

NELSON RODRIGUES, O TRÁGICO E A CENA DO ESTILHAÇAMENTO

Ângela Leite Lopes

“A arte é para nós coisa do passado”, disse certa vez Hegel. Pode-se compreender daí que o horizonte da arte moderna se coloca, então, como conclusão. E vamos entretanto pretender lançar aqui o debate em torno do trágico no teatro de Nelson Rodrigues. Só poderemos compreender esse trágico como desaparecimento. Desaparecimento porque não vai se tratar aqui de indicar um gesto de fundamento do trágico moderno – o que significaria afirmação de um domínio para sempre perdido. Desaparecimento no sentido de um percurso: a arte como permanência daquilo que desapareceu.

O que desapareceu, aqui: não foi o trágico. Ou não somente. Foi um sentido. Mas para encontrar uma direção. “A arte é para nós coisa do passado” – é preciso compreender aí uma direção.

Se juntamos a questão do trágico no teatro de Nelson Rodrigues ao horizonte da arte moderna é porque esses dois aspectos estão para sempre ligados desde o postulado, com o Idealismo, da impossibilidade da tragédia no mundo

moderno. A palavra que diz que a tragédia é doravante impossível é a mesma que coloca a arte como coisa do passado. Ei-la de novo:

*A arte não tem mais para nós o alto destino que tinha outrora. Tornou-se para nós objeto de representação e não tem mais essa imediatidade, essa plenitude vital, essa realidade que tinha na época de seu florescimento, entre os gregos.*¹

O que está em jogo aqui não é tanto o trágico mas a arte. Uma certa relação que se estabelece inelutavelmente, como disse Hegel, nas malhas da representação.

Inelutavelmente: aí se inscreve de certa forma o caráter de nossa proposta. O que se apresenta para nós como ponto de partida é uma situação complexa. O trágico é para nós a representação que dele fazemos. A idéia que temos dele. A idéia do trágico: é o que se apresenta para nós.

Dizer do trágico que é uma idéia é reiterar o gesto que funda sua impossibilidade. As idéias são, entretanto, “constelações eternas”, para usar um termo de Walter Benjamin.² O problema então, se é que há problema, reside no hiato entre a idéia do trágico e sua articulação na arte. No teatro de Nelson Rodrigues mais precisamente.

Nelson Rodrigues, trágico, modernidade

Pode-se dificilmente dissociar trágico de modernidade no teatro de Nelson Rodrigues. Em 1943, foi sua tragédia *Vestido de Noiva* que revolucionou, por assim

¹ HEGEL. *Esthétique*. Paris: Flammarion, 1979, p.26.

² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

dizer, a cena brasileira no espetáculo de Ziembinski, cenários de Santa Rosa. As bases dessa revolução poderiam ser resumidas nas palavras do autor no programa de uma outra de suas tragédias, *Senhora dos Afogados*, escrita em 1947 e encenada em 1954, após alguns anos de proibição:

O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora.

Uma revolução, de fato, nessa simples indicação: no palco. O lugar da representação.

O teatro, mais do que qualquer outra arte talvez, mantém relações estreitas entre imitação e representação. O teatro representa a vida, a ação dos homens, imitando-os. Essa operação encontra seu sentido pleno no naturalismo e sua edificação de uma cena-unidade. Cena que é ela mesma unidade e que garante a unidade da operação teatral. O lugar – o palco – da representação. (O lugar onde o conceito de representação se perfaz.)

É enquanto tal que o palco, a cena, vão nos interessar e que são articulados na obra de Nelson Rodrigues. É enquanto tal também que estão por assim dizer postos (ou supostos) na questão do trágico. O trágico: evocação de uma cena onde edificou-se um conflito, cabendo à filosofia – à dialética, mais precisamente – a tarefa de resolvê-lo. O trágico nos remete, assim, simplificando bastante, a um conflito. Mas um conflito, é importante notar, que a tradição colocou *sobre* a cena. A cena, enquanto lugar, acolherá o conflito e irá se inscrever, enquanto unidade, como sua resolução – e temos aí a evolução do teatro ocidental. Expondo, então, ao mesmo tempo o conflito e sua resolução, a cena erige-se como o lugar – por excelência – da representação.

