

# Tradição, tragicidade e crítica social em *Dorotéia*, a “farsa irresponsável” de Nelson Rodrigues

Sandra Luna  
UFPB

## Resumo

A verossimilhança sempre foi amplamente explorada pela imaginação artística. Poetas trágicos e cômicos tramaram situações as mais criativas, buscando mover o público ao riso ou às lágrimas. Tradicionalmente, recaem limites sobre as representações dramáticas, a depender dos efeitos que os autores pretendem provocar. Assim, ainda que eventos impossíveis tenham participado da tragédia desde suas origens, e ainda que o humor tenha sido ocasionalmente acolhido nas tramas, o tratamento sério da ação sempre foi exigência da forma, de maneira a que o trágico não se fizesse cômico. Com o passar dos séculos, dramaturgos desafiariam as definições de tragédia e comédia, preparando as bases para o drama social. A dramatização de conflitos da vida burguesa rapidamente absorveria um amplo espectro de tons emocionais, abolindo convenções antigas em favor de um gênero que se quer *locus* privilegiado de crítica social. O trágico poderia agora ser dramatizado sob perspectivas as mais diversas, inclusive farsescas. Este ensaio examina a tragicidade na peça *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, focalizando as relações da obra com a tradição e considerando, através do conceito de “dispositivo” formulado por Agamben, estratégias utilizadas pelo dramaturgo para produzir uma crítica sarcástica a valores e instituições sociais.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; *Dorotéia*; Teoria do Drama; Tragédia Moderna; Teatro Brasileiro

## Abstract

Verisimilitude has always been largely exploited by artistic imagination. Both tragic and comic poets have contrived the most distinct situations to move their audiences to laughter or tears. Traditionally, however, limits have been imposed on dramatic representations, according to their ultimate intended effects. Thus, even if impossible events have been present in tragedy from the origins of the genre, and even if humor has occasionally been welcome in dramatic plots, a serious treatment upon the action has usually been required, so that the tragic effect would not become comic. As time went on, playwrights challenged the definitions of tragedy and comedy, preparing the basis for social drama. The dramatization of conflicts afflicting the life of the bourgeoisie would soon absorb a vast specter of emotional tones, ancient conventions being abolished to favor a genre devised as a privileged *locus* of social criticism. The tragic could now be dramatized from diverse, even farcical, aesthetic perspectives. This work examines “tragicity” in Nelson Rodrigues’ *Dorotéia*, focusing on its references to tradition and considering, through the concept of “device” formulated by Agamben, strategies employed by the author to produce a sarcastic critique of social values and institutions.

Key-words: Nelson Rodrigues; *Dorotéia*; Drama Theory; Modern Tragedy; Brazilian Theatre

Representações do trágico na literatura ocidental têm sido amplamente teorizadas e debatidas, sobretudo em relação a parâmetros de composição textual significativos de momentos distintos do que convencionalmente referenciamos como a “tradição” dramática. Dentre os conceitos norteadores de reflexões sobre o drama trágico, alusões de Aristóteles à gravidade da ação e à verossimilhança notabilizaram-se como noções incontornáveis na vertente teórica inaugurada pelo filósofo grego, que também realça a elevação, a dignidade da poesia trágica sobre a qual se debruçou.

Além da *Poética* aristotélica, a existência de aproximadamente cinco dezenas de tragédias sobreviventes da tradição clássica ratifica a seriedade e a verossimilhança como parâmetros fundamentais à produção do chamado “efeito trágico” nesse legado. Ainda que os próprios tragediógrafos gregos tenham inserido instâncias pontuais de humor na composição de suas tramas, e mesmo que, séculos depois, dramaturgos renascentistas, ingleses e espanhóis, sobretudo, tenham se feito aclamar por suas irreverentes cenas de comicidade introduzidas nas peças trágicas, a exemplo dos chamados “alívios cômicos” shakespearianos, a dramaturgia trágica, desde Aristóteles, tem sido recorrentemente definida por sua gravidade e pela observância à lógica de causalidade e necessidade, determinante à plausibilidade que sustenta a verossimilhança na construção de uma ação que se queira trágica.

O fato de estar a seriedade estritamente relacionada às tragédias em suas origens nos diz que esse gênero dramático desviou-se do riso e evitou doses excessivas de humor, pois que, enquanto *performance*, o teatro trágico dos gregos era, a um só tempo, arte e rito, em sua reverência à morte. Assim, a *gravitas* que caracteriza a tragédia significa que esta forma dramática, por questões históricas e culturais que não cabe aqui recuperar, optou por um tom melancólico ao evocar uma solene e respeitosa atitude perante a finitude humana. A gravidade implicada na doutrina cristã, que mais tarde recobriria, por outras vias, fundamentos modernos da arte literária, certamente contribuiu para que não houvesse mudanças nesse paradigma atinente a uma forma artística séria, de maneira que, até meados do século XVIII, a tragédia permaneceu como modelo de elevação e sobriedade estética, mesmo nos momentos em que mais se aproximou do que hoje chamaríamos de arte popular, como ocorreu no teatro elizabetano.

