



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ÉLCIA LIANA CUTRIM DE JESUS

**TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM *A MULHER SEM PECADO*
E *SENHORA DOS AFOGADOS*: entre o trágico e o grotesco**



São Luís
2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ÉLCIA LIANA CUTRIM DE JESUS

**TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM A *MULHER SEM PECADO E SENHORA DOS*
AFOGADOS: entre o trágico e o grotesco**

São Luís
2023

ÉLCIA LIANA CUTRIM DE JESUS

**TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM A MULHER SEM PECADO E SENHORA DOS
AFOGADOS:** entre o trágico e o grotesco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG/Letras), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Douglas de Sousa

São Luís

2023

De Jesus. Élcia Liana Cutrim

D278t Traços expressionistas em *A mulher sem pecado* e *Senhora dos afogados*: entre o trágico e o grotesco /Élcia Liana Cutrim de Jesus- São Luís, 2023. 88f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras.
Universidade Estadual do Maranhão, 2023.
Orientador (a): Prof. Dr. Douglas de Sousa

1. Teatro 2. Expressionismo 3. Grotesco 4. Nelson Rodrigues 5. Título

ÉLCIA LIANA CUTRIM DE JESUS

**TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM A MULHER SEM PECADO E SENHORA DOS
AFOGADOS: entre o trágico e o grotesco**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG/Letras), da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Douglas de Sousa

Aprovada em: 09/05/2023

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Douglas de Sousa (orientador)

Universidade Estadual do Maranhão



Prof. Dr. André Luís de Oliveira (examinador externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida (examinador interno)

Universidade Estadual do Maranhão

“É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez.”

(Nelson Rodrigues)

AGRADECIMENTOS

A Deus (Universo), luz que tudo clarifica.

À minha família, pelo suporte ao longo de minha trajetória.

Aos professores do PPG/Letras, pelos momentos de aprendizagem; Ao professor Douglas de Sousa, pela orientação competente.

Ao amigo Antonio Moraes, pelos momentos de trocas fundamentais.

Aos colegas de jornada, pela parceria e amizade neste ciclo.

À amiga Maria Lúcia (Ucha), pela energia emanada e vibrada.

À minha querida Elza Bergê (*in memoriam*), pelo amor infinito.

RESUMO

Na revolução estética da década de 1940 pela qual passou o teatro brasileiro, Nelson Rodrigues teve destaque pelo diálogo que seu texto cênico estabeleceu com o Expressionismo, movimento artístico de origem alemã que compôs o ambiente da modernidade nas artes. O teatro rodriguiano fez uso de elementos expressionistas a fim de construir o drama nas suas obras, tanto pela perspectiva pessimista com que a vida é retratada, quanto pelo aniquilamento com que suas personagens estão sujeitas. O objetivo desse estudo é identificar traços expressionistas presentes nas peças da literatura dramática brasileira de Nelson Rodrigues, selecionadas para esta pesquisa – *A mulher sem pecado* (1941) e *Senhora dos afogados* (1947) – como pilar na construção dos conflitos desenvolvidos pelos protagonistas, além de fomentar discussões relevantes acerca da subjetividade na abordagem de temáticas que envolvem a incompletude humana. As dimensões trágicas e grotescas, perceptíveis tanto na composição do enredo, quanto no comportamento e nas atitudes das personagens centrais da obra também foram correlacionadas com temática central. Servem de suporte teórico, para o primeiro eixo, os estudos sobre o Expressionismo de Argan (1992), Cardinal (1984) e Elger (2003). No segundo eixo, para as percepções do trágico e do grotesco, Szondi (2001), Kayser (2003) e Victor Hugo (2007). No terceiro e último eixo da pesquisa, referentes aos estudos críticos sobre Rodrigues, utilizou-se Fraga (1998), Magaldi (1993; 2004), Rosenfeld (1968; 1993). Quanto à metodologia, a pesquisa é de cunho bibliográfico, exploratório e analítico. Adota-se um modelo de análise de conteúdo. A investigação dessas obras possibilitou contribuições para estudos sobre o textoteatral, sobretudo o moderno produzido no Brasil, uma vez que pesquisas nessa área são essenciais, pois Literatura e Teatro são expressões artísticas e verdadeiros espelhos da sociedade.

Palavras-chave: *A mulher sem pecado*. *Senhora dos afogados*. Expressionismo. Trágico. Grotesco.

RESUMÉN

Dans la révolution esthétique des années 1940 que subit le théâtre brésilien, Nelson Rodrigues se distingue par le dialogue que son texte scénique établit avec l'expressionnisme, un mouvement artistique d'origine allemande qui compose l'environnement de la modernité dans les arts. Le théâtre de Rodrigues a utilisé des éléments expressionnistes pour construire le drame dans ses œuvres, à la fois pour la perspective pessimiste avec laquelle la vie est dépeinte et pour l'anéantissement auquel ses personnages sont soumis. L'objectif de cette étude est d'identifier les traits expressionnistes présents dans les pièces de la littérature dramatique brésilienne de Nelson Rodrigues, sélectionnées pour cette recherche – *A Mulher sem Pecado* (1941) et *Senhora dos afogados* (1947) – comme un pilier dans la construction du conflits développés par les protagonistes, en plus de favoriser des discussions pertinentes sur la subjectivité en abordant des thèmes impliquant l'incomplétude humaine. Les dimensions tragiques et grotesques, perceptibles tant dans la composition de l'intrigue que dans les comportements et attitudes des personnages centraux de l'œuvre étaient également corrélées au thème central. Le support théorique du premier axe est l'étude de l'expressionnisme par Argan (1992), Cardinal (1984) et Elger (2003). Dans le deuxième axe, pour les perceptions du tragique et du grotesque, Szondi (2001), Kayser (2003) et Victor Hugo (2007). Dans le troisième et dernier axe de la recherche, se référant aux études critiques sur Rodrigues, Fraga (1998), Magaldi (1993 ; 2004), Rosenfeld (1968 ;1993) ont été utilisés. Quant à la méthodologie, la recherche est bibliographique, exploratoire et analytique. Un modèle d'analyse de contenu est adopté. L'investigation de ces œuvres a permis des contributions aux études sur le texte théâtral, en particulier le texte moderne produit au Brésil, car la recherche dans ce domaine est essentielle, car la littérature et le théâtre sont des expressions artistiques et de véritables miroirs de la société.

Mots clés: *A mulher sem pecado*. *Senhora dos afogados*. Expressionnisme. Tragique. Grotesque.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: abrindo as cortinas	9
PRIMEIRO ATO		
2	EXPRESSIONISMO: uma vanguarda do caos.....	13
2.1	Nuances expressionistas no texto cênico de Nelson Rodrigues	20
SEGUNDO ATO		
3	TEATRO RODRIGUIANO: entre o trágico e o grotesco.....	34
3.1	O trágico	34
3.2	O grotesco	44
TERCEIRO ATO		
4	TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM <i>A MULHER SEM PECADO E SENHORA DOS AFOGADOS</i>	55
4.1	<i>A Mulher sem pecado</i>	55
4.2	<i>Senhora dos afogados</i>	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: fechando as cortinas	83
	REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO: abrindo as cortinas

“Aprendi a ser o máximo de mim mesmo.”

(Nelson Rodrigues)

Considerado pela crítica como o fundador do Moderno Teatro Brasileiro, Nelson Rodrigues revolucionou a dramaturgia nacional na década de 1940 introduzindo à cena teatral, técnicas e ritmos inusitados, invertendo as ordens e as mais diversas ações das personagens por meio de variações de tempo e espaço. O teatro inovador de Rodrigues abordou temas complexos ainda não retratados pelo teatro da época, rompendo com os modelos tradicionais e iniciando uma metamorfose na dramaturgia, confirmando a premissa de Barthes (2007, p. 43) que “o teatro é um ato total”.

O fio condutor que perpassa o teatro rodriguiano¹ é o ser humano moderno, vítima de suas próprias ações. A natureza humana é retratada nas peças pelos instintos, na maioria das vezes, abomináveis. No campo dramático, o dramaturgo escreveu dezessete peças teatrais ao todo. Seu teatro é dividido não em ordem cronológica, mas segundo três núcleos temáticos que seguem planos de publicação: *Peças Psicológicas* compostas por personagens, que vivem no limite entre a loucura e a razão; *Peças Míticas* de enredos complexos que giram em torno dos instintos humanos em que arquétipos, símbolos e elementos da mitologia grega são utilizados; além das *Tragédias Cariocas* que, com enredos instigantes e reflexivos, desmascaram o mundo moderno e expõem toda futilidade, mesquinhez e egoísmo da sociedade.

O desejo em desenvolver um estudo sobre a obra de Rodrigues surgiu do contato com o texto do autor, mais precisamente do texto cênico, uma vez que ler as peças escritas por ele é entrar num universo textual, em que as personagens se encontram em conflito contínuo, apresentando inúmeros tormentos da alma, medos, alucinações e obsessões. É vislumbrar o inusitado. A crueldade e a

¹ Nesta pesquisa, utiliza-se o adjetivo rodriguiano, grafado com a letra “i”, para caracterização do teatro do autor, uma vez que é o termo mais usual entre os estudiosos de sua vasta obra.

morbidez estão sempre presentes para dar ao leitor ou à plateia a autêntica dimensão da mente humana, um universo rico de reflexões, questionamentos e correlações.

Rodrigues teve seu nome ligado ao Expressionismo², cujas características marcam, sobretudo, a primeira fase de sua produção teatral. O autor retratou em suas peças a expressão do ser humano dilacerado, marcado pela angústia, pela obsessão e por vezes, pela inadequação à realidade circundante, apresentando-nos desfechos trágicos que beiram o grotesco. Para esta pesquisa selecionou-se duas peças com núcleos temáticos diferentes: *A mulher sem pecado*, pertencente ao eixo psicológico e *Senhora dos afogados*, peça classificada como mítica. Em ambas, as peças vislumbram-se traços com a estética expressionista, associada aos conflitos humanos com suas respectivas rupturas, além do estabelecimento de discussões relevantes sobre o comportamento social da época em que foram escritas.

Na peça *A mulher sem pecado*, Olegário e Lídia são casados e soterrados em conflitos. Olegário finge ser paralítico para testar a fidelidade de sua esposa. Vive obcecado e durante sete meses se isola numa cadeira de rodas na ânsia de ter um amor ideal e perfeito que se justificaria pela comprovação da honestidade de sua companheira. O desejo que Lídia sente como mulher é ameaçador para Olegário. O desequilíbrio e ciúmes são visíveis no comportamento dele, logo, cercear a liberdade da esposa e torturá-la mentalmente é a forma que ele encontra para puni-la de suas desconfianças e fraquezas.