Essa primeira tentativa de situação do problema do trágico é importante para que se afaste qualquer suspeita de ler, nas palavras de Nelson Rodrigues, uma proposição ingênua. Ele opera, como dizíamos, uma revolução. Uma revolução no lugar da representação.

Vestido de Noiva e a cena da representação

Em *Vestido de Noiva*, é a cena que vai, literalmente, se articular. O “território cênico”, como chamava Ziembinski, está dividido em três planos: o da memória, o da realidade e o da alucinação. Três planos que vêm, como veremos, nem tanto estabelecer uma descontinuidade no fluxo narrativo, mas propor o seu estilhaçamento.

Eu me propus a uma tentativa que há muito me fascinava: contar uma história sem lhe dar uma ordem cronológica. (...) Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim: – “A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para, em seguida, voltar a 1905 a fim de fazer quarto a si mesma”...³

O fio condutor de *Vestido de Noiva* pode ser resumido, para nós aqui, ao seguinte episódio: uma mulher é atropelada e operada de urgência. Seu caso não apresenta, entretanto, nenhuma esperança. Suicídio, assassinato, acidente? Fica a dúvida. O público entra em contato com a peça através do som de buzinas, barulho de freios, vidros que se quebram – som que voltará sempre durante a peça, como uma espécie de refrão. Uma voz, a de Alaíde,

³ RODRIGUES, Nelson. “Teatro desagradável”. *Dionysos*, Rio de Janeiro, SNT/MEC, n.1, p.17, out. 1949.

personagem central da peça, chama uma certa *Mme. Clessi*. É somente então que o palco se ilumina e descobre-se, no plano da alucinação, um bordel onde Alaíde veio falar com *Mme. Clessi*, uma prostituta do início do século, pois seu diário muito a tinha impressionado. É a partir do diálogo das duas que a ação vai se desenrolar. Episódios do diário da prostituta – que foi assassinada em 1905 por seu jovem amante de 17 anos – vêm se misturar ao drama de Alaíde que descobre, no dia de seu casamento com Pedro, que este tinha um caso com sua irmã Lúcia e que planejavam matá-la.

Não se trata, como pode parecer, de uma simples utilização da técnica do *flash-back* para contar uma história (no caso, a vida de alguém que está agonizando). Nelson Rodrigues explora, nesses três planos e a partir deles, relações particulares, que vão caracterizar a peça. No final do terceiro ato, Alaíde é declarada morta pelos médicos que estão no plano da realidade. Lúcia e Pedro vão enfim poder se casar. Lúcia está no alto de uma escada, vestida de noiva. Alaíde aproxima-se, também vestida de noiva, e estende o *bouquet* de flores à sua irmã.

Esse simples detalhe do final detém, nele só, a dimensão da obra. Conta-se que Ziembinski teria proposto a Nelson Rodrigues que o espetáculo terminasse com a morte de Alaíde. Ora, todo o sentido da peça teria assim mudado. Em *Vestido de Noiva*, os três planos constroem uma realidade: a da cena. A tentativa de reduzir a peça às últimas horas da vida de Alaíde, de ligar os planos da memória e da alucinação ao domínio da realidade releva na verdade do desejo de trazer a cena de *Vestido de Noiva* às relações tradicionais da representação. Ora, essas relações, o autor as embrulha de propósito. A cada ato, novos elementos entram no jogo e confundem, de certa forma, o entendimento do

espectador, confusão que não é suficientemente esclarecida no final. Permanece a eterna pergunta: o que ele quis dizer com isso?