Isso não significa, absolutamente, que a gravidade seja a única atitude possível à representação trágica da morte, sobretudo quando se considera que a própria condição finita da existência evoca os mais sofisticados exemplos de ironia, não raramente com toques de sarcasmo, nuances do ridículo, marcas do grotesco. Não importa o quão elevadamente a tragédia

dramatize a morte como um episódio sério e lutuoso, o inevitável fado humano carrega sempre consigo uma aura de *non-sense*, como se, no *background* do teatro da vida, divindades malevolentes ou inconstantes estivessem caprichosamente a brincar com as humanas vidas. Macbeth parece ter apreendido a arbitrariedade desses lances irônicos dos jogos da morte em seu conhecido discurso sobre ser a vida “uma estória contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada” (Ato V, Cena IV).<sup>1</sup> Quem quer que julgue aplicar-se essa célebre fala apenas ao fracasso dos próprios projetos malogrados do tirano terá perdido de vista a concepção shakespeareana de arte enquanto meio de evocar verdades universais, não pensamentos idiossincráticos.

É realmente uma lástima que as idéias aristotélicas sobre a comédia tenham se perdido, pois o próprio filósofo ofertou-nos um exemplo de *peripeteia* que enseja produtivas reflexões, se contrastado à comédia, embora Aristóteles avalie a ilustração como emblema de uma estratégia dramática de alto valor para a tragédia. Em suas próprias palavras, ponderando sobre o maravilhoso no teatro trágico, no Capítulo IX da *Poética*, diz o estagirita:

Como porém a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram como de propósito, – tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava –, pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores, os mitos assim concebidos.<sup>2</sup>

Mesmo que a intenção de Aristóteles nesse excerto tenha sido sugerir o papel sedutor da associação entre o rigor da lógica e o elemento imprevisível, surpreendente, maravilhoso, na construção das tramas trágicas, é inquestionável, na cena acima, que a produção da piedade e do terror no público não seria atingida pelo evento em si mesmo, mas pelo tratamento sério e comovente a ser dado ao episódio. A cena citada, por via mesmo da ironia trágica, aproxima-nos perigosamente dos tênues limites entre o trágico e o cômico, o que significa que há muito mais na tragédia do que puramente ação de morte, a retórica fazendo um papel proeminente na realização dos propósitos pretendidos pelos poetas. Daí que o próprio Aristóteles tenha atinado para as dificuldades de se apresentarem como trágicas cenas possíveis, mas incríveis, implausíveis, preferindo o filósofo até mesmo cenas impossíveis, desde que plausíveis.

1. “[...] *a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*” (Act V, Scene IV). SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, 1975, p. 1068, tradução nossa.

2. ARISTÓTELES. *Poética*, 1978, p. 19, grifo nosso.

3. LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*, 2012, pp. 29-35.

Um exemplo das tais cenas possíveis, mas incríveis, improváveis, poderia ser inferido de uma situação real, verídica, na qual uma senhora, maravilhada com uma praia onde passava férias, pede ao esposo que a aguarde um pouco enquanto ela iria dar “seu último mergulho”. O fato de não ter saído do mar com vida compele os ouvintes de um tal relato a rir e até descrever da situação, como se a mesma fosse irreal ou cômica, e não trágica, haja vista a intensa carga de ironia, inclusive linguística, implicada no fato que, embora, como dissemos, verídico, não serviria a uma tragédia, pois que se enquadraria justamente na classificação aristotélica das coisas possíveis mais incríveis, que fazem o trágico se esvaír nas armadilhas travessas da comicidade.

Homero legara aos tragediógrafos gregos excelentes amostras de como manipular ingredientes essenciais à produção da tragicidade com vistas à comoção do público. Sempre que algum de seus heróis está pra morrer em campo de batalha, o poeta prepara um *scenario* profundamente empático e patético. Primeiramente, enumerando as qualidades do jovem guerreiro convidado a se confrontar com a morte; depois, focalizando os parentes do herói, prestes a ficarem desprotegidos, enfatizando o poeta, ora o desamparo de um idoso genitor ou genitora, ora o infortúnio a recair sobre a vida dos órfãos e da viúva, de maneira que, antes mesmo que feneça o herói, já o público terá derramado um bom número de sentidas lágrimas pelos seus entes queridos.<sup>3</sup> Note-se, entretanto, que tão logo consegue o poeta atingir-nos com essa carga de perturbação emocional, ele habilmente nos retira da atmosfera lutuosa para glorificar o mesmo herói por sua bela morte, *kalós thanatós*, a nobre morte em combate, condição voluntariamente buscada pelos jovens guerreiros, como o próprio Aquiles, ávido por honra e fama. Claro que há uma razão subjacente para que essa gloriosa mensagem seja salpicada por sobre as cabeças esmagadas dos heróis: o interesse político dos gregos em alimentar a ideologia da morte enobrecedora, receita até hoje bem conhecida pelas comunidades bélicas, talvez não propriamente decifrada por aqueles seduzidos a morrer em combate. A épica de Homero teria sido, em nossos tempos, substituída pela lápide dos monumentos aos heróis mortos, mas, enfim, essa é outra história...

A questão que provocativamente poderíamos colocar em debate seria: o que exatamente se faria necessário para que o público percebesse o exemplo acima mencionado por Aristóteles como cômico e não como trágico? O próprio autor da *Poética* dá uma pista importante: a comédia jamais seria dolorosa, o que nos permite indagar sobre o que aconteceria com uma tragédia que falhasse em fazer seus personagens sangrarem ou se lamentarem em cena, tal como o fizemos com o relato sobre “o último mergulho”, no qual sonégamos a dor e o sofri-

mento, relatando apenas a passagem irônica da vida à morte. Perderia o episódio suas qualidades trágicas por estar isento de sangue e lágrimas?