Em *Senhora dos afogados*, Nelson constrói uma narrativa entrelaçada de conflitos, cuja linha de força maior é a vingança. Num tempo mítico, a peça apresenta os Drummond, família tradicional esmagada por laços de atração e repulsão e mascarada por monstruosidades, crimes e conflitos que suscitam o horror. Moema, para viver livremente o amor que sente pelo pai, extermina as irmãs e inicia uma destruição avassaladora em sua família, perpassando pela mãe, sua maior rival: “Repete-se a problemática habitual do autor: o choque entre o instinto e as convenções sociais, mais exacerbadas nesta peça pelo alto nível social da família” (FRAGA, 1998, p. 119).

² Robert Lamar Bledsoe, na obra *The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama*, defende que Rodrigues teve seu teatro, sobretudo o primeiro ciclo de peças, ligado ao Expressionismo.

Considerando a necessidade de concentrar estudos sobre Literatura e Teatro e as correlações que ambas as áreas têm como reflexos da sociedade, essa pesquisabusca identificar traços expressionistas presentes nas peças selecionadas como pilar na construção dos conflitos desenvolvidos pelos protagonistas, além de fomentar discussões relevantes acerca da subjetividade na abordagem de temáticas que envolvem a incompletude humana. Para tal averiguação, estipulou-se como objetivos específicos: 1) identificar a importância do estudo da estética expressionista na modernidade; 2) compreender como o teatro rodriguiano correlaciona-se com o trágico e o grotesco e como a utilização desses elementos moderniza o enredo das peças; 3) analisar como se iniciam e se desenvolvem os conflitos apresentados pelas personagens, assim como as visões trágicas e alucinantes de seus comportamentos.

A partir desses objetivos, hipóteses foram levantadas acerca de como a literatura e o teatro sempre foram uma boa maneira de representação das diversas formas de comportamento da natureza humana e seus conflitos, porém observa-se que estudos nessas áreas são pouco explorados, uma vez que há certo repúdio e preconceito com temáticas que discutem o lado sombrio e disforme da sociedade.

Ancorando-se aos pressupostos teóricos de Cardinal (1984), Kayser (2003), Szondi (2001), Fraga (1998), a pesquisa quanto à metodologia, é de cunho bibliográfico, exploratório e analítico. Adota-se um modelo de análise de conteúdo. A literatura secundária exerce papel fundamental no processo por indicar validade para a temática em questão, uma vez que a temática escolhida fará, dentro da perspectiva do teatro de rodriguiano, uma análise acerca dos conflitos interiores vividos pelas personagens das peças escolhidas, bem como, atitudes e anseios correlacionados com a estética expressionista.

O abrir das cortinas iniciará por uma análise da estética Expressionista – movimento artístico moderno surgido na Alemanha que se desenvolveu com rapidez em diversos campos e obteve maior evidência em 1911, em contraposição ao Impressionismo, “uma arte de recepção e de transmissão de sensações nascidas do contato com o real” (FURNESS, 1990, p. 7) e sua contribuição para a modernidade brasileira. Em seguida, destaca-se como o texto cênico de Nelson Rodrigues dialoga com o Expressionismo e quais aspectos da vanguarda constituem-se na construção das personagens e de seus conflitos. No segundo ato será feita uma abordagem sobre o teatro de Rodrigues, com destaque para o trágico

e o grotesco. Algumas questões serão pontuadas para melhor compreensão da abordagem: como o teatro dele se correlaciona com a tragédia (ou com os gêneros); como pode ser vislumbrado tanto o trágico, quanto o grotesco nas produções do autor e como a utilização desses elementos legitima e inova o enredo das peças, além de surpreender a plateia nas abordagens propostas. Por fim, no terceiro e último ato, trabalha-se a temática central: a identificação dos traços expressionistas nas duas peças selecionadas – *A mulher sem pecado* e *Senhora dos afogados* – e a correlação das visões trágicas e grotescas de comportamento das personagens com as referências do movimento vanguardista. No fechar das cortinas, destaca-se as Considerações Finais, nas quais tece-se as últimas reflexões dessa pesquisa e as referências utilizadas.

PRIMEIRO ATO

2 **EXPRESSIONISMO:** uma vanguarda do caos

“A revolta expressionista investia contra os erros do mundo, mas suas certezas eram poéticas e grandiloque.”

(Eudinyr Fraga)

O século XX, em seu início, foi marcado por inovações tecnológicas que permitiam uma comunicação mais ativa e, conseqüentemente, a difusão de ideias. Era um novo mundo em que a tecnologia, a velocidade e as teorias, que trariam reflexões profundas com Sigmund Freud (1856-1939) e Albert Einstein (1879-1955), ampliavam a perspectiva de como eram compreendidos a mente humana, o espaço e o tempo. É nesse contexto que os movimentos vanguardistas surgem, questionando não só o modelo de produzir uma arte pautada em padrões pré-estabelecidos, mas sobretudo, em um olhar diferenciado para a construção do fazer artístico. Entretanto, a tensão entre as grandes potências, que buscavam manter, cada uma, a sua hegemonia era real e o cenário para a grande Primeira Guerra Mundial desenhava-se e concretizava-se. O Expressionismo surge nesse emaranhamento de descobertas e conflitos:

A primeira Grande Guerra Mundial foi uma experiência incisiva para o movimento expressionista. Viam a guerra, festejada em toda a Alemanha com entusiasmo nacionalista, como uma catarse que destruiria a ordem antiga, conflagradora, para que depois se pudesse criar uma sociedade melhor a partir dos escombros. Como soldados a lutar na frente, procuravam a grande aventura comunitária de uma juventude que ultrapassa as tradicionais barreiras de classe burguesas. Max Beckmann, Kirchner, Heckel, Macke, Marc, Kokoscha, Dix e muitos outros alistaram-se como voluntários, esperando também encontrar novas e inutilizadas impressões para a sua pintura (ELGER, 2003, p. 12-13).

Contudo, o efeito da guerra foi devastador e o entusiasmo inicial dissolveu-se, assim como muitas crenças, sobretudo no homem que, ironicamente, buscou avanços na área tecnológica para facilitar as ações cotidianas e proporcionar inúmeros benefícios para a sociedade, mas que viu essa mesma tecnologia servir para destruí-lo si próprio, destruir sonhos e mutilar gerações. A morte banaliza-se e a

vida perde seu sentido. O caos exterior age correlativamente com o interior e o homem dilacera-se, como no fragmento a seguir,

“ O Expressionismo é, da mesma forma, uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre as pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento” (FRAGA, 1998, p. 20).

O pensamento *freudiano*, com seus estudos de psicanálise, não só confirmou que o homem não domina sua natureza, como também a si mesmo. Os estudos de Freud contribuíram para uma melhor compreensão de que o ser humano não é o centro de tudo e o inconsciente, parte significativa dos processos mentais, influencia todo o seu modo de viver. Nesse ínterim, o ser humano moderno esvai-se das certezas que outrora acreditava de como a ciência e os valores construídos pela burguesia poderiam norteá-lo para a concepção de que ele não seria o responsável por suas vontades, criando assim, um vazio da existência:

A Primeira Guerra Mundial causou em Freud uma forte impressão, a ponto de obrigá-lo a reconsiderar alguns dos postulados fundamentais da psicanálise, como a assunção de que o funcionamento do sujeito é sempre pautado pela busca por prazer e pela evitação do desprazer e que, em obediência a esse princípio de prazer, o sonho encena uma realização de desejo. Sem abandonar totalmente essa hipótese. Freud percebeu que os pesadelos recorrentes narrados pelos neuróticos da guerra, assim como certas brincadeiras infantis, constituíam uma exceção à regra que o orientava desde *A interpretação dos sonhos* (HAMANN, 2022, p. 53).

Todas essas questões, arroladas no trecho acima, se manifestaram de forma mais clara no Expressionismo, caracterizado pelo destaque ao grotesco, ao deformado, pela expressão da vida interior e pelas imagens do fundo do ser que manifestam de forma pessimista e angustiante. O movimento, surgido na Alemanha, logo se desenvolveu com rapidez nas artes plásticas, música, literatura, cinema, teatro e fora difundido com maior relevância por Herwarth Walden, em 1911, contrapondo-se ao Impressionismo.

Nas artes plásticas tem-se, com maior representatividade, essa expressão mordaz e angustiante do homem. Os artistas, na pintura, catalisaram o caos interior humano e reproduziram, com subjetividade, sua inquietude em pedaços. Posteriormente, essa representatividade se estendeu para o texto poético, para o teatro e mais tardiamente para o romance, gênero que defendia, assim como

Freud, Einstein e Nietzsche, que diversas realidades eram possíveis. Desta forma, os questionamentos sobre a maneira de representar o objeto vieram à tona e a experiência artística moderna surge. Os artistas, tanto do início do novo século, quanto do final do século anterior, vislumbravam que a burguesia iniciara seu período de decadência e nessa perspectiva, os movimentos vanguardistas ilustravam esse momento de crise.

O Expressionismo correlaciona-se com a desestabilização humana. Tomando como primordiais os apelos constantes dos impulsos do homem, a vanguarda destacava o sentido mais primitivo do ser: “o artista expressionista é, de certa forma, um meio, melhor, um médium, possuído por forças que fogem ao seu controle, oscilando entre a vertigem e o meio expressivo escolhido para dar vazão ao delírio que possui” (FRAGA, 1998, p. 21). Logo, os artistas afirmavam que os ímpetos mais criativos surgiam dos recônditos humanos de forma que quaisquer das estéticas ou estudos mais específicos sobre o assunto, teriam alcançado tamanha profundidade sobre os sentimentos, como nesse movimento. Nessa perspectiva, a liberdade criadora, bem como o desejo de produzir, eram atemporais e poderiam surgir espontaneamente, visto que a experiência do pintor era crucial, o que endossa, como sublinhado no pensamento de Teles (1997), que as pretensões do movimento eram, de certa forma, universais buscando um diálogo com outras expressões artísticas:

O homem alemão, tal como o europeu, de um modo geral, já não se contentava com a realidade objetiva e queria encontrar na vida interior elementos de sua salvação. Daí por que o Expressionismo se faz sentir em todas as formas de relações: nas artes, na política, na filosofia e na religião. Foi mais do que um simples movimento artístico, foi uma revolução cultural que superou em unidade e coerência as ruidosas manifestações futuristas e antecipou claramente alguns aspectos essenciais do surrealismo (TELES, 1997, p. 105).

O Expressionismo alemão teve dois momentos diferentes de abordagem quanto às produções criativas: a primeira fase do movimento, ainda no período pré-guerra, manteve um diálogo direto com outras estéticas vanguardistas surgidas também no início do século XX, como o Cubismo, o Futurismo e com maior proximidade de abordagem, o Dadaísmo – que com veemência criticava os absurdos e os exageros das guerras e as consequências dessas questões na arte, assim como o papel do artista em meio ao caos e aos conflitos entre as grandes

nações.