A realidade da cena. Uma realidade que se estabelece nas relações entre realidade e ficção. No primeiro ato, Alaíde conta a *Mme. Clessi* que matou seu marido, Pedro. Seguem-se cenas no plano da memória – o episódio do assassinato – e no plano da alucinação – onde as duas mulheres tratam de esconder o cadáver. Veremos adiante que Alaíde entretanto não matou Pedro, mas que era ele quem planejava matá-la, com a cumplicidade de Lúcia. A maneira como os fatos se apresentam e se reapresentam (os acontecimentos que envolvem o casamento de Pedro e Alaíde desenrolam-se mais de uma vez diante de nós, na medida em que novos elementos vêm ali se inserir, na incursão de Alaíde dentro de sua própria história) faz com que cada ação tenha menos o caráter de ilustração do que o de uma ação a mais na construção de uma realidade específica: a de *Vestido de Noiva*. Uma realidade onde os limites entre ficção e realidade são abolidos, onde se ultrapassa as barreiras entre a morte e a vida.

(Luz no plano da alucinação. A mulher inatural, junto ao esquife, levanta o lenço para ver a fisionomia da morta invisível. Faz uma mímica de piedade. Alaíde e Clessi aparecem no alto de uma das escadas laterais, sentadas num degrau. Penumbra no velório.)

CLESSI – Você parece maluca!

ALAÍDE (ao lado de Clessi) – Eu?

CLESSI – *Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... (...) Você fala tanto nessa mulher que morreu! Ela é o que, afinal? (...)*

HOMEM DE BARBA – *Clessi nem podia pensar que hoje estaria morta! (...)*

ALAÍDE – *É você - a morta é você!*

(Alaíde e Clessi aproximam-se do esquife)

CLESSI *(apontando para o seu próprio cadáver invisível)* – *Você não tinha meio de se lembrar! E eu aqui! (...)*

(Aproxima-se dos círios. Hesita. A mulher inatural faz que levanta um invisível lenço a cobrir um invisível rosto.)

CLESSI *(espantada)* – *Gente morta como fica!...”*

(Ato II)

Os personagens transitam, como acabamos de ver, entre a morte e a vida. Através do tempo, através do espaço. Entre realidade e ficção. Misturar, no seio da ficção, ficção e realidade – eis a obra que brinca com seu próprio destino. Assim como Alaíde brinca, até o final e para além dele, com o destino que foi o seu.

Para além: é o limite último da cena. É, aqui, a fusão ou melhor, o confronto entre a realidade e a alucinação – entre Alaíde e Lúcia, no gesto de passagem do *bouquet*. É o momento em que se descobre que a alucinação não está sob o domínio da realidade. Que a construção de *Vestido de Noiva* não vinha edificar um sentido. O sentido, aqui, é uma direção que nos leva, no final, para um ponto onde tudo permanece difuso. Construção que opera por estilhaçamento.

Vestido de Noiva realiza então desde suas bases um questionamento do acontecimento teatral. A divisão da cena em três planos não é uma simples disposição espacial permitindo o desenrolar de uma ação. É o estilhaçamento do próprio sentido da cena – da cena da representação. Se ela não é mais o lugar que acolhe o drama e lhe confere uma unidade, ela se inscreve enquanto coisa – teatral – que será por sua vez posta em articulação. É o questionamento, na obra, do espaço da obra. E é o que Nelson Rodrigues não cessará de propor nas suas outras peças. Em *Boca de Ouro*, uma tragédia carioca escrita em 1959, e em *Dorotéia*, farsa irresponsável de 1949, mais especialmente.

Boca de Ouro e Dorotéia: a representação como personagem

Em *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues retomará, de uma outra maneira, a apresentação de um fato segundo várias versões. O fio da história é menos complexo que em *Vestido de Noiva*: trata-se apenas de um episódio da vida do Boca. Mas pode-se perguntar se há aqui um fio, justamente.

A imagem do fio se estabelece por analogia com uma linha que ligaria dois pontos: o início e o fim de uma história. Nessa peça, é como se a história não saísse do lugar. O episódio se desenrola diante de nós para ser logo retomado numa outra versão. Há três versões. A mesma história se repete três vezes. Eis no que consiste o drama.