Essas questões desvelam a sutileza, assim como a eficácia de alguns parâmetros que demarcam os gêneros em relação a graus ou nuances de dramaticidade e tragicidade implicados nas representações da morte. Não há dúvida de que gêneros puros jamais existiram, mas há limites a serem observados, a depender das funções das formas nas quais os poetas engendram sua arte. Homero, como dissemos, espalhou cenas sangrentas nos seus cantos épicos. Duzentas e quarenta e duas mortes são relatadas na *Iliada*,<sup>4</sup> e suas descrições bem poderiam ser creditadas à musa da tragédia, mas a épica não se rende à tragicidade, antes nela mergulha para dali fazer exaltar o heroísmo daquele que haverá de ser emulado.

Eurípedes, o mais trágico dos poetas, no dizer de Aristóteles, zombou explicitamente de estratégias dramáticas tramadas por Ésquilo, por exemplo, ao fazer sua Electra recusar-se a interpretar certas pegadas deixadas próximo ao túmulo de Agamêmnon como evidências do retorno de seu irmão Orestes. Ingênua como possa ter parecido essa cena de *anagnorisis* para o público de Eurípedes, levado ao riso pela atitude paródica desse dramaturgo iconoclasta, anos antes havia sido justamente esse o artifício tramado Ésquilo para fazer sua Electra convencer-se de que Orestes chegara. E note-se que nenhum indício há na cena esquiliana de que a mesma houvesse sido pensada como veiculadora de humor, antes apresenta-se-nos o episódio como mais uma das instâncias do maravilhoso herdadas das narrativas míticas, nas quais a palavra se basta como potência enunciativa, prescindindo de inquirições do *logos* das quais o racionalista Eurípedes já não quer ou não consegue escapar. Ainda tratando do teatro grego, vale salientar que Eurípedes não teria sido o primeiro ou o único a fazer ecoar em tons paródicos cenas de seus antecessores. O próprio Sófocles parodiava Homero em *Ajax*, fazendo o herói homônimo prometer a todos que no Hades falaria de sua desgraça, uma promessa na qual o público do século V a.C. não haveria de crer, pois, na conhecida cena da *katábasis* na *Odisséia*, Homero havia consagrado a mudez do falecido Ajax, fazendo-o dar as costas a Odisseu, sem lhe dirigir palavra, quando da descida do esposo de Penélope ao reino dos mortos<sup>5</sup>.

Vale aqui lembrar que não apenas os gregos ousaram transpor, habilidosamente, as fronteiras entre os gêneros. Sêneca, por exemplo, usou aterrorizantes amostras do grotesco na refinada retórica com a qual grafara sua poesia trágica, resultando esse estilo numa receita estética que Auerbach referencia como exemplo do “terrível ultrapatético”.<sup>6</sup> Shakespeare, por seu turno, cruzou várias linhas, certamente com plena consciência

4. Segundo contabilidade de Carlos Aberto Nunes, em seu estudo introdutório à *Iliada*, na versão aqui utilizada. Cf. NUNES, Carlos Alberto. A questão Homérica, 1996, p. 44.

5. Um estudo sobre essas relações paródicas nas tragédias gregas encontra-se em LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*, 2012, pp. 136-138.

6. AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, 1994, p. 49.

7. “[...] *tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comic, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible and poem unlimited*” (Act II, Scene II). SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, 1975, p. 1085, tradução nossa.

8. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, 2000, pp. 17-18.

das transgressões, pois que fez o próprio Polônio anunciar uma lista na qual algumas das possibilidades de cruzamentos dramáticos são mencionadas, num esquema que se tronou célebre, constituindo, em si mesmo, emblema de intervenção cômica nessa mesma tragédia. Em sua apresentação dos atores a Hamlet, Polônio os referencia como os melhores artistas do mundo tanto para a “tragédia, comédia, peça histórica, pastoral, pastoral-cômica, pastoral-histórica, trágica-histórica, trágica-cômica-histórica-pastoral, cena indivisível, poema ilimitado”.<sup>7</sup> Não sem motivos Harold Bloom refere-se a *Hamlet* como “poema ilimitado”, espécie de gênero total, prenúncio do que seria proposto séculos depois pelos Românticos europeus.

Obviamente, ao longo dos séculos, o teatro muito se modificou, as convenções dramáticas assumiram novas formas, a tragédia reinventou-se radicalmente, tanto que alguns autores chegaram a anunciar sua morte... Os deuses abandonaram a cena e os personagens nobres e elevados foram substituídos por homens comuns, entregues definitivamente a um sentido secularizado do trágico, que passa a advir exclusivamente das ações humanas.

No entanto, para além dessas profundas mudanças, esse drama moderno, forjado com ferramentas conceituais legadas pela tradição aristotélica, não se aparta facilmente da seriedade aprendida das tragédias e suas ações parecem tão mais comoventes quanto mais os dramaturgos conseguem reter também algum tipo de elevação e dignidade nas caracterizações dos protagonistas, ainda quando em muitos aspectos esses personagens pareçam antes anti-heróis. É fato que as clássicas definições dos gêneros dramáticos foram muito flexibilizadas e o antigo rol de Polônio hoje não daria conta das contravenções já produzidas. Entretanto, julgamos, com o percurso até aqui exposto, ter apresentado um quadro de referências que, embora longe de ser exaustivo, parece suficiente para nos permitir ilustrar o quanto a poética de Nelson Rodrigues em sua irreverente peça *Dorotéia* (2006) nos surpreende e desafia teoricamente.