Além dos movimentos vanguardistas já mencionados, o Surrealismo, estética que assimilou as ideias de Freud acerca do inconsciente, também dialogou com o Expressionismo, uma vez que defendeu a liberdade, a livre associação de ideias e a expressão do pensamento de maneira espontânea e automática. Contudo, apesar de desprezarem a lógica e renegarem os padrões estabelecidos de ordem moral e social, os surrealistas, muitas vezes, enfrentavam uma contradição: ao compor suas produções artísticas, ainda que o fluxo de pensamento fosse o fio condutor, o simples ato de selecionar as informações, já constituía um ato consciente, aspecto que se observa em produções de Salvador Dalí. A desmistificação dessa contradição foi feita por Jackson Pollock, representante do Expressionismo Abstrato que, com o uso da técnica do gotejamento, conseguiu uma aproximação com o fluxo do inconsciente, mostrando a flexibilidade dos conceitos e possibilidades de abordagens: “O Expressionismo, neste sentido, trans-histórico, é o mais flexível dos conceitos” (CARDINAL, 1984, p. 9).

Dois grupos tiveram destaque na fase inicial do Expressionismo: o primeiro de *Die Brücke*, que dá base ao movimento ainda em 1905, em Dresden, atuando depois em Berlim e que inicialmente fez o uso do termo expressionismo, mesmo sem consenso quanto à origem; e o segundo, o *Der Blaue Reiter*, de Munique, que trazia uma abordagem mais intelectualizada das produções. O grupo de *Brücke* agia mais por impulso e os artistas buscavam retratar nas obras suas experiências de mundo, suas vivências. Apesar de produtivo, a guerra, forçosamente, interrompeu esse primeiro momento do Expressionismo e as consequências foram imensuráveis:

A pintura de Dix transforma-se numa acusação ao militarismo e à burguesia. Kichner, Beckmann e Koskoscha não aguentam as atrocidades da guerra de trincheiras, adoecem física e psiquicamente e são mandados de volta ao país natal. Muitos dos expressionistas ainda jovens – Marc, Macke ou Morgner – são mortos em combate (ELGER, 2003, p. 13).

Diante da truculência trazida pela guerra e em virtude do isolamento que o conflito constituía, a comunicação com outros países fora inviabilizada e, num segundo momento, o movimento expressionista adquiriu outras vertentes com perspectivas de abordagem diferentes do primeiro momento. Uma nova linguagem para as artes plásticas estabeleceu-se e o movimento apresentou posicionamentos

mais nacionalistas, surgindo uma sociedade alemã mais isolada cultural e politicamente das nações vizinhas, resultando em produções com nuances voltadas para o estilo gótico.

Nessa acepção, a vida e os recônditos do inconsciente passaram a ser representados pelo viés da modernidade em suas experiências mais íntimas e multifacetadas. As obras dos artistas buscavam, ainda que incompletas, a representação dessa realidade múltipla, representatividade que até 1920 perdurou com evidência para a expressão humana subjetiva; entretanto, nesse mesmo período, as produções expressionistas nas artes plásticas iniciaram seu declínio e a estética ganhava espaço em outras áreas, dentre elas, o cinema e o teatro.

No cinema, assim como nas pinturas expressionistas, a abordagem da subjetividade humana era o grande propósito. Esta característica é mais particularmente associada a *sets* pouco realistas, ângulos profundos e sombras marcantes, para intensificar a atmosfera do filme. As características estéticas propostas pelos cineastas expressionistas na Alemanha foram bem aceitas durante a República de Weimar (1919 a 1933), período democrático antes da ocupação nazista; não obstante, aos poucos diluíram-se e misturaram-se com outras abordagens e estilos visuais.

Os primeiros filmes expressionistas usavam cenários pouco realistas, utilizando desenhos para representar objeto, luzes e sombras - recurso utilizado para compensar o escasso investimento. Os enredos tratavam de temas existenciais oriundos das experiências traumáticas da guerra, entre eles, a insanidade e a traição que permaneceram, ainda de forma mais sutil, entre as décadas de 1920 e 1930, uma vez que o antirrealismo extremo do Expressionismo teve vida curta, dissipando-se depois de poucos anos.

A sétima arte expressionista foi levada para os Estados Unidos quando os nazistas conquistaram o poder e muitos cineastas alemães foram obrigados a emigrar para Hollywood. Os artistas foram acolhidos pelos estúdios norte-americanos e diversos profissionais, dentre eles, operadores e diretores, obtiveram sucesso produzindo filmes com representatividade no cinema mundial.

Dentre os filmes mais representativos da estética expressionista temos: *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), de 1920 - famoso por sua atmosfera angustiante e pela história macabra. *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, o filme desenvolve o desespero de maneira crescente e assustadora

transportando o espectador da realidade para o pesadelo; além de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, considerado um dos mais famosos filmes do Expressionismo e do cinema mudo como um todo. A produção mistura elementos góticos com uma estética futurista inspirando ainda o gênero de ficção científica.

A visão extremista, abordada no longa-metragem, apresenta uma sociedade movida pela luta de classes, com os ricos vivendo no topo iluminado da cidade e os pobres embaixo, nas sombras, um dualismo latente.

Dessa forma, o cinema expressionista buscava expressões viscerais de emoção e desprezava a obediência das regras de composição e representação, ainda que tivesse emergido no mesmo contexto cultural que originou o nazismo. As produções não apenas sintetizaram o contexto sociopolítico no qual foram criadas, como também trabalhavam problemas intrinsecamente modernos de autoaceitação e identidade, evidenciando a consciência coletiva da época.

No teatro, o movimento expressionista foi concentrado em solo alemão no início do século XX. Georg Kaiser e Ernst Toller foram os dramaturgos com maior destaque. Além deles, outros relevantes escritores obtiveram destaque como Reinhard Sorge, Walter Hasenclever, Hans Henny Jahnn e Arnolt Bronnen. Contudo, na década de 1920, o Expressionismo desfrutou de um breve período de popularidade no teatro dos Estados Unidos, incluindo peças de Eugene O'Neill (*O Macaco Peludo*, *O Imperador Jones* e *O Grande Deus Marrom*), Sophie Treadwell (*Machinal*), Lajos Egri (*Rapid Transit*), Elmer Rice (*The Adding Machine*) e também em outros países como a Polônia, a França, o Reino Unido.

A estética expressionista, no campo dramático, tornou-se o espaço interno de uma consciência. Inúmeros *flashes* que justapõem o passado, as frustrações, desejos e armadilhas enganadoras da memória. Tudo reproduzido de uma linguagem inovadora que perde, em boa parte, sua função referencial, evidenciando a função emotiva, adquirindo ainda um caráter fático, uma vez que as personagens monologam frases exclamativas, ressaltando suas angústias. A “intenção é projetar a realidade essencial de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema” (FRAGA, 1998, p. 27).

O discurso, no drama expressionista, é rapsódico e expansivo. A encenação foi essencialmente importante com os diretores renunciando à ilusão da realidade para bloquear os atores no movimento mais próximo da bidimensionalidade. Efeitos de iluminação para criar contraste e estimular as emoções do espectador, além de atos

extensivos no teatro tradicional, foram substituídos por sequências de cenas curtas, bem realistas e entrelaçadas com cenas fantásticas.

O eixo temático na abordagem das peças expressionistas eram predominantes sexuais e psicanalíticos, apesar de boa parte dos protagonistas serem solitários, indefesos, isolados do mundo e despojados de todos os tipos de convencionalismo e aparência social. O sexo representava violência e frustração; a vida, o sofrimento e a angústia. Os dramaturgos expressionistas comumente encenaram o despertar espiritual e os sofrimentos de seus protagonistas, chamados de *stationendramen* (dramas de estação), inspirados na apresentação episódica do sofrimento e da morte de Jesus nas Estações da Cruz, tendo August Strindberg como o precursor desse estilo. As peças dramatizaram a luta contra os valores burgueses e a autoridade estabelecida, frequentemente personificada na figura do Pai, como exemplos: *The Beggar*, de Sorge, (*Der Bettler*), em que o pai do herói é envenenado por seu filho e em *Bronnen's Parricide* (*Vatermord*), o filho esfaqueia o pai até a morte, apenas para ter que se defender das frenéticas aberturas sexuais de sua mãe. Os heróis do drama expressionista eram figuras típicas, que simbolizavam grupos ou personificações desses grupos, não eram seres isolados:

O herói grandioso, maior do que o homem comum e cuja interioridade contém e espelha o mundo, é no teatro alemão, uma ressurgência. Contrapõe, sem dúvida, o indivíduo determinado pelo meio do programa naturalista, mas é também uma nova justificação da experiência feita através de um recurso empregado antes pelo drama romântico com inegável repercussão sobre a cultura germânica. Em parte, o empreendimento original da dramaturgia expressionista consistiu em revigorar o individualismo romântico com a centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista, ao mesmo tempo em que dissolvia ou eliminava os componentes localistas do teatro romântico (LIMA, 2002, p. 190-191).

Como nas ideias, acima, de Lima (2002), o Expressionismo herda o protagonismo do herói do Romantismo, quando recupera, sem ufanismo e sem caráter de superioridade, a perspectiva nacionalista. E é justamente na perspectiva do contraste com o mundo, que o herói, corroído com o caos interior que age com o caos social, tem seu conflito evidenciado. A subjetividade da linguagem oferece a compreensão necessária dos sentimentos do herói, apesar de ser, muitas vezes inábil a dizer algo de fundamental sobre esses sentimentos, ou seja, a dramaturgia alemã rompe também com as premissas naturalistas e realistas ao defender a

imersão total no indivíduo, origem da experiência humana no mundo. Os heróis expressionistas evoluem à proporção que o drama se desenvolve rumo à elevação de espírito, uma vez que seus conflitos mais profundos são arrevesados aos próprios desejos e convenções sociais, o que contribui para a aquisição da consciência.

O movimento expressionista constituiu a representação da arte criada a partir do impacto da expressão. Apesar de ser um movimento vanguardista oriundo da crise, da guerra, do caos, foi preponderante para expressar os conflitos humanos decorrentes dos dramas sociais. A expressão do íntimo e dos devaneios que se constituem no interior do homem e na natureza dessa relação foi crucial para que as produções da estética ganhassem diversas interpretações em campos artísticos diversos.

Os expressionistas buscavam um “equilíbrio abstrato” resultante dos desequilíbrios dos elementos do ser. Um conflito entre diversidade e identidade, o que leva a uma representação grotesca da realidade, bem reforçado por Fraga (1998, p. 48): “O Expressionismo como processo existirá sempre que o artista não quiser retratar ou refletir a realidade, mas sim criá-la, tornando-a a extensão de suas próprias tensões e necessidades espirituais”.

2.1 Nuances expressionistas no texto cênico de Nelson Rodrigues

Adentrar a atmosfera textual do texto cênico de Nelson Rodrigues é deparar-se com inúmeros paradoxos, com um sujeito dividido em conflitos entre as convenções sociais e a livre satisfação de desejos ou pulsões sexuais mais agressivas. As personagens encontram-se em choque contínuo, diversas alucinações e tormentos de alma. O próprio Rodrigues classificou como desagradável todas as peças que sucederam a *Vestido de noiva*:

“Com Vestido de noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de família – drama que se seguiu a Vestido de noiva – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluo, desde logo, Álbum de família, Anjo negro e a recente Senhora dos afogados. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras

pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES, 2017, p. 653-654).

