

A obsessão de Zulmira assume um lirismo no tocante a um desejo de ter a sua intimidade exposta, no luto apreciado por sua beleza de defunta que possui um corpo completo (diferente da prima rival), e que será mergulhado na riqueza de recursos, como cavalos de penacho, carroças ornadas e combinação nova para esta mulher que não gerou descendentes e cuja permanente individualidade, é representada através das personagens que definem a tragédia das relações humanas. A prima mutilada sobrevive, e a morte de Zulmira acompanha a tragédia.

Zulmira se mostra tão solitária, que monologa o tempo todo. A sua doença não é detectada pelo médico Dr. Borborema, e o marido mal a escuta. Glorinha é apenas citada na peça.

Tuninho dialoga com os amigos, mas no desfecho aparece só, embora tenha a necessidade de apostar contra duzentas mil pessoas em um estádio de futebol. As relações em conjunto são falhadas. E a traição, tentativa de união transgressora, fortalece a solidão.

3.3.2 A loucura ou o envenenamento moral em *Perdoa-me por me traíres*

Diferente de AF, em PPMT, a presença da morte não evidencia uma busca de realização ou investimento para a personagem, mas um desfecho que acompanha com permanência a desestruturação interior dos seres humanos representados. Tio Raul é levado à punição pela contaminação que se propagara em seu ambiente familiar, tendo em vista a sua atuação como detentor da quebra das individualidades ditas transgressoras.

Tio Raul é atraído pela cunhada Judite. Almeja trair o irmão e, como não obtém seus objetivos firmados, resolve se entregar às idéias do seu meio, sucedendo uma série de envenenamentos, que percorrem desde as acusações da cunhada até a morte dela no plano físico, o que posteriormente veio condenar a si próprio e todo ambiente em que circulava.

PPMT revela uma ação trágica dotada de limitações para as personagens, cuja contradição implica em destruição. Tio Raul se fixa em valores exteriores (sociais), consciente da existência do repúdio.

Como tragédia liberal, PPMT desencadeia a descoberta dos próprios limites da personagem, além da falência das hierarquias familiares. E nesse caso, tio Raul projeta sua oposição aos limites por ele impostos, quando mata Judite e tenta subjugar Glorinha. A garota

libera a imagem de pureza para tio Raul, mas os seus limites já haviam sido ultrapassados. Há uma reciprocidade na quebra de expectativas, pois os limites maiores pertencem à coletividade e, interiormente, afloram em tio Raul e Glorinha.

Nesse aspecto, a personalidade rompe todas as regras e, ao definir o seu verdadeiro papel, a personagem entra em colapso com o meio, descobrindo os seus próprios limites e lutando contra eles. A angústia que designa a tragédia reside na ausência do controle nas ações, que malogradas, levam a personagem ao castigo.

No tocante à exploração dos limites dentro da traição em PPMT, vale reconhecer que tio Raul e Glorinha tentam ultrapassá-los, mas são bloqueados, para a efetuação da tragédia. Ambos se tornam obcecados por suas limitações, e não resistem às próprias ordens desenvolvidas em seu interior que são frutos do próprio meio.

Glorinha se entrega à prostituição, a crença se converte em descrença, ausência de esperança. Tio Raul, antes exemplo de virtude, atinge o ápice do crime: encerra a vida da própria cunhada. O seu desejo de cometer uma traição leva-o a assassinar Judite. O transgressor transita entre a face virtuosa e a prática desregrada em busca do benefício individual, o que não ocorre.

Nair, amiga de Glorinha, que mostra total liberdade, revela-se presa aos limites do meio, pois antes de morrer, em uma sala de uma clínica clandestina de aborto, comenta: “Quero que, lá em casa, continuem pensando que eu sou virgem” (1965, p. 404).

Há então uma forma de tragédia destacada pela transitória descrença do homem para com a sociedade e vice-versa e, quando a descrença se torna consciente, é tarde demais para a personagem se redimir. A tentativa de se desprender da coletividade não se consegue em plenitude e a personagem é consciente de que não há espaço acolhedor para ela.

PPMT desvela então a hipocrisia no duplo comportamento das personagens: Tio Raul tenta moralizar o casamento do irmão e contraditoriamente quer destruí-lo para conquistar Judite, mesmo consciente de que o interior não irá se apeteecer da ordem que tenta propagar. Glorinha tenta resistir à prostituição, no entanto tem um passado de transgressão revelado por Nair que se prostitui e solicita a todos que a considerem virgem após a morte. A personagem traidora em PPMT mostra-se contraditória diante do fim do seu comando.

Além da morte, a loucura finaliza o impasse trágico. Gilberto declara que o único sentido viável para o conhecimento humano encontra-se no seu internamento em uma casa de repouso: “[...] Quero um lugar em que eu possa gritar, onde eu seja amarrado materialmente [...] Quero ser louco em paz e só!” (1965, p. 426-427).