Isto porque, na poética rodrigueana, novos significados emergem da arte dramática, não exatamente pela justaposição de gêneros distintos ou opostos, ou pela projeção em formas pré-existentes de sobretons inesperados, ou ainda pelo que Anatol Rosenfeld chamou de “mistura de gêneros”, quando uma dimensão formal da obra define o gênero em sua concepção substantiva, enquanto qualidades ou características de outros gêneros qualificam o texto em sua acepção adjetiva.<sup>8</sup> *Dorotéia* parece antes um alargamento ou uma distensão da própria forma trágica, uma construção que, por via do absurdo, do sarcasmo, da ironia, da irreverência, da inversão radical de parâmetros de verossimilhança parece querer fazer o gênero trágico tocar o extremo oposto para, ali mesmo, fazer-nos

apreciar a existência humana em um sentido estranhamente comovente, porquanto exasperante, histriônico, farsesco.

Ao nos referirmos à existência, e não à vida, estamos seguindo o autor em sua opção não exatamente por expor a condição ontológica da humanidade, mas por exibir representações do humano em situações sociais vexatórias, de tal forma que um sentido profundo do ser social deixa-se flagrar em atitudes, palavras, gestos, roupas, objetos, cenário. No desenrolar da trama, elementos textuais, categorias dramáticas, assim como artefatos cênicos apresentam-se como signos de uma perversa *oikonomia*, para usarmos um conceito apreendido por Foucault e ressignificado por Giorgio Agamben, em uma abordagem que associa *oikonomia* a “artifícios” ou “dispositivos”, a saber, arranjos, organizações, discursos, valores, estratégias ou outros mecanismos utilizados por nossas instituições para manipular e controlar corpos, mentes e almas dos sujeitos humanos, que se tornam, assim, fantoches de práticas ideológicas amplamente naturalizadas em nossa civilização. O conceito, tal como proposto por Agamben, oferece-se como instrumental crítico para denunciar e assim “profanar” esferas “sagradas” de poder, devolvendo aos homens consciência e controle em relação à experiência.<sup>9</sup>

Considere-se, no tocante ao desvelamento de dispositivos de poder e controle através das ações e caracterizações dos personagens tramados por Nelson Rodrigues na peça que estamos analisando, que, em *Dorotéia*, todas as personagens, exceto a protagonista, usam máscaras, recurso que se apropria desse objeto cênico por via de uma configuração desafiadora. Por um lado, por referenciar, e com isso reverenciar, ainda que parodicamente, a cena dos antigos teatros gregos, nos quais todos os atores portavam máscaras. Ao lançar mão do recurso às máscaras, o dramaturgo torna explícito seu diálogo com a tradição. Contudo, ao negar justamente uma máscara à protagonista Dorotéia, a peça coloca-se na contramão das práticas tradicionais.

Para além de suas funções enquanto signos de uma perturbada e perturbadora relação com a tradição, as máscaras são ainda uma representação potente e estilizada de hipocrisia social, referida por Freud como “refinada hipocrisia”.<sup>10</sup> Em Nelson, o espessamento dado às máscaras pela opacidade desse recurso metalingüístico e pelo tom paródico e farsesco atribuído ao artifício apaga qualquer traço de sutileza ou “refinamento” que pudesse impedir o público de enxergar na cena a “verdade” por sob o simulacro. A eficácia estética desse recurso convida a recepção a confrontar-se com o papel dos “dispositivos” responsáveis por comportamentos humanos neuróticos que assomam na trama em uma crueza cínica, perversa e demolidora.

9. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, 2009, pp. 27-35.

10. FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo*, 1999, p. 257.

É fato que a utilização de máscaras como signos de hipocrisia no drama moderno não chega a ser novidade. Eugene O'Neill, por exemplo, emprestou um tom expressionista a esse recurso teatral, sugerindo em suas instruções cênicas faces rígidas para a caracterização das personagens, maquiadas como se fossem máscaras, artifício que em *Mourning Becomes Electra* (*Electra Enlutada*) torna-se sugestivo da frieza e contenção emocional em um grupo de *personas* representativas da sociedade Puritana norte-americana, cujos valores e comportamentos a trama problematiza. Contudo, mesmo essa inserção de faces-máscaras na dramaturgia de O'Neill, eficiente como possa ser, não excede a produtividade significativa do uso que das máscaras faz Nelson Rodrigues em *Dorotéia*. Talvez porque, no texto do autor brasileiro, a aura caricata dos personagens atrela à função metalingüística e à denúncia à hipocrisia um tom zombeteiro que evoca a crítica a valores sociais e religiosos pelo viés demolidor do sarcasmo crasso, do *nonsense* e do absurdo, convidando o público a enxergar no recurso às máscaras flagrantes ambigüidades de um sistema cujos "dispositivos" não raramente empurram dramaticamente as *personas* em direções radicalmente opostas.