Observa-se, pelo trecho citado, como o dramaturgo tinha definido seu objeto de análise e eixos temáticos que se repetiam continuamente, mas sempre com uma abordagem diferente. Para as personagens rodriguianas, não há um estado de bem ou mal, mas um paradoxo, a tensão entre os dois, o que as torna humanizadas. Nesse contexto, compreendendo que suas peças não se tratam de histórias de vilões, percebe-se, então, como Nelson não fala em termos de condenação moral; antes, reflete acerca dos sentimentos dos homens, seus conflitos internos e suas existências no mundo, traço marcante de seu diálogo com o Expressionismo.

O autor considerava-se um obsessivo (RODRIGUES *apud* MAGALDI, 1992, p.21): “Eu sou, e já o confessei mil vezes um obsessivo”. Em virtude dessa afirmação, era chamado pelos amigos de “ flor de obsessão” e esse sentimento tornou-se tema recorrente em suas obras, cujo desfecho trágico e a atmosfera mórbida se entrelaçavam com o tom pessimista e o humor ácido. O ponto de partida das peças do dramaturgo é sempre o sexo reprimido por uma gama de valores sociais religiosos, entre outros, que fazem com que seus personagens, tipos criados a partir da realidade das grandes cidades, se tornem alienados a ponto de transformar seus desejos em obsessões, que os levam a cometer suicídios, adultérios, traições ou incestos: “Os personagens são dotados de neuroses, psicopatias e taras, transpondo as feridas de todas as classes sociais que, outrora, nenhum escritor ousara descrever”. (NUNES, 1994, p. 41).

Na produção literária brasileira, pode-se destacar que alguns autores sofreram influências, por vezes limitadas, do Expressionismo, uma vez que não se pode afirmar com veemência a existência efetiva de um autor fidedigno à estética europeia. Lima (2002) afirma que *O ballado do Deus morto*, de Flávio de Carvalho, que estreou em 1933, é considerada uma peça expressionista. O texto foi escrito às pressas para a inauguração do Teatro da Experiência e sua relevância bastante relativizada. Além dele, destaca-se também, Hermilo Borba Filho dedicado ao Teatro do Nordeste, no qual criou uma estética própria compromissada em refletir os temas e as formas da região.

Contudo, em Nelson Rodrigues, são notórias as nuances da estética expressionista em seu teatro. Apesar da influência ser mais acentuada nas *Peças Míticas*, com a abordagem violenta dirigida ao público, as deformações e as

temáticas brutais – sobretudo aos episódios que envolvem a burguesia – vislumbram-se aspectos da vanguarda europeia nas *Peças Psicológicas* e nas *Tragédias Cariocas*, esta última com traços mais leves, não obstante perceptíveis em situações específicas. Bledsoe (1971) defendeu que o teatro rodriguiano teve um ciclo bem desenhado do Expressionismo com *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Doroteia* (1949) e *Senhora dos afogados* (1947).

Será sublinhado neste “Ato-Capítulo” como o texto cênico de Nelson Rodrigues dialoga com as características expressionistas, tanto na abordagem temática, quanto nos recursos formais e, como estes aspectos constituem-se na construção das personagens como crítica dos valores corrompidos pela sociedade patriarcal, sobretudo nas décadas de 1940 e de 1950, nas quais boa parte de seu teatro é ambientado. Propõe-se uma leitura breve de algumas peças dos ciclos temáticos do teatro rodriguiano, com exceção das peças selecionadas para este estudo, cuja análise será feita, posteriormente, com maior fundamentação.

O espaço teatral é um lugar cênico a ser construído e ele existe a partir do texto, uma vez que o texto não pode ser lido sem referência de lugar e, ao mesmo tempo, só pode ser concretizado cenicamente na transposição da peça ao palco. O texto teatral contém referências espaciais que são identificadas por meio das rubricas, dos diálogos, das “passagens” ao iluminar ou ao “apagar” a cena, igualmente indicadas no texto, como é o caso das peças de Nelson Rodrigues: “Todo texto dramático é concebido para ser lido e vivido/representado [...] a representação cênica não transmite um suporte escrito, ela constrói uma ficção, ela elabora um modelo real e vivo de uma prática imaginária” (HELBO, 1997, p. 98).

Quanto à construção textual que a literatura apresenta, em especial a dramática, objeto deste estudo, Barthes (2009) fez uma relevante afirmação:

[...] o texto é o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é próprio a florir da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 2009, p. 08).

Conforme o texto supracitado, observa-se a importância que a prática da escrita traz ao texto, à obra. O “aflorar da língua”, citado por Barthes (2009) é onde a mensagem se constrói, se desenvolve. É o tecido de significantes que constitui a obra e, no texto de literatura dramática, em especial o de Nelson Rodrigues, essa

construção é relevante e fundamental para o enredo.

Os pontos de contato de Nelson Rodrigues com o Expressionismo são perceptíveis, não só na abordagem temática, que será destacada no decorrer deste tópico, mas também na estrutura textual, na “écriture”, é nítido, como o diálogo construído pelo dramaturgo é a forma discursiva mais frequente. (BARTHES, 2009). São diálogos vazios que não dizem, incitam e comunicam verdades da intersubjetividade, conforme sublinha-se no texto abaixo:

[...] os diálogos de NR apresentam um extremo despojamento de conteúdo, um baixo teor de informação. As personagens não dizem “coisas”, cujo sentido oculto deva ser descoberto. Pelo contrário, trocam fórmulas que adiam a informação ou o sentido. É um discurso fático, infalível, uma espécie de máquina discursiva em *motu perpetuo*. Essa máquina nos fascina como uma caricatura de nossos diálogos habituais, e como tal se torna desagradável. Que tipo de verdade emerge desses diálogos de NR? São menos verdades de conteúdo do que verdades de estrutura [...] eles fornecem uma revelação sobre algo que ocorreu ou sobre os sentimentos reais das personagens (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 52).

A estrutura das peças do autor, diferente do teatro que o antecedeu, é aberta, unindo diversas situações e tempos para retratar uma visão mais dinâmica da realidade, utilizando uma linguagem viva, em que o diálogo é direto, sem uso de metáforas. O ritmo é ágil e as cenas de pequena duração, adequadas para construir as situações de conflito sofridas pelas personagens. O dramaturgo fez uso de recursos, como o microfone, que tinha por objetivo transmitir a voz interior da personagem num momento de introspecção total: “As peças não temem o fictício nem o arbitrário, desejando valer não pelo que dizem, mas pelo que são dramaticamente [...] isto é, um teatro que não tivesse outro objeto a não ser a própria realidade do palco.” (WALDMAN, 1994, p. 132).

É notório que o teatro de Rodrigues não se agregou aos padrões tradicionais da época, exibindo um enfoque negativo da vida, marcado pela angústia, pela obsessão e pela inadequação das personagens à realidade, traços significativos do Expressionismo. Há um contraponto violento entre valores e ideias estabelecidas que envolvem as diferenças entre os sexos e conseqüentemente todos os seus dramas decorrentes. Daí o suicídio, o assassinato, o incesto, o sadismo e a crueldade deliberada serem temas frequentes de seu teatro. Com subjetividade, o escritor faz uma análise minuciosa do inconsciente de suas personagens, justapondo o passado, as crises e os desenlaces descritos sob traços psicológicos precisos.

O dramaturgo recria em suas peças o cotidiano da classe média suburbana carioca, expondo a natureza humana com dimensões trágicas e grotescas, transmitindo uma visão desesperada e pessimista da sociedade. Sua atitude em relação à sociedade é de absoluta descrença, pois mostra com nitidez os vícios sociais e humanos, retratando de modo amargo e negativo, o espírito da realidade burguesa. A respeito dessa atitude de Nelson Rodrigues em relação à realidade social, Magaldi (1981, p.19) explica com clareza: “ Nelson repudia a realidade, grosseira, caótica e hostil. Retorna à ironia feroz, a imagem cruel da realidade. A consciência, isto é, a realidade, importa apenas em sofrimento”.

No teatro, observa-se de forma clara a crítica que o escritor faz à sociedade das décadas de 1940 e 1950. Ele mostra que as relações sociais entre as personagens são perversas, já que suas atitudes revelam competição, desejos proibidos, inconformismo, ou seja, um universo de pura obsessão: “As personagens não estão dilaceradas por qualquer conflito entre espírito e carne. Seus conflitos envolvem basicamente: amor, (sexo) e repressão social, autoconservação e autodestruição” (FRAGA, 1998, p. 67).

No ciclo das *Peças Psicológicas*, o destaque para a apreensão dos recursos expressionistas é *Vestido de noiva*. O texto de 1943 utilizou elementos inusitados e inexplorados pelo teatro da época – como o uso *flashback* – e contou por meio de colagens e de variações temporais e espaciais, o conflito da atordoada mente de Alaíde numa mistura de imagens, fatos e histórias de outros personagens. A protagonista é uma mulher insatisfeita e inconformada com sua condição feminina e sofre de um conflito avassalador: o desejo de transgredir e usufruir de uma vida livre, em que agiria conforme seus instintos e driblaria todos os preceitos já estipulados pela sociedade patriarcal.

Na sociedade carioca de 1940, em que *Vestido de noiva* se devolve, predominavam o preconceito e a mesquinhez, aliados à mediocridade humana, assim como os valores estabelecidos por essa mesma sociedade em relação às instituições família e casamento. Nesta perspectiva, as relações e atitudes dos que compunham essa organização social eram extremamente conservadoras. À mulher cabia um único destino: casamento, filhos e vida social, não havendo, portanto, oportunidades de usufruir do prazer sexual, exceto em relações extraconjugais. É nesse misto entre desejo e repressão que Alaíde vê na figura de Madame Clessi, prostituta, o modelo de mulher liberada que agride a sociedade a qual Alaíde

condena, mas, pela convenção, transita: “O que Alaíde deseja é a aventura que lhe permita afrontar a existência burguesa e a prostituição é a transgressão máxima que lhe oferece a imaginação” (FRAGA, 1998, p. 67).

Alaíde é seduzida pelas histórias que lê no diário de Clessi, fascina-se pela vida marginal e contraditória da mundana, que é associada aos seus desejos por aventuras, fantasias e grandezas, ou seja, Madame Clessi é o principal símbolo de libertação feminina para a protagonista:

CLESSI (*forte*) – Quer ser como eu, quer? ALAÍDE (*veemente*) – quero, sim. Quero.

CLESSI (*exaltada, gritando*) – Ter a fama que eu tive. A vida, o dinheiro [...]

Alaíde – [...] Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (*doce*) Acho espartilho elegante! (RODRIGUES, 1981, p. 117).