Boca de Ouro é o apelido de um bicheiro que substituiu seus dentes perfeitos por uma dentadura de ouro, símbolo de sua opulência. Ele se considera invencível e profere aos quatro ventos que só morrerá no dia em que seu caixão – todo de ouro também – estiver pronto. O pano se abre,

entretanto, no dia da descoberta de seu cadáver desdentado – símbolo de sua decadência. Um repórter vai procurar D. Guigui, sua ex-amante, para que ela lhe conte alguns episódios sensacionais da vida desse homem. É um episódio envolvendo Leleco e Celeste, um jovem casal que vai procurar Boca para que este lhes empreste dinheiro, o marido estando desempregado, que veremos se desenrolar três vezes, contado por D. Guigui e segundo sua reação durante a entrevista com o repórter que só lhe anuncia aos poucos a morte de seu antigo amante.

Essa repetição de uma mesma história estabelece aqui uma espécie de concentração sobre o estatuto do personagem. Ou, mais explicitamente, sobre o personagem como operação.

Boca de Ouro é, segundo o próprio autor, um personagem da mitologia popular. A característica do mito é a proliferação de suas versões. E na tradição oral, sabe-se, ocorre inevitavelmente uma deformação, uma transformação. Nesse sentido, o fato de conhecermos Boca de Ouro através da palavra de D. Guigui e que ela nos dê dele três versões *diferentes* é muito significativo. Isso dá conta da operação que está na base da realidade desses personagens da ficção da vida real. O que importa dessa realidade é a sua plena expressão. A vida, aqui, consiste na criação. Tudo está contido no tempo e no espaço que a palavra constrói. A palavra detém a construção da peça – que consiste finalmente na sua própria repetição.

Vimos em *Vestido de Noiva* a tensão entre o indizível e o que se diz. Alaíde está *na sua* narração e ela tem por interlocutores os personagens do drama que é também o seu. Em *Boca de Ouro*, vemos o próprio processo da palavra no seu engendramento de ser, de realidade. Em *Vestido de Noiva*, Alaíde está na sua narração e esta a con-

duz; fazem parte – o drama de Alaíde, o drama em si – do mesmo desenrolar. Em *Boca de Ouro*, o personagem é a narração. Operação que ficará mais complexa em *Dorotéia*.

Nessa peça, Nelson Rodrigues nos apresenta dois personagens, Das Dores e Eusébio da Abadia, que seriam quase uma paráfrase dessas palavras de Maurice Blanchot:

*A palavra me dá o ser, mas ela é o ser privado do ser. Ele é a ausência desse ser, seu vazio, o que fica dele quando ele perdeu o ser, ou seja, o simples fato de não ser.*⁴

Das Dores é a filha de D. Flávia, uma viúva que vive com duas primas, Maura e Carmelita, igualmente viúvas, numa casa onde não há quartos, pois é lá que a carne e a alma se perdem. Das Dores é a filha de D. Flávia, mas nasceu de cinco meses, morta. Como não lhe *disseram* que não existe, ela cresceu: pensa viver, pensa existir. Sua existência depende, assim, de uma palavra. Uma palavra que será pronunciada no momento em que essa ilusão de vida está prestes a se revoltar contra aquela de quem depende seu engendramento:

D. FLÁVIA – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta... (...) Muito morta! Não te dissemos nada com pena... (...) Tu não existes!

DAS DORES (atônita) – Não existo? (...) (espantada) Nasci de cinco meses... (desesperada) Então esse gesto... (esboça no ar um movimento com a mão) Não tenho mão para fazê-lo?"

(Ato III)

⁴ BLANCHOT, Maurice. "A literatura e o direito à morte". *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, mar. 1980.

É a operação do personagem que está em jogo no próprio jogo. Um gesto que se faz em cena para designar a impossibilidade que o caracteriza. Um personagem de alguém que não existe.