Considere-se como, de um lado, pela perspectiva da vida social, consagra-se a beleza como caminho de acesso ao sucesso terreno; de outro, pela perspectiva religiosa, recusa-se completamente a beleza, porquanto caminho para a perdição espiritual. Como as mulheres mascaradas da peça são todas horrendas, suas máscaras marcam com obviedade uma imposta e sacrificial auto-negação da beleza em favor da salvação no além. Como diria Freud, a opressão se internaliza a tal ponto que os valores sociais se invertem, são postos ao avesso, por exemplo, na forma como essas *personas* mascaradas se cumprimentam, dizendo umas às outras, em tom de elogio, coisas do tipo: "Cada vez mais feia, D. Flávia!" ou "E a senhora está com uma aparência péssima!".<sup>11</sup> Nesse caso, a condição dramática do "ser ou não ser" é exposta sarcasticamente na opção voluntária por não ser bela, a feiúra apresentando-se como resposta lógica, direta e imediata ao horror da perdição, numa demonstração que traz a reboque a denúncia de mais um "dispositivo", desta vez sinalizando um "valor" caro às sociedades capitalistas, o valor de troca, aqui entrevisto na própria negociação com o sagrado, a negação da beleza sendo o preço pago para a salvação.

É assim que a peça emerge como *locus* privilegiado de crítica social, num sentido amplo e arejado de crítica a valores institucionais - culturais, religiosos e até políticos, embora seu foco de atenção esteja mais dirigido às implicações desses valores na existência individual, num sentido liberal, e não, por exemplo, marxista. Assim, abolindo a seriedade e adotando uma lógica de verossimilhança que torna caricatos

padrões de realidade, a peça faz emergir sua força impiedosamente sarcástica e, como veremos adiante, estranhamente dramática e trágica.

12. *Ibidem*, p. 9.

Vale lembrar que as horrendas senhoras não apenas portam máscaras, elas também se vestem de negro, novamente sugerindo a atmosfera grave tantas vezes notada na tradição dramaturgica, evocando-se, então, o convencional sentido de luto e ao sofrimento nas representações trágicas. A ousadia de Nelson, contudo, não se detém no sentido convencional do luto adotado pela tradição, mas antes aponta um dedo ereto para a auto-negação do prazer e do desejo, que efetivamente na peça não se deixa soterrar nas vestes de luto. Não importa o quão profundamente as velhas senhoras escondam o desejo por sob suas sóbrias túnicas, leques coloridos de papel que agitam em suas mãos nervosas fazem-nos adivinhar o calor das tochas que ainda insistem em arder entre suas coxas. Os contrastes sendo evidentes, cada um desses elementos teatrais objetiva, de diferentes perspectivas, o que Freud chamou de “o mal-estar da civilização”, a peça mascarando e travestindo as personagens de maneira a desmascarar e desnudar os artifícios empregados pelas instituições em suas garras potentes e controladoras.

A trama faz-se, assim, tão paradoxical quanto a *práxis* que captura como modelo de representação. Dorotéia, a única personagem sem máscara, é uma jovem mulher que, depois de fazer a vida como prostituta, e tendo perdido seu único filho, projeta a responsabilidade pela morte do garoto sobre o médico, cuja habilidade profissional não fora condizente com o preço pago pelo tratamento do menino: o corpo da mãe. Novamente, questões de troca se imiscuem na ação, subvertendo parâmetros de ética profissional e de dignidade humana, sempre em tom abusivo e caricato.

Depois da perda do filho, não encenada no palco, a vida pregressa de prostituta e sua experiência trágica retornam de forma patológica, como culpa e remorso. Impura como se sente, Dorotéia busca um lar cristão e é então que se dirige à casa de suas parentas, não por acaso, uma casa em que não há quartos, de maneira que as três velhas senhoras que aí moram – Dona Flávia, Maura e Carmelita – são absurdamente apresentadas como mulheres que jamais dormiram, pois “sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis”,<sup>12</sup> Eros sendo a mais temida e desprezada deidade no refúgio que construíram para seus comportamentos neuróticos.

A estranha opção por uma casa de cômodo único permite-nos mais uma vez enquadrar a peça em relação à tradição, fazendo-nos nela espreitar o preceito clássico, melhor dizendo, neoclássico, de “unidade de lugar”. E já que mencionamos os

13. Um estudo da peça à luz de categorias aristotélicas e hegelianas pode ser encontrado em PAULO, Juliana Ferreira de. *Contorções do trágico na peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues*, 2011, 107 pp.

muito debatidos dogmas classicistas, poder-se-ia adicionar que a ação em *Dorotéia* também observa a “unidade de tempo”, embora invertendo a proposição aristotélica, segundo a qual a tragédia deveria confinar-se a “uma revolução do sol”. Na peça, a trama, embora comprimida em seus limites temporais, desenvolve-se não durante o dia, mas à noite, hora condizente com as tentações que assombrarão e destruirão algumas das *personas* trágicas da obra.<sup>13</sup>

Ainda atentando-se para as regras clássicas, desta feita considerando-se uma formulação horaciana, pode-se dizer que a ação tem início *in medias res*, a tragédia que afetou o passado de Dorotéia com a morte do seu filho sendo apenas comunicada à recepção através de uma narrativa, recurso épico também largamente empregado pela tradição dramática. Entretanto, se o caráter épico favorece o “realismo” do relato, esse tom sério e “realista” cede totalmente lugar ao clima farsesco que envolve a protagonista no cenário irreverente da peça. Tão logo Dorotéia adentra a casa em que não há quartos, seu passado trágico se fecha em sua memória e em sua alma torturada. Seu corpo, enfermo, porquanto impregnado de remorso e culpa, estará agora totalmente sujeito à atmosfera farsesca construída através de elementos simbólicos, discursos irreverentes, gestos extravagantes, ações impossíveis. É como se entrássemos em uma casa de loucos. Contudo, assim como Polônio, que, ao confrontar-se pela primeira vez com a loucura de Hamlet, afirma que nela havia método, somos também levados a concluir que há, sim, lógica e método, além de uma pressentida e forte seriedade vazando dessa farsa irreverente de Nelson Rodrigues.