O dramaturgo, com genialidade e audácia, dividiu a ação da peça em três planos: realidade, com a função de indicar o tempo cronológico da história, memória e alucinação com o intuito de abranger os pensamentos atordoados e os delírios exacerbados de Alaíde, projeções exteriores do inconsciente dela. A protagonista é insatisfeita com sua condição de mulher e como não consegue em vida opor-se às convenções já estabelecidas pela sociedade, manipula as pessoas ao seu redor numa tentativa de autoafirmação e mesmo sabendo da relação de Pedro e sua irmã Lúcia – que se apresenta na peça como a “Mulher de Véu”, mascarada pelo estigma do desprezo – casa-se com ele com o objetivo de atingi-la e as duas passam a disputar o mesmo homem, Pedro, o elemento dominador da narrativa. Desta forma, o “vestido de noiva” que poderia simbolizar a união e os sentimentos mais puros que o amor suscita, mostra um cenário diferente que dessacraliza a pureza e a castidade para pôr em evidência a competição e discórdia. O buquê representa um troféu de casamentos destinados ao fracasso e a aliança, um símbolo de disputa e rivalidade.

Alaíde, dividida entre o “delírio e o esforço ordenador da memória” (MAGALDI, 1981, p. 16), deixa transparecer na alucinação todos os seus desejos reprimidos e a intensa vontade de contravenção. Rememora sua trajetória conflitante e as lembranças soterradas pelo inconsciente que atormentam seu íntimo. Sua mente desagregada vai aos poucos revelando traços de sua personalidade: uma mulher inconformada que almeja fugir de seu cotidiano alienado e da falta de perspectivas de sua exigência burguesa.

Ainda no eixo das *Peças Psicológicas*, as fraquezas humanas, além das

relações de poder e preconceito são perceptíveis em *Viúva, porém honesta*. Ivonete após a morte de seu marido, Dorothy Dalton, insiste em ser fiel a ele, à sua memória, e toma a decisão de não se sentar, mantém-se de pé, devota ao finado. É preciso que a viúva se sente novamente e, por extensão, volte a ter amantes. Mas para trair deve-se antes ter marido. Apesar de toda dedicação ao defunto, Ivonete não acredita que a mulher deva ser fiel ao marido, lógico, em vida: “Portanto, só viúva deve ser fiel, só. As outras, não. As outras não precisam.” (RODRIGUES, 1981, p, 127).

Contudo, assim que casou, mais precisamente na noite de núpcias, comete por quatro vezes o adultério. A insatisfação da vida sexual leva a personagem a buscar prazer com outros homens, contudo, a condição para isso é ela não ser viúva. Um circo é armado por seu influente pai e Ivonete fica livre para viver seus desejos coibidos. Rodrigues faz uma crítica mordaz e assertiva a diversos setores da sociedade nesta peça, além de acentuar o grotesco nas ações das personagens.

Em *Valsa nº 6*, único monólogo rodriguiano e último texto do núcleo psicológico, Sônia, personagem central da narrativa, após sua morte, apresenta todos os conflitos através de sua mente fragmentada: vazios de sua própria identidade e desejo imenso de ter transgredido, de ter usufruído de uma vida repleta de liberdade, em que agiria conforme seus instintos e driblaria todos os preceitos já estipulados pela sociedade, conformada pelo conservadorismo e a impossibilidade de vivenciar isso tudo devido às convenções e regras impostas por essa mesma sociedade.

O drama de Sônia dialoga com o tema de *Vestido de noiva*: “A ação se passa entre o golpe assassino sofrido por Sônia e a sua morte [...] no delírio recompõe o mundo a volta” (MAGALDI, 2004, p. 27). A mente desagregada de Sônia revela uma mulher estilhaçada que necessita colher os cacos para se autorreconhecer: “Quem é Sônia? ... E onde está Sônia? [...] Sônia está aqui, ali, em toda parte”, (RODRIGUES, 1981, p.173). A personagem vai aos poucos reconstituindo-se para revelar traços de seu passado: uma mulher inconformada que almeja fugir de um cotidiano alienado e viver com liberdade, porém, não possui perspectivas de sua exigência burguesa.

As peças do ciclo mítico apresentam maior diálogo expressionista, visto que a destruição das personagens aliado à brutalidade, à maldição e à vingança são perceptíveis e desencadeiam os conflitos das personagens. Em *Álbum de família*, o desejo move o enredo, o desejo incestuoso, visto que, a peça pode ser lida como “uma paródia da teoria psicanalítica, na medida em que as relações inconscientes

são explicitadas, em gestos e falas, pelas personagens” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 62). O enredo gira em torno de um círculo familiar endogâmico, incestuoso, isolado numa fazenda, num tempo indefinido, em que as personagens se “tomam mutuamente como objetos de pulsões sexuais e agressivas” (HAMANN, 2022, p. 31), e o encerramento só poderia ocorrer com morte e loucura, uma vez que não há maneira de conciliar essas pulsões dentro de uma maneira de vida civilizada.

Álbum de família narra a história de um casal de primos, Jonas e Senhorinha, que casam, mas seus desejos estão voltados somente para seus filhos: três garotos e uma menina de quinze anos. O rapaz mais velho, Nonô, enlouqueceu de desejo pela mãe. O filho do meio, Edmundo, volta para casa, pois não é capaz de desejar sua esposa, seu desejo também pertence exclusivamente à mãe. Já Guilherme, o mais jovem, foi para o seminário e lá se mutilou, arrancando o pênis, por não suportar o desejo por sua irmã. O pai desvirgina todas as mocinhas das redondezas pensando na filha, Glória, e esta ensaia um amor homossexual, mas é incapaz de não pensar no pai. Tia Rute, irmã de Senhorinha, representa feia a quem ninguém desejou, só Jonas num momento de embriaguez, por isso tem por este maior devoção. Enfim, um universo conflitante que causou ao público leitor/espectador repulsa, sobretudo pelo fato deste mesmo público identificar-se com o texto. Uma teia de desejos que é tecida e retecida ao longo do enredo, mas que se rompe despojando o homem de sua obscuridade.

Rodrigues, em *Álbum de família*, desmascara a moralidade da família conservadora e questiona padrões morais e éticos familiares. As críticas às questões comportamentais e também de estratificação social são centrais na construção e progressão do texto e dizem respeito, sobretudo, à pretensa estabilidade das relações familiares e sociais. A hipocrisia é revelada em situações pontuais em que a classe dominante rejeita a classe inferior e vive num eterno jogo de aparências:

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

A peça, por si só, traz questões fortes e assombrosas. O número de incestos, que desestrutura a família narrada, é desferido no leitor/espectador quebrando com

as expectativas e, por consequência, a rejeição. Inovação e liberdade são se aproximariam do público no contexto narrativo de *Álbum de família*. A família de Jonas, retratada em todas suas fraquezas profundas na peça é configurada inicialmente como a mais comum das famílias patriarcais brasileiras. Por meio de um comentário do *Speaker* pode-se conjecturar que a família retratada seja uma das mais tradicionais e abastadas e, partindo dessa suposição, um questionamento surge: se a família mais abastada é capaz de evidenciar seus impulsos e as demais, como seria? O texto, além de evidenciar os traços mais profundos dos desejos coibidos do homem, mantendo diálogo forte com o Expressionismo, também ataca de maneira demasiada o alicerce da organização social e política do Brasil.

Anjo Negro, segunda peça do núcleo mítico de Nelson Rodrigues, apresentou, segundo Fraga (1998), o relevante diálogo com a vanguarda expressionista. A história passa-se em uma casa “que não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores” (RODRIGUES, 1981, p. 125). A peça narra a história de amor e ódio, atração e repulsa vivida por Ismael, o negro, e Virgínia, a branca. No texto, o autor aponta para a questão racial que merece discussão, uma vez que a antítese amor e ódio, associada à violência e autoaceitação das contradições ideológicas de um casal inter-racial são apresentadas ao público. O estilo poético-realista do dramaturgo revela, de maneira perturbadora, temas adormecidos no inconsciente. Ele utiliza-se da tragédia para falar do racismo, pois somente o trágico desvendaria a realidade brasileira relegada às trevas.

Virgínia assassina um a um os filhos que trazem em si a marca da mestiçagem e odeia a filha, fruto do adultério com o cunhado. Ela tem preconceito, contudo sente-se atraída pelo marido negro, que vive o estigma da própria cor. Ismael é testemunha dos crimes da mulher e acreditava que esses crimes os uniam. Ambos recusavam a mestiçagem, os traços negros na pele. Tal qual na tragédia grega, a maldição atinge a descendência. A mãe de Ismael o teria amaldiçoado por este repudiar a própria cor e culpá-la por ser negro, problema que tentou disfarçar tornando-se um médico competente e rico. Acreditava que, alcançado *status*, poderia encobrir o fato de ter a pele negra.

Elias, irmão de Ismael, era branco e cego. Na infância, Ismael o cegou, vingando-se dele por ser branco e bonito. No velório do terceiro filho do casal, Elias conhece Virgínia, apaixonou-se por ela e dessa relação nasce Ana Maria, branca, que será criada por Ismael como filha. Ismael a cega para que ela não descubra que ele é

negro e, dessa forma, vivem uma relação marcada por um “ar incestuoso”. Ismael não consegue disfarçar nem superar as contradições de um corpo marcado insistentemente pelo efeito da voz que, em seu ato complexo de vocação e invocação, reproduz o efeito do olhar, inscrito historicamente por um passado escravista. Paralisado, ele não consegue alçar à condição de sujeito capaz de sustentar suas escolhas, com todas as particularidades que uma posição assim nos revela e nos exige em termos de renúncia. O que faz uma pessoa renegar a própria cor? Este é o questionamento rodriguiano expresso pela voz de Elias.

Outro fator que merece destaque em *Anjo negro* são as didascálias utilizadas pelo autor. Observa-se que elas desempenham um papel fundamental na construção da ação, pois o estado psicológico das personagens é constantemente demarcado por elas. Um exemplo disso é o fato de em diversos momentos as personagens estarem de costas (ou de perfil) para o público ou uma para outra no momento do diálogo. Este tipo de demarcação é bem comum no teatro rodriguiano e geralmente indicam indiferença, medo, ódio, afastamento e outros sentimentos como esses:

Virginia, sempre isolada em casa e sempre tendo o rosto de Ismael como o único semblante de homem.

(Ismael, sem um gesto, sem uma palavra, observa a histeria que se vai apossando da esposa) Virginia – Outro dia, ouviu? Eu me lembrei de um rosto, mas não sabia de quem era, não conseguia me lembrar do nome. Não havia meio. Depois, então, me lembrei – era o de Jesus, o rosto de Jesus

(Aperta o rosto entre as mãos. Está devorada pelo desespero. Passeia pelo quarto enquanto o marido permanece impassível)

Virginia (num apelo) – Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus! Jesus não tem o teu rosto, não tem os teus olhos – não tem, Ismael! (RODRIGUES, 1981, p. 165).