A operação do personagem está ligada à operação da palavra. Boca de Ouro é o que dele se diz: ausência que se torna presença no tempo da palavra. Com Das Dores, a palavra se destaca, literalmente, do que é dito. Ela se destaca e se mantém, no espaço aberto por seu próprio aniquilamento, enquanto palavra. Uma palavra que não perdeu o sentido, mas que nos faz descobrir, como diria Blanchot, o "sentido feito coisa"...⁵

As mulheres dessa família têm um defeito de visão que as impede de ver homens. Aquela que não tiver esse defeito estará para sempre perdida, como é o caso de *Dorotéia*, uma prima que deu um mau passo na vida e que vem bater à porta dessas senhoras virtuosas no dia das núpcias de Das Dores. Das Dores vai, de fato, casar-se diante de nós, conhecer o amor – maldito – de um homem que ela não verá jamais. Sua sogra, D. Assunta da Abadia, traz, no dia e hora fixados, seu filho, Eusébio da Abadia.

(D. Assunta da Abadia vai buscar o filho que ficará na varanda (... e) regressa trazendo um embrulho, amarrado em cordão de presente.)

D. ASSUNTA – Eu, D. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (D. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho)... Eusébio da Abadia... (encontra sérias dificuldades para desfazer

⁵ Id.

o nó) Nó impossível! (Até que, enfim, o nó desfeito, surge duas botinas desabotoadas) Coloco onde?

(Ato II)

Eusébio da Abadia é um par de botas. Um personagem que não se vê, que não se deve ver ou que não deveria ser visto. Eusébio da Abadia – as botas – é um personagem, e nós queremos acentuar aqui que não se trata de uma metáfora nem de um símbolo. As botas *não representam* Eusébio da Abadia: ele não deixa nunca de ser um par de botas, como mostram as rubricas "ergue as duas botinas nas mãos"; "Dorotéia ergue as botinas na altura do próprio rosto"; ao mesmo tempo que não são simples botas, já que são Eusébio da Abadia... Essas botas detém, enquanto coisa – teatral –, o sentido da operação própria ao teatro. O fato que alguma coisa seja aquilo que é e também *outra* coisa. Eusébio da Abadia é um personagem, então, que repousa sobre sua própria articulação. Nelson Rodrigues opera assim uma cisão no processo da representação. Ele nos propõe, no que chamamos estilhaçamento do sentido ou, com Blanchot, o sentido feito coisa, o hiato entre a coisa e sua representação. Um hiato que nos remete à pergunta: o que é um personagem? Um ser, uma palavra, uma coisa...? O personagem, pode-se dizer, e é o que se diz aqui, em última instância, é o próprio processo da representação.

Sentido e estilhaçamento

Ora, qual pode ser o sentido desse estilhaçamento, o sentido desse sentido feito coisa? Retomaremos aqui nossos propósitos iniciais: uma direção.

Uma direção que está indicada, de forma imanente, na idéia do trágico – é aí que de fato tudo se articula. A idéia do trágico é uma proposição em si significativa, que coloca dois termos de uma contradição, *idéia* e *trágico*. A idéia é ao mesmo tempo o desaparecimento do trágico e o que vem, para nós, designá-lo. Essa designação é, portanto, em si percurso. Do trágico à *sua* idéia.

Voltemos pois a Hegel. A tragédia é para nós, segundo suas palavras, inacessível na imediatidade que a caracteriza. O que quer dizer que o trágico em si é, para nós, impenetrável, inexprimível. Mas podemos tentar compreender aquilo que não podemos conhecer. Vamos, nessa tarefa, seguir Jean-Pierre Vernant e buscar alguns exemplos, forçar um pouco a passagem até essa imediatidade vital dos gregos para voltar em seguida ao interesse que temos pelo trágico, hoje.

Vernant nos diz, e é importante notá-lo, que só há trágico na tragédia. E ele tenta explicitar a operação que o caracteriza, trabalhando no exemplo aqui com *Édipo Rei* de Sófocles.