Nesse mundo ficcional que busca no avesso o desavesso do mundo, não surpreende que as mulheres da família não possam enxergar figuras masculinas. Elas até se casam, mas seus noivos permanecem invisíveis aos seus olhos, como Eros a Psiquê, até que, na noite da lua de mel, no momento mesmo da comunhão sexual, sentem-se “nauseadas”, tomadas por um estigma familiar que insistem em evocar e cultuar como signo de salvação, a atitude de não consentimento em relação a seus parceiros sexuais assegurando-lhes de forma definitiva a castidade exigida para a salvação.

Nesse universo de impossibilidades plausíveis, a personagem mais velha, Dona Flávia, tem uma filha. A pensarmos nos parâmetros de lógica e verossimilhança, e sabendo que ela, como as outras, não teve uma noite de núpcias com o marido, perguntamo-nos de que maneira poderia ter gerado uma criança. Qualquer relação à concepção de Nossa Senhora não seria mera coincidência, sobretudo conhecendo-se a obsessiva religiosidade conjugada à irreverência do autor. Contudo, ainda que esse flagrante do maravilhoso esteja legitimado em um dos mais cultuados ícones de religiosidade cristã, Nelson Rodri-

gues faz expandir em outros sentidos a aura de extravagância implícita na situação e, para solucionar (ou denunciar) um problema de lógica, cria outro ainda mais absurdo: a menina gerada nessa noite sem núpcias nasceu morta, apenas jamais foi informada de sua situação, assim é que pôde permanecer viva. A questão séria e profunda que derivamos dessa irreverência nos conduz em linha direta à filosofia do trágico, permitindo-nos indagar, a partir da estratégia tramada pelo autor, se não nascemos, também nós, todos, sem exceção, tão mortos quanto Das Dores. Apenas não fomos informados sobre o momento em que teremos de deixar o teatro da vida...

Questões existenciais à parte, mas ainda considerando os homens, que na peça se fazem intrusos, devemos dizer que, mesmo que as personagens femininas não os vejam, seu mundo não parece girar sem eles. Assim, dois representantes da espécie masculina tomam parte na ação, embora não possam ser referenciados exatamente como personagens, no sentido teórico do termo. Desprovidos de caracterização, apenas prestam-se a exercer na peça certas funções, outra estratégia dramática herdada da tradição clássica, povoadas como eram as antigas tragédias por mensageiros, servos, escravos, actantes sempre prontos a assumir papéis essenciais, embora anônimos, no desenvolvimento dos episódios dramáticos. Comparado ao tratamento dado a esses agenciadores inominados da tragédia antiga, pode-se dizer que os dois homens que aparecem em *Dorotéia*, por receberem nomes, seriam talvez mais dignificados. Nelson Rodrigues, contudo, não parece querer deixar pedra sobre pedra em seu aproveitamento da tradição, já que, uma das criaturas por ele nomeadas, Nepomuceno, sequer aparece aos olhos do público, e a outra personificação do sexo masculino, Eusébio da Abadia, é metonimicamente representado no palco por um par de botinas.

E se aquelas mulheres não conseguiam ver homens, pode-se imaginar o que acontece quando Maura não apenas enxerga um par de botas, mas vê os tais calçados desabotoados! Debatendo-se consigo mesma para não alimentar as imagens de desejo e prazer que instantaneamente brotam em sua mente doentia, Maura devota seus últimos minutos de vida a um delírio, finalmente reconhecendo em sua euforia que “não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem vôos (*em adoração*)... e sim botinas”.<sup>14</sup>

Certamente uma visão assim herética do paraíso não poderia permanecer impune e Maura será estrangulada por sua im/piedosa prima, Dona Flávia, sempre pronta a agir e reagir em nome de sua devoção religiosa. Nas instruções cênicas, a morte silenciosa: “(*D. Flávia, à distância, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada*)”.<sup>15</sup> A natureza simbólica do gesto

14. RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*, 2006, p. 45.

15. *Ibidem*, p. 47.

16. RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*, 2006, p. 61.

17. BARTHES, Roland. *Racine*, 1987, p. 9.

violento, estilizado em mímica, ao invés de minimizar o efeito dramático, força a tragicidade em direção à crítica social, produzindo um signo revelador ao tornar visíveis os dispositivos “invisíveis” que, na história de nossa civilização, operam tacitamente para silenciar o corpo humano, sufocando o prazer e asfixiando o desejo em nome de Deus.

E a morte de Maura não é a única a ocorrer em cena. Imediatamente depois de sua trajetória em direção ao desejo e à morte, Carmelita tem visões semelhantes, imaginando ser morta pela lança de São Jorge, reconhecendo ao final que preferiria morrer que continuar a viver sem seu par de botas. As referências explícitas a um santo armado com um signo fálico nos compõem a considerar, mais uma vez, dispositivos religiosos operando na intrincada rede de opressão. Na medida em que Carmelita será também estrangulada por Dona Flávia, o padrão de repetição adquire sentidos tanto cômicos quanto dramáticos, sobretudo porque, ao assassinar suas companheiras, Dona Flávia estará sozinha em sua cruzada para eliminar do mundo o desejo e o sexo.