A personagem trágica em PPMT opera com resistência ao sofrimento, mas o seu caminho é a traição – o que gera um conflito que transborda nas suas relações coletivas. Entretanto, em tio Raul, predomina a sua derrota nos dois caminhos, pessoal e geral, pois o seu poder constituído (opressão) é negado pela sobrinha, que rompe veementemente a sua contradição, tendo em vista a oposição entre o discurso e a ação de seu tutor traidor e traído.

Diante da passagem abaixo, tio Raul exterioriza a traição da cunhada, ao perceber que a moralidade que tanto projetava para a sobrinha não corresponde ao seu mundo desordenado. Pressão da força da palavra, expressando a infidelidade que se apossara do seu ciclo familiar:

Tio Raul: E juras por tua mãe? Que não fizeste gazeta?

Glorinha (*lenta*): Posso jurar.

Tio Raul: Mas espera! Não jures ainda, porque é dela mesma, é de tua mãe, que vamos falar. (*muda de tom*) Que sabes tu de tua mãe?

Glorinha: Bem, o senhor me disse que era bonita...

Tio Raul: Sim. Bonita. E que mais?

Glorinha: Disse também que era uma santa.

Tio Raul (*excitado*): Exatamente: santa. Uma santa que, aos 22 anos de idade, matou-se, quer dizer, tomou veneno. Muito bem. E se eu te disser que menti? (idem, p. 412-413).

Tio Raul, que transmitia um discurso moralizante e limitador, ao perceber que Glorinha também transgrediu, dissipa os seus desejos e passa a negar o sistema que ele mesmo construiu. Percebe-se, então, que seus limites foram impostos por mantenedores de valores induzidos pela coletividade.

De acordo com Williams (2002, p.121), a tragédia liberal põe em cheque a convenção e o desejo, que nesse sentido são postos como inimigos:

O que então acontece é que as formas do desejo se tornam tortuosas e com frequência perversas, e aquilo que é visto como revolta é, mais apropriadamente, um desafio desesperado lançado a céu e inferno.

Reconhecendo o mundo incorrigível, a personagem tem a morte como única saída e expressa a concepção da tragédia moderna por inserir as discordâncias entre o meio pessoal e geral, percebendo a perda de conexão entre homens pertencentes a uma mesma linhagem pela superioridade do desejo individual. O homem é suprimido e tomando as palavras de Williams, “a sociedade é falsa” (idem, p. 129).

A tragédia se relaciona, então, com o rompimento da liberdade do homem por força da cultura e da ideologia vigente e seria então determinada pela busca do eu em oposição ao que Williams denomina “contingência essencial e universal” (ibidem, p. 55).

Desde as proibições levadas a Glorinha até a narração do conflito amoroso da cunhada e do irmão, tio Raul injeta então sua vontade com ponto chave para o fim daqueles que estão ao seu redor.

O irmão Gilberto, em sua tentativa febril pela conquista da liberdade, absorve e, em seguida, rejeita a calúnia deferida contra a mulher Judite. Acredita após o seu tratamento de saúde, que a traição é a grande chave para a busca do amor. Torna-se o primeiro grande opositor das convicções de tio Raul. Antes, tratava a esposa com violência e sempre a tinha como traidora e, posteriormente, reveste seu ódio em admiração, o que surpreende tio Raul.

A família induzida por Raul quer expulsar Gilberto do lar e o conduz a uma casa de repouso. Na volta, Gilberto reconhece sua obsessão e passa a perdoar Judite em todos os aspectos, até mesmo quando convencido da possibilidade da traição. O fim se dá pela dissolução do discurso de tio Raul pela sobrinha, último membro afetado da família, que busca também favorecer a sua individualidade, anteriormente pressionada a se desfazer pelo controle do tio que a eliminou da perpetuação de um típico lar, pois todos buscavam liberdade.

Considerando sua volta como ressurreição, Gilberto tenta trazer o novo a sua vida, viver a sua individualidade e exercer a sua vontade de reconstruir o sistema familiar ao qual pertence. Tentativa em vão, pois mais uma vez é nomeado insano, mergulhado na contaminação que permeia a trama da propriedade familiar que ao mesmo tempo traduz vida e morte, dado o seu iminente esfacelamento.

Após associar a traição a um ato de amor, Gilberto sai de cena. Consciente como gerador da traição da esposa e, ao buscar a satisfação pessoal, expressa o sujeito trágico em sua luta solitária. Na tragédia liberal a personagem não renega o seu desejo, mesmo acomodada em

situações falsas. Há trocas entre o desejo individual e coletivo e a tentativa de rompimento em ambos.

A própria traição, sempre citada como instrumento de punição das personagens, levanta o questionamento do irreparável dentro da força coercitiva da moral aplicada, da qual tio Raul é causador e sofredor por suas palavras e que traz uma nova ordem, representada pela liberdade de Glorinha.

Tio Raul sucumbe pelo veneno das palavras e se submerge nos próprios crimes, garantindo um modelo de trágico moderno dado à justiça que se opera no âmbito moral, denotando a vingança como grande instrumento dessa peça teatral rodrigueana.