Quando Édipo aparece pela primeira vez, na abertura da peça, para anunciar aos suplicantes sua resolução de descobrir custe o que custar o criminoso e sua certeza de chegar a isso, ele se exprime em termos cuja ambigüidade sublinha que, atrás da pergunta à qual ele se gaba de responder (quem matou Laio?), se desenha, em filigrana, um outro problema (quem é Édipo?). “Voltando, por minha vez”, declara orgulhosamente o rei, “à origem (dos acontecimentos que permaneceram desconhecidos), sou eu que os porei à luz, egò phanô!” (...) Há nesse egò phanô qualquer coisa de dissimulado, que Édipo não quer dizer, mas que o espectador compreende, já

*que tudo será descoberto no próprio Édipo. (...) Egò phanò: sou eu que porei à luz o criminoso – mas também: eu me descobrirei criminoso.*⁶

O que queremos mostrar aqui nesse exemplo é a noção de articulação imanente à tragédia, e o que é mais importante, uma experiência essencialmente diferente da que nós conhecemos sob o domínio do sentido (ou como esse domínio), do conceito, como disse Hegel, da representação.

Essa articulação imanente à tragédia se dá, como vimos em *Édipo Rei*, no domínio da linguagem. Édipo, os personagens de *Édipo Rei* não dizem – o destino, a fatalidade... – pois fazem (e propõem) a sua experiência da mesma forma como fazem (e propõem) a experiência da própria linguagem. É que não haveria, em última instância, diferença entre esses dois domínios – daí a imediatidade citada por Hegel. Tudo está contido na dimensão da linguagem e é exatamente por isso que esta é linguagem. Mas talvez fosse melhor falar aqui em linguagens, sublinhando o seu sentido plural. Temos a palavra profética de Tirésias, essa palavra que cala o sentido. Temos a palavra do coro, palavra-lamento ou palavra-canto. Temos a palavra do herói, palavra-silêncio que o encerra assim como seu destino. No seu discurso, é como se ele não usasse a palavra, pois não se trata de expressão, mas de inscrição da própria vida – de seu destino. A palavra de Édipo está por assim dizer colocada de antemão – assim como seu destino. O drama – ou a tragédia – e o percurso físico de sua realização. Citando mais uma vez Vernant:

⁶VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.87.

*A mensagem trágica (se torna) comunicável (para o espectador) somente na medida em que ele descobre a ambigüidade das palavras dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele se torna consciência trágica.*⁷ (grifo meu).

Através do espetáculo. Ou seja, o que o homem grego sente, a experiência que realiza na tragédia, ele só sente, só realiza ali. A palavra trágica é uma palavra que é ela mesma espetáculo. E isso quase não tem nada a ver com o que nós chamamos de trágico. A experiência de um conflito. Sim, mas de um conflito resolvido pelo pensamento ocidental. Ora, o trágico como indício desse conflito resolvido está deveras distante de um trágico que é, do conflito, proposta, experiência, articulação.

Nelson Rodrigues, tragédia, estranheza

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

Essas palavras de Nelson Rodrigues no programa do espetáculo de 1954 de *Senhora dos Afogados* indicam precisamente a direção do estilhaçamento. Algo que detém, na direção dos gregos, o julgamento de nossa vida. Ou ainda, uma experiência limite de nós mesmos. Um além.

⁷ Id., p.27.

A cena como além, então. Não da vida, mas da representação. O que acaba dando no mesmo, de certa forma. A cena da representação erige-se enquanto tal por representar a vida. Uma cena de onde a *Vida* acabou, de fato, eclipsando-se. E poderíamos muito bem ouvir Artaud:

*É preciso jogar o teatro de volta na vida. O que não significa que se deva botar a vida no teatro. Como se fosse possível imitar a vida. O que é preciso é reencontrar a vida do teatro, em toda sua liberdade. Essa vida está inteiramente presente no texto dos grandes trágicos...*⁸

A vida acabou eclipsando-se do teatro porque este pretende representar a vida, dizê-la numa palavra. Mas se a palavra nos dá o ser privado de ser, como dizia há pouco Blanchot, é esta uma volta da representação. Consciente dessa volta, Nelson Rodrigues vai nos propor a *Vida* no estilhecimento da representação. E é por isso que ele próprio insiste no trágico, nesse *no palco* e na nossa atitude diante dele. A *Vida* não é forçosamente a vida, já que no palco é a ausência de vida que articula sua direção. Uma direção que se liga, nessa articulação, à dos gregos. E é assim que Nelson Rodrigues trabalha algo como o sentido original do trágico. Um sentido que não se deixaria *dizer*, como vimos em *Vestido de Noiva*, *Boca de Ouro* e *Dorotéia*. Um sentido que é preciso experimentar e que seria o próprio sentido da experiência. O sentido, tal como acabamos de ver, da tragédia.