Os problemas da velha senhora tornar-se-ão ainda mais graves quando, Das Dores, sua filha, embora aguarde a náusea em sua primeira noite de casada com Eusébio da Abadia, não sente o esperado enjôo, cometendo o maior de todos os pecados, compelida a declarar sua paixão, enquanto segura com mãos trêmulas seu par de botas: “Podes me amaldiçoar... [...] quantas vezes quiseres... Só não podes tirar o amor que já é meu...”<sup>16</sup> Mesmo que não seja possível imaginar um tom romântico para essa fala e ainda que não haja qualquer nota trágica ou lutuosa na cena, já que em nenhum momento o autor faz relaxar a dimensão farsesca da ação, sempre vaza efeitos artísticos excedentes por entre as frestas das formas estéticas. Como bem lembrou Barthes, reportando-se aos esforços de Racine no sentido de controlar completamente o comportamento de seus personagens trágicos, o cerceamento do mundo do drama, ainda quando pensado como prisão, será sempre também proteção, proteção quanto tudo o que possa ser opressivo à liberdade da arte, o universo ficcional sendo sempre imune ao controle absoluto, aos limites, às regras que se queiram forçosamente impor ao seu domínio.<sup>17</sup>

O fato é que a punição infligida a Das Dores resultará numa cena efetivamente comovente, sua *via crucis* sendo uma estratégia dramática exdrúxula, porquanto farsesca, sim, mas também patética. Informada abruptamente acerca de sua condição de natimorta, Das Dores decide reviver o ciclo de sua vida. Em um gesto desesperado, retorna ao ventre da mãe:

DAS DORES: [...] Serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...

[...]  
DAS DORES (*feroz*) – Olha! (*num gesto brusco e selvagem, tira a própria máscara e coloca-a no peito de D. Flávia*)  
D. FLÁVIA: Não! Não! [...] Não te quero na minha carne!  
Não te quero no meu sangue!<sup>18</sup>

18. RODRIGUES, Nelson.  
*Dorotéia*, 2006, p. 64.

19. LAWSON, John Howard.  
“The law of conflict”, 1978, p.  
508.

Lançada contra o peito da mãe, a máscara de Das Dores faz explodir em várias direções os signos teatrais, tornando-se, ao mesmo tempo, ícone da filha rejeitada, representação figurativa de sua própria *persona*, índice de sua rebelde ação/decisão de renascer, e símbolo do eterno retorno, com todas as implicações míticas do ciclo de morte e renascimento.

Deixando de lado a paixão de Das Dores, pois sua ação corresponde ao que os críticos chamariam de trama secundária, caberá à Dorotéia conduzir a peça à sua conclusão. Devemos informar, então, que, para ser aceita nesse templo de neuroses, a protagonista precisou selar um acordo com Dona Flávia, comprometendo-se a aceitar, como dádiva de Nepomuceno, uma série de úlceras, feridas corporais destinadas a torná-la horrenda como as demais figuras cênicas. A ação da peça desenvolve-se, então, a partir desse argumento em direção a uma *peripeteia* farsesca, se é que se pode cunhar essa expressão para tratar da inversão de uma situação dramática em tudo irreverente e absurda. O fato é que, subtraídas do palco as três personagens – Maura, Carmelita e Das Dores –, Dorotéia vê-se diante de D. Flávia, convocada a definir sua posição final no conflito dramático. Em sentido hegeliano, sabe-se que a condição dramática se intensifica quando ambas as partes envolvidas no conflito tem, cada qual, motivos legítimos para defender os valores que as movem em direção ao confronto final, decisivo, à crise da qual nos fala Lawson, requisito último para o preenchimento das condições do gênero, pois um conflito que não atinge um ponto de crise não será dramático.<sup>19</sup>

Retornando de sua visita a Nepomuceno, Dorotéia erroneamente julga estar livre do contágio, já que as úlceras a ela concedidas como “dádivas” parecem não ter vingado, pois não apareceram imediatamente em sua face e corpo. Movida por um excesso que muito lembra a *hybris* dos gregos, a protagonista se volta para sua própria *persona*, envaidecendo-se com a suavidade de seu cabelo, sua pele pálida, adotando uma atitude narcísica, como se houvesse recuperado sua força e reencontrado, finalmente, na beleza mesmo, a liberdade em relação aos preconceitos sociais e religiosos que inoculavam culpa, remorso e medo em sua alma. Dona Flávia reage, então, de forma agressiva, antagonista típica que é, agente de tragicidade. Dorotéia a desafia, provoca a velha, despreza seus valores e atitudes, dá as costas à megera – e volta a face para o público – apenas

20. RODRIGUES, Nelson, *Dorotéia*, 2006, p. 77.

21. *Ibidem*, p. 77.

para ver refletido no horror – ou nos risos – da audiência o reconhecimento de sua própria tragédia, afinal, repousa agora em seu rosto uma máscara ulcerada.