Assim, tem-se em *Anjo negro* uma atmosfera de caráter expressionista, em que tudo reflete o estado psicológico das personagens. Elas aprisionam-se eternamente em sua condição de dor e sofrimento, o que pode ser notado claramente ao final da peça: Ana Maria termina aprisionada dentro de um mausoléu de vidro para que morra lentamente, enquanto Ismael e Virgínia voltam a se trancar no quarto. Para assegurar a continuidade desse ciclo vicioso em que as personagens estão presas, o coro de mulheres canta que o casal terá outro filho que também será morto como os demais.

No ciclo das tragédias cariocas, Nelson Rodrigues despede-se do campo mítico

e alinear para uma realidade mais próxima da sociedade de 1950, na qual suas tragédias modernas são retratadas. Nota-se que nessa transição, muitos aspectos expressionistas, nítidos nos núcleos anteriores, esvaem-se. Entretanto, traços da estética são perceptíveis, sobretudo nos desfechos, já que o tom sarcástico e a ironia, elementos recorrentes de seus textos, são visíveis e por trás desses elementos, a denúncia das hipocrisias, das mentiras e das pulsões, responsáveis pelo desenvolvimento do enredo, desencadeiam um desfecho de queda, ingredientes comuns nas obras expressionistas.

Em *Toda nudez será castigada*, Geni é quem narra os acontecimentos de sua vida através de uma fita cassete, deixada para seu marido Herculano. Ao iniciar a peça, Geni está morta e tudo o que se passa no palco é a representação em *flashback* dos fatos narrados. O caminho de destruição da personagem começa muito antes, mas só acontece o aniquilamento total com o seu suicídio, já que ele é realizado depois que a personagem perpassa por um processo de prostração. A morte configura-se como o resultado de um longo período de frustrações e derrota.

No primeiro ato, as personagens se sucedem à voz em *off* da prostituta que narra em *flashback* uma história que já ocorreu. Temos, portanto, dois tempos: o da narração e o da narrativa. Ambos se alternam, de forma que os personagens surgem em cena, anunciados antes por Geni, ou são apresentados por meio do discurso de outro. É o caso de Serginho que, a todo momento, é referenciado por Herculano, mas que só aparecerá no segundo ato. Patrício, seu irmão, é o articulador da narrativa, inserindo, estrategicamente, a personagem na família e tendo papel decisivo em todas as mudanças dramáticas da peça: promove o encontro amoroso de Herculano e Geni, conta a Serginho sobre o envolvimento de seu pai com a prostituta, o que acarreta o descontrole emocional do rapaz, a prisão e o encontro com o ladrão boliviano e, ainda, convence o sobrinho a aceitar o casamento de seu pai com a prostituta e a se envolver com ela como forma de vingança.

É o próprio Herculano que melhor se define: “Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam” (RODRIGUES 1981, p. 165). Ao enxergar o que os outros não são capazes de ver, colocando-se “fora da ação”, mas manipulando-a e controlando-a durante todo tempo, Patrício sobrevê o final da tragédia. Ao enxergar o “óbvio”, desconstrói o retrato da família moralista. Adotando um tom tragicômico, o dramaturgo expõe as mazelas familiares operando um movimento de estranhamento provocado pela suspensão da lógica por meio do discurso contraditório dos personagens.

(Voz gravada de Geni.)

GENI – Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. (Num rompante de ódio) Não quero meu nome no túmulo! Não ponham nada! (Exultante e feroz) E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. (Num riso de louca) Lembranças à tia machona! (Num último grito). Malditos também os meus seios!

(A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia.) (RODRIGUES, 1981, p. 210).

Além de Geni, cujo desfecho é trágico e evidente de assolamento, Herculano também sente a derrota quando cai em si e percebe que tudo não passou de uma ilusão, pois fora enganado por todos. Seu dilaceramento acontece paulatinamente, a cada cena que Geni narra; aos poucos, ele se depara com a total destruição de seus ideais. Em *Toda nudez será castigada*, os aspectos expressionistas também são perceptíveis tanto em situações simples do cotidiano – seja numa discussão entre o casal quando ele, de forma inesperada, fica de quatro e começa a gritar, ou quando Geni comenta sobre as varizes da falecida esposa de Herculano – quanto na temática que move a obra rodriguiana que é o sexo. Leia-se aqui o sexo enquanto um elemento de explosão dos fatores psíquicos das personagens. A sexualidade é explorada pelo dramaturgo a ponto de transformá-la em um fator de manifestação súbita da problemática individual como ponto de partida e exploração para o desenrolar da trama.

Na seara do *stationendramen* (dramas de estação), apreciada pelo Expressionismo, temos duas tragédias cariocas que apresentam esta estrutura: *Beijo no asfalto* e *A falecida*. Nos dois textos observamos que os protagonistas passam por todas as etapas da destruição. Desta forma, os dramas de Arandir e Zulmira se dão em várias etapas até chegarem ao aniquilamento, fato que aproxima as duas personagens, mesmo com diferença no enredo. Arandir, o jovem de *Beijo no asfalto*, a pedido de um moribundo, o beija na boca no momento de sua morte. Tal atitude é o estopim para que o repórter inescrupuloso, Amado Ribeiro, e um delegado, Cunha, tornassem o caso sensacionalista com o intuito de vender jornal. A partir de então, ocorrerá uma série de acontecimentos que levam Arandir ao seu total isolamento. O protagonista é um herói aniquilado aos poucos, que sofre a dimensão de sua bondade e inocência e acaba sendo punido por todos aqueles que convivem com ele, fato que realça seu caráter trágico. O ponto máximo da destruição do herói

acontece quando, depois de ter enfrentado tantas intempéries, Arandir é assassinado por seu sogro Aprígio.

APRÍGIO (num berro) – De você! (Estrangulando a voz) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.)

APRÍGIO – Arandir! (mais forte) Arandir! (um último canto) Arandir! (RODRIGUES, 1990, pp. 152-153).

Em *A falecida*, temos Zulmira, mulher frustrada do subúrbio carioca, tuberculosa, que não vê mais expectativas na vida. Pobre e doente, sua única ambição é um enterro luxuoso. Quer se vingar da sociedade abastada e, principalmente de Glorinha, sua prima e vizinha que não lhe cumprimenta mais. Zulmira tem uma relação de competição com a prima, chegando até mesmo a ficar feliz quando sabe que a seriedade dela provém de um seio arrancado pelo câncer. Morre sem pompas, no caixão mais barato da funerária. A falta de ilusão e o pessimismo feroz do autor mostram à plateia uma Zulmira enganada até mesmo na hora da morte, quando ela é enterrada no caixão mais barato da funerária - contrariando a regra da cultura ocidental de que o último pedido de um moribundo é lei.

Ambos os protagonistas estão inseridos em um contexto de mediocridade generalizada, em que o senso comum não aceita qualquer desvio de norma, precisando arruinar quem foge à regra. Arandir não é o responsável por sua destruição. Ele fora vítima do oportunismo social. É o caráter individual que vai de encontro à mediocridade inerente no senso comum: “Ele [Arandir] e Zulmira estão anestesiados, mas a vida espreita e ronda em torno. O conselho da cartomante vigarista e o atropelamento do rapaz darão o sinal para que se inicie a descida vertiginosa para a destruição.” (FRAGA, 1998, p. 161).

Logo, o caminho que as personagens retratadas no ciclo das tragédias cariocas seguem é semelhante: elas são absorvidas por uma realidade cruel, frente à qual devem ter atitudes que são levadas ao seu limite. Os momentos extremados vão encaminhá-las a sua destruição, a uma morte fria, estúpida. As personagens abatem-se a partir das ações que praticam no decorrer da peça, submetendo-se à tragicidade

da vida. Da mesma forma que a abordagem expressionista, voltada para a subjetividade, retratou os conflitos humanos, levados ao limite, em decorrência do confronto violento entre valores estabelecidos pelas autoridades e as vítimas das convenções do poder; a dramaturgia rodriguiana passou por processo semelhante: a destruição humana após a dissolução dos desejos.

SEGUNDO ATO

3 TEATRO RODRIGUIANO: entre o trágico e o grotesco

“Às vezes é certo temer o escuro.”

(Peter Straub)

3.1 O trágico

As peças de Nelson Rodrigues utilizam do trágico em suas composições. Seja de uma teoria do trágico ou uma temática; é a abordagem moderna de temas do passado que voltam à evidência no presente com seus respectivos vínculos atrelados a uma moralidade advinda com a crença religiosa e nitidamente inseridas em um contexto social brasileiro. Analisar como o teatro rodriguiano se correlaciona com a tragédia se faz imprescindível neste estudo que tem o Expressionismo como pilar para a construção do drama.

A palavra tragédia adquiriu muitas conotações do que somente designar um gênero literário. O cotidiano fez com que o termo ampliasse seu significado e fosse associado à informalidade com desastres, destruição, violência, brutalidade. Para Willians (2002), “tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência”, assim, o termo tragédia passou a significar bem mais do que o gênero em si, as experiências pessoais também receberam o seu sentido. A tragédia é um tipo específico de arte dramática, que tem uma história a ser explicada: ao mesmo tempo em que pode significar um tipo específico de gênero desenvolvido por seus autores, com suas respectivas particularidades do moderno, também possui sentido em sua versão popular.

Szondi (2001), quanto à questão do trágico, estabeleceu com clareza a poética da tragédia e da filosofia do trágico:

“Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. (...) A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da Poética, ou até como compreensão equivocada ou como crítica” (SZONDI, 2001, p. 35).

De acordo com as ideias de Szondi, observamos que da zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling, de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. A filosofia do trágico volta-se em especial para o fenômeno trágico e não para o efeito da tragédia, essa linha de perspectiva é acompanhada por outros filósofos como Hegel, Schopenhauer, Hebbel, Nietzsche e embora sofra diversas alterações ao longo do período, o sentido trágico é assumido em todos como uma oposição. Caso a oposição deixe de existir, o sentido trágico também desaparece.

O texto dramático moderno buscou uma maneira apropriada aos anseios de representação humana que, constantemente necessitou por mudanças e também por uma linguagem própria, sobretudo no século XX. Nesse contexto, escritores dos textos cênicos visaram a particularização de seu teatro, cada qual ressignificando sua forma de produzir, pensando e recriando a “écriture” do texto. Nelson Rodrigues também concebeu essa particularização, visto que seu teatro tem força dramática e estética para transitar por gêneros.

Além das tragédias em três atos e das peças em um, dois ou três atos, o dramaturgo transitou por espaços próprios e lançou mão de uma mescla de linguagens, promovendo um traspassamento entre os gêneros já atestada nos dramas, que teve em *Doroteia*, intitulada de farsa irresponsável, o início desse hibridismo. Após *Doroteia*, veio *A falecida*, como farsa trágica; *Perdoa-me por me traíres*, como tragédia de costumes; *Viúva, porém honesta*, outra farsa irresponsável; *Os sete gatinhos*, uma divina comédia; *Boca de ouro* e *Beijo no asfalto*, como tragédias cariocas; e *Toda nudez será castigada*, uma obsessão em três atos.