De acordo com Vernant & Naquet (1999, p. 20), a personagem trágica cai na armadilha da própria palavra, “uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentimento que ele obstinava não reconhecer”. De fato, tio Raul não pretendia desapontar a sociedade que o desamparava. Não percebia a liberdade que Glorinha buscava e ao destacar a sua sordidez que contaminou a família, modificou a sua moralidade na visão da sobrinha, rompendo a sua imagem e trazendo o novo onde a moralidade fixa é posta em xeque.

A reflexão de Glorinha se instaurou, assim, com a resposta ao enfrentamento que se desenvolve na luta entre a natureza e o social. Ambos são acometidos pela hipocrisia, Glorinha em seu medo intermitente e Raul em sua falsa noção de ordem familiar.

Tio Raul desejava o amor de Judite, porém percebeu a sua impossibilidade, o que gerou a crise trágica. Segundo Lawson citado por Pallottini (1988, p. 42), “a crise, a *explosão dramática* é criada pela lacuna existente entre o alvo e o resultado” e nesse ponto o grande alvo de tio Raul era Judite.

A oposição é alcançada por seres que têm objetivos em comum: a liberdade vigiada por forças universais. Glorinha se liberta para a vida; e Raul para a morte. As potências morais dão a sua contribuição e todas as personagens reivindicam os seus direitos e se combatem com o mesmo valor. O homem passa a ser banido pela contradição com o meio. Tio Raul tem o seu delito coagido pelo próprio desejo e ao buscar a solidão típica da constituição moderna do homem pelo domínio coletivo – a conquista do outro – foi levado à morte.

Tio Raul usou todas as forças necessárias, mas a sua tentativa de manipular as instâncias ideológicas e a força opressora do mundo o conduziu ao desmoronamento. Ao final, restou-lhe como única companheira do seu corpo a esposa enlouquecida e isolada, que vivia o seu próprio mundo, tia Odete, que durante toda trama, detinha uma comunicabilidade restrita à frase “Está na hora da homeopatia!” (1965, p.466), circulando em toda ação para indicar que a família necessitava de uma cura, diante de sua segregação.

Assim como Gilberto, a loucura de tia Odete também expressa um tom crítico e reflexivo da obra trágica, porém necessário na tragédia dos limites, pois a individualidade deveria ser superada para a construção da traição. Quando a desestruturação das personagens ocorre, tia Odete modifica a sua fala, e “na sua doçura nostálgica”, quando tudo se encerra, nomeia tio Raul de “meu amor”, revelando o tom do irreconciliável, pois tio Raul já não existe, e tampouco o mínimo de esperança em Glorinha, dessa vez, entregue em definitivo a prostituição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Nelson Rodrigues:

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Organizado por Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____ *Teatro quase completo*. V. I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____ *Teatro quase completo*. V. II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____ *Teatro quase completo*. V. III. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____ *Teatro completo*. V. 1: Peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

_____ *Teatro completo*. V. 2: Peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____ *Teatro completo*. V. 3: Tragédias cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____ *Teatro completo*. V. 4: Tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

2. Sobre Nelson Rodrigues:

ANDRADE, Ana Luiza. O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo. In: *Travessia 28*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 159 -182.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Travessia 28*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 89-104.

GUEDES, Aleixo S. O cafajuste dionisíaco. In: *Cult*, São Paulo, dez. 2000, p. 52-53.

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Travessia 28*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 07-10.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1987.

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

_____. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Travessia 28*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 67-87.

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

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

MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Travessia 28*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 15-46.

NUNES, Luiz Arthur. O melodrama com naturalismo no drama rodrigueano. In: ANDRADE, Ana Luiza. *Travessia 28*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 49-62.

SOUTO, Carla. *Nelson "trágico" Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

WALDMAN, Berta. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues. In: ANDRADE, Ana Luiza de. *Travessia 28*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 129-157.

3. Geral:

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, trad. Antônio Pinto e Carvalho, s/d.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura e peças teatrais*. São Paulo: perspectiva, 1993.

BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Tragédia grega: tragédia e comédia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

CABRAL, Otávio. *O trágico e o épico pelas veredas da modernidade*. Maceió: EDUFAL, 2000.

CANDIDO, Antonio et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

COSTA, Lúgia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988, Coleção Princípios.

DICIONÁRIO GAMA KURY. Organizado por Ubiratan Rosa. São Paulo: FTD, p. 514.

KITTO, H. D. F. *A tragédia Grega: estudo literário*. V. III. Trad: José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armínio Amado, 1972.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MACHADO, ROBERTO Cabral de Melo. *Nietzsche e a verdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MARSHALL, Francisco. *Édipo tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: Unesp, 1999.

MENDONÇA, Paulo. *A tragédia: hipóteses e contradições surgidas na procura de uma definição*. São Paulo: Anhembi, 1953.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Schwarcz, 2003.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono e Antígona*. 6. ed. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre-Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