E voltamos assim a nossas considerações iniciais: o sentido da tragédia como percurso. Um percurso no sentido deste que acabamos de realizar. Um percurso no sentido

⁸ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1961, v.2. p.12.

(quase literal) do proposto por Nelson Rodrigues em *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*: o do desaparecimento.

Nessas peças, Nelson Rodrigues põe em jogo elementos *ditos* trágicos: o coro, noções como as de destino, de maldição, de fatalidade. Tudo o que se passa em cena remete a essa dita construção do trágico. Dita, efetivamente, como é o caso em *Anjo Negro*. O coro das senhoras pretas abre a peça falando de destino, de fatalidade, de maldição:

SENHORA – Menino tão meigo, educado, triste!

SENHORA – Sabia que ia morrer, chamou a morte!

SENHORA – É o terceiro que morre. Aqui, nenhum se cria! (...)

SENHORA – Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus! (...)

SENHORA – Ou é o ventre da mãe que não presta!

SENHORA – Mulher branca, de útero negro! (...)

SENHORA – O preto desejou a branca!

SENHORA – Oh! Deus mata todos os desejos!

SENHORA – A branca também desejou o preto!

TODAS – Maldita seja a vida, maldito seja o amor!"

(Ato I, 1º quadro)

Um trágico que se diz e que, na explicitação de sua proposta, se desconstrói. Literalmente, mais uma vez:

VIRGÍNIA – Você ficou cego como?

ELIAS – Foi uma fatalidade; eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios.

(Ato I, 2º quadro)

Anjo Negro põe em cena a história de uma ligação maldita: a de Ismael, o preto, com Virgínia, a branca. Todas as crianças nascidas desse casamento morrem. Saberemos a seguir que era Virgínia quem afogava os próprios filhos, um a um, sob os olhos escondidos, mas não menos cúmplices, do pai. A peça começa no dia do enterro do terceiro filho; o dia em que Elias, irmão de criação, branco, de Ismael, vem visitá-los. Virgínia vai enfim poder realizar seu desejo: o de ter um dia um filho branco. Ela se entrega a Elias e engendra, entretanto, não um filho mas Ana Maria. Ana Maria será, como seu pai, cegada por Ismael, que a tranca num quarto e lhe diz que só há no mundo pretos, que ele é o único branco. Enquanto Ana Maria cresce, Ismael manda construir um mausoléu onde ele deverá se encerrar para sempre com ela. Virgínia entretanto intervém e o convence a encerrar Ana Maria sozinha no mausoléu. A peça termina com a certeza de que uma outra criança vai nascer da ligação maldita do preto e da branca, tendo o destino que nós já conhecemos.

A peça opera, na sua construção, uma desconstrução desses elementos ditos trágicos. O que é destino, fatalidade mostra-se na verdade o gesto de alguém. Um crime, uma paixão. O que era *dito* trágico torna-se trágico por essa desconstrução. Apela para um sentido que não está mais aí. O que tem por conseqüência imediata uma sensação de estranheza. Uma estranheza que se liga, intencionalmente, à realidade da cena.

*Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral.*⁹

⁹ RODRIGUES, Nelson. "Teatro desagradável". Op. cit., p.20.

Esse sentido que não está mais aí é o horizonte sobre o qual se inscreve por sua vez *Senhora dos Afogados*. Mas o autor já abandona de certa forma o domínio do *dito* trágico. O destino é o mar. Não se fala mais de fatalidade. Sente-se o cheiro do mar.

D. EDUARDA – Ele chegou... (...)

MISAEEL – Quem?

D. EDUARDA – O noivo de tua filha. (...)

MISAEEL – Às vezes eu mesmo me comparo - eu, velho, encarquilhado, a mão já trêmula... e ele, quase um menino, cheirando a mar...