A intitulação empreendida por Rodrigues evidencia não só as tipificações próprias de seu teatro, como também os recursos dramáticos que utiliza, além de revelar hibridismo estético. Logo, a escolha de abrigar grupos de gêneros híbridos, como exemplo, a terminologia das “tragédias cariocas” sugere perspectivas nítidas da produção dramática do autor. A primeira é o compromisso de reafirmar seu teatro como sério, não utilizando nomenclaturas que fossem associadas a produções com pouco apreço estético. Já a segunda diz respeito à referência direta à tragédia, gênero que o autor utilizou em seus textos e dialogou com todos os outros a despeito de suas

particularidades.

Nesse sentido, ao ambientar parte da sua dramaturgia no terreno das tragédias, o dramaturgo não pretendia ser tradicional, interessava-lhe apontar a origem do trágico e não recuperar a forma na acepção da palavra. Até porque pensar uma tragédia grega com a estrutura e complexidade que lhe são inerentes, requer uma extensa e profunda reflexão de todo o contexto, desde a sociedade às ideologias, o que só é possível se destacar a forma como a linguagem apresenta as relações do homem com seus desejos, sentimentos e escolhas. É a construção da linguagem que revela o homem e nomeia a trajetória dos personagens.

É a essa relação que Rodrigues remete em suas obras um ciclo de tragédias. É um aceno à percepção que se estabelece entre o homem, o seu tempo e os princípios que regem sua existência no mundo, ainda que pertença a uma época na qual o homem já empenhava o seu poder de decisão, diferente do que ocorria na antiguidade, cujo direcionamento estava condicionado à vontade dos deuses. É relevante entender como o escritor, ao ambientar o gênero clássico de tragédia à modernidade, ressaltou como se distanciam os heróis gregos e o moderno: a forma de lidar com os sentimentos.

Tomando por base as definições de Aristóteles (2010), tem-se que a função da tragédia não era a representação do homem, mas das suas ações durante a trajetória em curso. Por isso a importância de representar não o real, mas o possível, valorizando as benesses do homem em suas ações com o propósito de alcançar uma vida harmônica em sociedade. Por meio da catarse, os sentimentos de compaixão e horror na recepção do espetáculo, a tragédia colaboraria para o controle das paixões da plateia grega, como se destaca no trecho seguinte:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2010, p. 110).

O herói trágico, para servir de modelo, precisaria exterminar as próprias contradições frente aos conflitos que lhe foram impostos para recuperar o equilíbrio universal. O sofrimento, nessa perspectiva, se converte no signo da passagem terrena, pois é por meio dele que o homem seria elevado à sua grandeza na tentativa

de instaurar uma nova ordem por meio do sacrifício. É a partir da *hybris*, que na tragédia grega significa o excesso, a desmedida cometida pelos mortais e que é passível de castigo por parte dos deuses, que o destino se torna visível e o herói se deixa motivar por ações e julgamentos externos. O homem grego torna-se consciência trágica na tragédia e pela tragédia, ou seja, o trágico não poderia ser, portanto, um elemento essencial ao universo, mas sobretudo uma relação que se estabelece no decorrer do espetáculo: “[...] É na ordem da linguagem que se constitui o questionamento da realidade social [...] A tragédia não se define pelo que diz da condição humana, mas pelo que põe em jogo – em questão – do discurso humano, enquanto ação” (LOPES, 2007, p. 56).

Nelson Rodrigues, ao ambientar seus textos com cenário da classe média suburbana e destacar as camadas populares, não se propõe a destacar em cena personagens grandiosas, com plena superioridade. Pelo contrário, ao dar vida a tipos humanos comuns como funcionários públicos, trabalhadores, prostitutas, bêbados, bicheiros, envoltos numa atmosfera de corrupção, de crimes, dá destaque a personagens banais, não se enquadrando na definição de herói, mas de anti-herói. Apesar de, muitas vezes, os temas se repetirem em seu teatro, cada peça é um caso específico de uso estrutural, uma vez ligados a formas diferenciadas, as peças não se repetem esteticamente.

A modernidade deu mais espaço ao anti-herói do que ao herói. Essa mudança ocorreu, justamente, porque os valores aos quais eram ligados os heróis clássicos começaram a ser deixados de lado. Desta forma, o maior representante das questões do homem seria mesmo um anti-herói: aquele que se preocupou com sua individualidade, desobrigado do que possa acontecer àqueles que estão envoltos ao seu convívio. Os valores, cada vez mais individuais, serão aqueles que realmente irão determinar as ações da personagem na modernidade – e, por isso, o anti-herói é o seu maior representante.

Diante dessa abordagem e do hibridismo pelo qual o teatro de Nelson transita, Medeiros (2010) analisou, em seu estudo sobre a concepção do trágico no teatro rodriguiano, como o texto dramático do autor pressupõe a tragédia e como a tragédia moderna no teatro de Nelson Rodrigues se formaria. A pesquisadora salientou que os gêneros na obra do autor se mesclam e determinam o viés que ele quer enfatizar ainda que gerem conflitos de ordem estrutural.

“A hipótese principal, para a qual as análises convergem, é de que Nelson Rodrigues funda seu texto trágico pela mescla com o gênero cômico. Não é simplesmente uma mescla sem propósito. O uso de recursos tradicionais da comédia, aliado ao aspecto trágico presente na maioria das peças, provoca uma forte oposição interna e estrutural. Nesta oposição, os elementos que se confrontam não se anulam, ao contrário, estabelecem um jogo estético que permeia a obra e que se torna o grande eixo de desenvolvimento da ação central. Trata-se do que prefiro chamar de “ambivalência trágica”, de acordo com a interpretação nietzschiana da tragédia: uma ambivalência estrutural que, por si só, é capaz de gerar um conflito interno nas peças rodriguianas (MEDEIROS, 2010, p. 8).

Lopes (1993, p. 78) também reiterou a ideia do híbrido no teatro rodriguiano: “[...] encontramos o trágico tal como é proposto na obra de Nelson Rodrigues como um momento, uma questão, um jogo, um pôr em jogo. Uma ideia. Uma ideia que tem origem na tragédia grega”. Contudo, essa premissa não significa dizer seguir o mesmo padrão, mas ressignificar e salientar a diferença, justamente pela mistura dos gêneros e o encontro deles no texto como uma paródia, como um questionamento, ou seja, uma ironia com situação e com a forma estabelecida.

No ciclo das Peças Míticas, as correlações com a tragédia são mais evidentes. Em *Álbum de família*, a forma espelha o conteúdo e a fórmula clássica é posta para ser contrastada com conteúdo contemporâneo. A obra, não satisfeita em questionar as ideologias postas em cena, questionou também o próprio gênero trágico, misturando outros gêneros. A tragédia que se dá com a família protagonista é basicamente clássica, contudo os elementos imbricados nela não são elevados como devem ser os temas da tragédia clássica, são de outra ordem: da ordem do drama, pois só o drama poderia carregar consigo os aspectos irônicos e rebaixados que se apresentam aqui juntamente com os elementos trágicos. Sendo assim, os elementos são basicamente clássicos, mas extrapolam esse conceito e se encaminham para a definição de tragédia moderna.

Rodrigues faz uso de diversos elementos da tragédia clássica justamente para pervertê-los, mostrando que sua atuação na contemporaneidade se dá de maneira distinta, ou, pelo menos, dúbia. O aspecto formal é, dentro da dramaturgia do autor, bastante forte, dá a sensação que ele personifica certos elementos para mostrar suas limitações na leitura da obra que é representante do gênero moderno. Nesta tragédia mítica, observa-se como o autor segue o padrão clássico, apesar do leitor/espectador se deparar com um tempo totalmente diferente das tragédias clássicas e numa sociedade também muito diversa, o que muda a conformação do sentimento trágico interferindo também na forma que é decorrente direta desse

sentimento.

Um dos principais componentes da tragédia, presente desde os seus primórdios e que se estabeleceu como característica reconhecível do gênero trágico é o coro. No entanto, a forma coral era um recurso também utilizado nas comédias, ditirambos e dramas satíricos, fazendo parte, na era clássica, de todos os gêneros dramáticos, pois combinava “aspectos de ordem mimética, narrativa, festiva, estética e simbólica” (ANDRADE, 2013, p. 69).

Ainda que o coro tenha entrado em decadência no final do período clássico, sua presença pode ainda hoje ser observada em diversos dramas modernos e contemporâneos, não na sua matriz original, mas reorganizado de forma a melhor se adaptar ao modelo de escrita moderno. Em *Anjo negro*, o coro se apresenta de forma explícita, logo de início na relação dos personagens, sendo esse um dos elementos que mais se aproxima estruturalmente da forma tradicional grega. Assim como nas tragédias helênicas, que possuíam o párodo como o espaço designado à entrada do coro (tanto espacialmente como literariamente) localizado logo no início do texto, Nelson Rodrigues abre a sua tragédia com o ‘coro das pretas descalças’, que cumpre o papel de introduzir o leitor na história na peça. São elas que estabelecem o estado inicial do drama, anunciando a morte do filho de Ismael e Virgínia, bem como o óbito anterior de mais dois rebentos do referido casal:

SENHORA (enamorada) – Menino tão meigo, educado, triste! SENHORA (encantada) – Sabia que ia morrer, chamou a morte!
 SENHORA (na sua dor) – É o terceiro que morre, Aqui nenhum se cria!
 SENHORA (num lamento) – Nenhum menino se cria!
 SENHORA – Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
 SENHORA – Dos anjos, má vontade dos anjos!
 SENHORA – Ou é o ventre da mãe que não presta!
 SENHORA (acusadora) – Mulher branca, de útero negro! (RODRIGUES, 2017, p. 93).

No trecho supracitado, fica claro não só o estado inicial do texto como também a temática que será abordada pelo autor no restante do drama, o que, guardadas as devidas proporções, equivaleria ao mito desenvolvido na tragédia clássica. Além de suplicarem, as Senhoras tecem comentários que revelam características dos personagens, evidenciando um pensamento enraizado na moral de uma sociedade classe média burguesa, carregada de preconceitos e de juízos de valor:

SENHORA (num lamento) – A mãe nem beijou o filho morto! SENHORA – Só moças virgens deviam segurar nas alças. SENHORA – Não beijou o filho porque ele era preto!

SENHORA – Tão bonito uma virgem!

SENHORA – É louro o irmão branco do marido preto.

SENHORA – E tem uns quadris tão tenros! SENHORA – Nunca a mulher devia deixar de ser virgem!

SENHORA – Mesmo cansado, mesmo tendo filho. Oh Deus! Malditas as brancas que desprezam preto! (RODRIGUES, 2017, p.103).

A *hybris* é um dos motores que ativam a tragicidade e conseqüentemente, a *katharsis*. É ela também um dos aspectos mais abordados pelos tragediógrafos, constituindo-se como um dos elementos que leva o herói trágico a percorrer o caminho da felicidade ao infortúnio, proposto por Aristóteles. Em *Anjo negro*, a *hybris* está diretamente ligada ao preconceito racial, tema que atravessa o drama inteiro e que se constitui como um dos propulsores trágicos no texto de Rodrigues. Em contrapartida à repulsa de Virgínia, Ismael é acometido pela *hybris* em sua via oposta, através da obsessão. É em nome desse fascínio desmedido que Ismael permitiu que Virgínia assassinasse seus filhos.