Concretizando a *peripeteia* através de um elemento cênico, a única personagem que na peça trazia a cara limpa, porta agora a mais horrenda e pestilenta das máscaras, essa *peripeteia* sendo acompanhada, como recomendava Aristóteles, por uma *anagnorisis*, o reconhecimento da verdade inescapável traduzida por Dorotéia nos seguintes termos: “E já começam a me devorar... [...] Eu não poderei mais ser leviana...”<sup>20</sup> De mãos dadas com sua antagonista, Dorotéia indaga a D. Flávia sobre o final de ambas. A resposta da velha: “Vamos apodrecer juntas”.<sup>21</sup> Nenhuma resposta seria mais apropriada a uma trama que recorrentemente nos exibiu a auto-negação sacrificial da morte em vida como condição de salvação.

Interessante é notar como a peça evoca uma série de estratégias desveladoras de dispositivos que nos obrigam a confrontar a condição dramática de uma vida social que se deixa enquadrar em uma moldura farsesca, perversa, absurda, ridícula. Acerca do expressionismo, que poderia ser inferido como rótulo a essa opção estética, diríamos que o expressionismo seria uma representação distorcida da realidade do modo como a percebe o autor; *Dorotéia* parece antes uma representação zombeteira de uma *praxis* distorcida, na qual um excesso de extravagâncias se oferece à percepção de um artista irreverente e obsessivo, interessado em pôr às claras as ilusões e os embustes que confundem a nossa percepção de mundo. Ao compor *Dorotéia*, Nelson Rodrigues se faz um ridente Dioniso, a divindade eternamente debochada, ironicamente, patrono da arte trágica.

Assegurando o efeito dramático da peça, é exatamente como resultado dessa atitude farsesca perante valores institucionais e sociais que um modo trágico se faz sentir, em cínico disfarce, claro. Ao final dessa “tragédia”, nenhuma lágrima derramada, nenhum lamento, nenhuma retórica a nos impor o efeito catártico. Contudo, houve drama, drama de verdade, nessa mascarada, que acentua, de modo todo seu, o mordaz sentido que pode assumir a tragicidade no drama moderno, um gênero no qual nenhuma divindade se apresenta para interferir nos destinos humanos, nenhum sentido imutável de destino ou fatalidade, nenhuma lei de necessidade (*ananké*), nenhuma maldição (*até*), apenas seres humanos, confrontando-se uns aos outros, autorizando opressão e repressão, experimentando o poder em diversas e devastadoras formas, apanhando seus iguais em armadilhas as mais torpes, conduzindo seus pares à dor, à morte e ao sofrimento, não raramente, seres cegos como um Édipo, tateando o mundo sem conhecer a si mesmo ou as causas de suas ações.

De diferentes perspectivas, Schopenhauer, Freud e Raymond Williams consideraram o drama moderno um fenômeno estonteante, os conflitos dramáticos que lançam humanos contra humanos sendo os mais trágicos e dignos de piedade, porque nós mesmos os provocamos, mas, sobretudo, por serem, em larga medida, evitáveis, desnecessários, nesse sentido, trágicos porquanto estúpidos.<sup>22</sup> É exatamente por isso que o drama moderno, ao refletir a *práxis* contemporânea, apresta-se tanto à crítica ideológica. O conceito de dispositivo sugerido por Agamben e aqui aplicado apanha as estratégias dramáticas empregadas por Nelson Rodrigues na construção de uma trama que, por via de uma lógica lúdica e perspicaz, abusando verossimilmente das “impossibilidades plausíveis”, esmera-se em espelhar vida em arte. Profanando as esferas “sagradas” dos poderes institucionais, o dramaturgo invade o labirinto assombrado por minotauros da civilização, e enquanto não vislumbra o fio de Ariadne, põe-se a deixar pistas sobre as chaves que têm mantido cerradas as portas do paraíso.

22. LUNA, Sandra. *Drama Social, Tragédia Moderna: ensaios em Teoria e Crítica*, 2012, pp. 29-40.

## Referências

- AESCHYLUS. Oresteia. In: *The complete Greek tragedies*. David Grene & Richmond Lattimore (ed.). New York: The Modern Library, 1942.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BARTHES, Roland. *Racine*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BUTCHER, S.H. *Aristotle's theory of poetry and fine art, with a critical text and translation of the Poetics*. 4 ed. New York: Dover Publications Inc., 1951.
- EURÍPEDES. *Obras dramáticas*. Trad. Eduardo Mier y Barbery. Buenos Aires: Libreria "El Ateneo" Editorial, 1951.
- FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1999.
- \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes Editores, 1964.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- LAWSON, J. H. "The Law of conflict", in: CLARK, Barrett (ed.). *European theories of the drama*. 4 ed. New York: Crow Publishers Inc., 1978.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. 2 ed. João Pessoa: Idéia/EDUFPB, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Drama Social, Tragédia Moderna. Ensaios em Teoria e Crítica*. 2 ed. João Pessoa: EDUFPB, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2009.
- O'NEILL, Eugene. *Mourning Becomes Electra*. Suffolk: Jonathan Cape Paperback, 1989.

PAULO, Juliana Ferreira de. *Contorções do trágico na peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues*. Dissertação de Mestrado em Letras, PPGL, UFPB, 2011.

RODRIGUES, Nelson. *Doroteia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Macbeth. In: *The complete works*. New York: Gramercy Books, 1975.

SÓFOCLES. "Ajax", in: *Electra and other plays*. Trad. E. F. Watling. London: Penguin Books, 1953.

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