D. EDUARDA – Quando ele chega, Misael, eu sinto cheiro de mar nos meus cabelos...

(Ato II, 1º quadro)

Um mar que é "um personagem (...) próximo e profético que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres" e que aparece em cena na luz de "um farol remoto (que) cria, na família, a obsessão da sombra e da luz". (Ato I, 1º quadro)

Há uma relação evidente entre o mar e a fatalidade, entre o mar e o destino. Mas Nelson Rodrigues não reduz o mar a uma imagem – uma metáfora – do destino. Se em *Anjo Negro* ele usa a noção de destino desconstruindo-a, ela aparece aqui como construção cênica, dramática. É o primeiro elemento com o qual entramos em contato ao subir o pano: a luz do farol. É o que vai logo imprimir à cena seu ritmo e sua tensão: a alternância sombra-luz. É o que vai, de certa forma, determinar cenicamente a ação.

A ação começa no dia da morte de Clarinha, a segunda filha dos Drummond a morrer afogada. Um coro longínquo chora, entretanto, uma outra morta: uma prostituta do cais, assassinada há 19 anos, no dia do casamento de Misael e D. Eduarda. Essas rezas e lamentações vão invadir, por momentos, a casa dos Drummond, misturar-se a suas próprias rezas, impedi-los de rezar. É que Misael é o principal suspeito desse assassinato. A peça vai se desenrolar em torno do mistério dessas duas mortes, e vamos descobrir que foi Misael, de fato, quem matou a prostituta e que foi Moema quem afogou as irmãs para se tornar a única filha – e mais tarde a única mulher – da casa. Moema vai incitar Misael a matar D. Eduarda pois esta partiu com o noivo de sua filha, que não era senão o filho de Misael com a prostituta assassinada.

Temos aqui um aspecto importante. O universo de Nelson Rodrigues é povoado de incestos. O que não deixa de remeter ao universo das tragédias gregas. Ele exagera, entretanto, esse aspecto, fazendo dele um elemento importante naquilo que chamamos de estranheza. Pois o que Nelson Rodrigues indica nesse caso também é o seu *parti-pris* pelo palco. Um *parti-pris* que se indica sobretudo no exagero intencional. O incesto nas suas peças não é um traço ocasional. Todos os personagens em *Senhora dos Afogados* e principalmente em *Álbum de Família*, tragédia escrita em 1945 que ficou interdita durante 20 anos, são incestuosos. O que levou o autor a declarar:

Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não. (...) Eu poderia alegar (...) várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. (...) Outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção dentro

*da peça, um fato solitário. Mas não quis, por um motivo muito simples: porque esta "exclusividade", esta "exceção", não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irredutível.*¹⁰

É interessante notar que a discussão da obra de Nelson Rodrigues gira muitas vezes em torno de sua morbidez, dos crimes, das paixões que põe em cena. O que nos remete inevitavelmente à estranheza. A paixão posta em cena por Nelson Rodrigues transborda o quadro psicológico e parece não ter mais sentido. É que perdemos de vista a direção do trágico, justamente. Essa construção precisa da peça, onde os elementos – crimes, paixões, destino, fatalidade, um farol, o mar... – indicam, como sentido, o de seu desaparecimento. O desaparecimento do sentido como convergência cênica, do sentido da cena-idade. Daí a inevitável estranheza. Estranheza do que é a vida quando nos encontramos face ao que não estamos habituados a ver representar. A estranheza face à arte quando ela coloca, como sua articulação, o percurso de seu desaparecimento.

E é esse, finalmente, o sentido do trágico no teatro de Nelson Rodrigues. Realiza ele tragédias, no sentido acabado do termo? Se a tragédia é doravante impossível, ela permanece enquanto desaparecimento. Pode-se então falar de sentido *acabado*. O sentido acabado da tragédia – o sentido acabado da arte – é sua própria articulação. O sentido acabado – no estilhaçamento – da cena da representação.

¹⁰ Id. *ibid.*, pp.18-19.