Terceira das tragédias míticas e a peça que assume mais diretamente o diálogo com o teatro grego, *Senhora dos afogados*, obra desta pesquisa, absorve elementos da tragédia como, a maldição, o destino, a máscara e o coro. No que diz respeito à constituição da atmosfera trágica, aos efeitos cênicos, à orientação das personagens e suas caracterizações espectrais e míticas, ao embate entre gerações, e ao teor sexualizado, aflorado, elementos esses que fazem da história dos Drummond uma das mais expressionistas do ciclo teatral de autor. A peça mantém uma relação de proximidade com *Mourning becomes Electra* (*O luto assenta a Electra ou Electra e os fantasmas ou mesmo Electra enlutada*) do escritor estadunidense, Eugene O'Neill, contudo a abordagem e genialidade rodriguiana perpassa e extrapola o eixo trágico empreendido por O'Neill, como bem afirmou Magaldi (2004, p. 69): "Porque a peça brasileira parte para uma realização autônoma, em que as referências ao mito grego original se acham tão contaminadas por outros valores que o modelo se dilui". No Ato-Capítulo correspondente à análise temática deste estudo, será destacado, além dos aspectos expressionistas, a correlação e o diálogo de *Senhora dos afogados* com o trágico e com a obra de Eugene O'Neill.

Em *Doroteia*, última peça do ciclo mítico, percebe-se a imersão total do autor no desejo de abandonar a realidade com abstração de inúmeros aspectos, dentre eles, os próprios personagens. Observa-se na peça a mescla de gêneros dos quais o autor faz uso: “Doroteia coloca para o espectador/leitor, desde a classificação que lhe deu Nelson Rodrigues de ‘farsa irresponsável em três atos’, uma série de armadilhas, Farsa ou tragédia?”. Na peça, acompanhamos a sina de Dorotéia e das outras mulheres da família, condenadas à desumanização e à negação do corpo, dos sentimentos e da sexualidade como expiação do pecado da avó, que amou um homem e casou-se com outro. Doroteia nega o destino e entrega-se aos prazeres sensuais. Este é seu crime e por ele pagará com a vida do filho. Buscando a sua remissão, a personagem procura as primas celibatárias e deformadas e termina por aceitar o destino das mulheres da família: apodrecer.

O cenário é nu, compondo-se a partir da imaginação das personagens. Por mais que estas busquem a racionalidade – rejeitando qualquer tipo de sonho ou entrega, abolindo para isso os quartos da casa e as noites de sono – as personagens dessa “farsa irresponsável” entram em um nível cada vez maior de introspecção. A temática da peça, nesse sentido, se converte na fragmentação dos homens a partir do apelo sexual, o instinto e sua força primitiva em detrimento das convenções sociais de todos os tipos. A prostituição volta à cena como temática e a figura da prostituta assume uma posição arquetípica, simbolizando a realização do sexo banal, da vazão ao desejo, tendo na personagem Doroteia a representatividade da prostituição por desejo, não por necessidade:

Nelson constrói uma peça de ideias, mas estas não são transmitidas por intermédio do pensamento racional ou de um processo dialético. São inerentes às personagens e aos acontecimentos que se processam no palco. O universo cênico expressa o universo mental daquelas mulheres (e talvez do próprio autor) e sua apreensão é feita através da intuição do leitor/espectador [...] (FRAGA, 1998, p. 140).

Como percebido no fragmento destacado, *Doroteia* fecha um ciclo de investigação mítica caracterizado pela sublimação do palco e o abandono da realidade, no qual o dramaturgo fundou as bases das questões que desenvolveu nas peças seguintes, alcançando com as tragédias cariocas uma maturidade poética.

No núcleo das tragédias cariocas, diferentemente do núcleo mítico, as abstrações deixaram o plano dramático das personagens e passaram a se ocupar das operações cênicas, das indicações do tratamento do texto no palco, cedendo espaço

para que a dramaturgia de Nelson abordasse a vida cotidiana em si, o extrato real, o que traz conjecturas de como o autor também investigava os limites entre a vida e a arte. Nesse contexto, Rodrigues incorporou personalidades contemporâneas ao período dos textos como Otto Lara Rezende, que aparece no nome da peça *Bonitinha, mas ordinária* ou o bicheiro Arlindo Pimenta. Na busca por outros objetivos estéticos, nas *tragédias cariocas*, Nelson passou a desenvolver novos procedimentos, sem deixar de retratar seus temas recorrentes – obsessões na forma do adultério, da prostituição e da oposição entre o amor e a morte. Em função dessas mudanças, o contato com o Expressionismo, já analisado no capítulo anterior, também se ressignificou e passou a se concentrar na figura do protagonista em si, como fundador da sua própria realidade.

Em *A falecida*, elementos característicos do gênero tragédia aparecem camuflados em meio aos aspectos suburbanos, bem mais evidentes. A presença da família de Zulmira faz o papel de coro ao comentar a atitude casta da protagonista em relação ao marido e para comentar assuntos polêmicos como o racismo, o sexo, singularizando a voz popular, como é perceptível no fragmento abaixo:

(Entram os parentes de Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira.)

TUNINHO – O senhor é meu sogro, a senhora, minha sogra... E vocês, meuscunhados...

UM – Perfeitamente! OUTRO – Claro!

TUNINHO – Pois é. Eu pergunto: estarei errado? SOGRO – Caso sério!

SOGRA – Enfim!...

TUNINHO – Por exemplo, sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É a seguinte: digamos que eu queira beijar na boca. Ela, então, me oferece a face.

SOGRA – Virgem Maria!

TUNINHO – Afinal de contas, eu sou o marido. E se eu, por acaso, insisto, que faz minha mulher? Fecha a boca!

CUNHADO – Muito curioso!

TUNINHO – Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo de seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!”

SOGRA – Ora veja!

CUNHADO (de óculos e livro debaixo do braço) – Caso de psicanálise! (RODRIGUES, 1985, p, 71-72).

A família de Zulmira não pode ser considerada personagem da tragédia carioca, uma vez que não faz parte efetiva da ação e da trama e também porque aparece somente para comentar atitudes da protagonista em relação ao marido. Ainda que de certa forma fique menos evidente do que o coro utilizado nas peças míticas, a família aqui continua com a mesma função. O recurso não é seguido à risca, mas distorcido de acordo com o interesse do dramaturgo. Neste caso, há um fundo cômico transparente nesta passagem (e em toda a peça) e que, aliado às várias tópicas trágicas da peça, irão formar uma ambivalência estrutural, como bem observado no fragmento abaixo:

A falecida é um texto que privilegia a mistura de sentidos e de gêneros, equilibrando-se nos limites das formas e discursos. Ao propor uma peça que contém, em sua estrutura, variados gêneros, o autor não anula um sentido em favor de outro. Assim, o cômico é mantido em seu objetivo mais conhecido, o de fazer rir no intuito de provocar descontração, enquanto o trágico é mantido ao longo da peça para reforçar a inevitabilidade das situações, mesmo as corriqueiras, a que as personagens são submetidas (e que faz parte daquela imagem de vida feia, vil e trágica referida anteriormente). Esta peça é uma comédia trágica porque, em sua estrutura cômica (uso de tipos, linguagem baixa e efeitos risíveis), a peça traz arraigada às suas personagens o inexorável fim trágico e solidão total do homem. Inerente ao desenvolvimento da ação, há a ideia de tragicidade da vida, definida pela irrealização dos sonhos e desejos das suas protagonistas, por mais ínfimos que eles sejam (MEDEIROS, 2010, p. 127).

Assim, as fases ou ciclos produzidos pelo teatro rodriguiano não correspondem a uma sequência perfeita de escrita. Ao contrário, elas se fundem cronologicamente, assim como suas características. Nessa seara, elementos míticos e de tragédias cariocas figuram no ciclo psicológico; assim como problemas psicológicos e típicos das tragédias cariocas estão presentes em peças míticas e, por fim, situações psicológicas e referências míticas compõem as tragédias cariocas. Sábado Magaldi, no estudo que dedica às dramaturgias e encenações de Rodrigues, aponta que a imersão no inconsciente primitivo “equivaleu a dolorosa escola de autoconhecimento, em que o dramaturgo pesquisou suas origens. Sem essa fase, nosso teatro se amputaria de algumas das expressões poéticas e Nelson não adquiriria o instrumental para fazer a síntese de tragédias cariocas” (MAGALDI, 1992, p. 190), fase mais madura na qual o dramaturgo encontrou um equilíbrio mesmo com todo o hibridismo que seu teatro vivenciou.

3.2 O grotesco

Nelson Rodrigues defendeu, com veemência, sua individualidade como criador. O autor, ao produzir um universo literário próprio, abordou temas polêmicos e desnudou a sociedade com seu recorte incisivo, mesmo indo de encontro ao desfavorável cenário artístico da época da publicação e lançamento das dezessete peças. Ao falar sobre a escolha de sua proposta cênica e abordagem temática, ele foi categórico:

Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que quer que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo. E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superem ou violem a moral prática cotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor do que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2017, p. 657).

Pelo excerto supracitado, retirado do primeiro exemplar da Revista *Dionysos*, em outubro de 1949, é visível a inclinação para o grotesco que o texto cênico de Rodrigues enveredou. Observa-se que o autor circulou nesse ambiente retratando, não somente no teatro, como também, nos romances e nas colunas tão prestigiadas pelo público da época, a dualidade do homem, salientando o cotidiano com suas nuances mais características: um casal que briga pelo uso do vaso sanitário, uma senhora com as pernas gordas e repleta de varizes, entre tantos exemplos do disforme que chocam o espectador ou o leitor num primeiro momento, porém, num segundo relance, a identificação com a cena é total. Todas essas situações chamam a atenção pela maneira desproporcional como são encenadas no palco, traço característico do Expressionismo e de sua relação com o grotesco, o que reitera a poética do teatro desagradável utilizada pelo dramaturgo.

Da proposta dramaturgical do autor, destacam-se dois aspectos: o primeiro, centrado na observação da realidade, sobretudo a urbana, apesar do escritor fazer uso do tempo mítico no ciclo teatral de mesmo nome; e o segundo, ao olhar atento à compreensão da natureza humana e aos dilemas que todos carregam, bem

explicitado por Rosenfeld (1993):

A realidade projetada a partir ou em função dessas consciências reduzidas às linhas mais elementares, visto o excesso emocional, a pressão das condições e o fervor profético não permitirem requintes e nuances, apresenta forçosamente distorções violentas, traços caricaturais, desproporções e deformações grotescas. (...) Pelo excesso hiperbólico na descrição do asqueroso tenta-se exprimir a decomposição da sociedade e o absurdo das condições reinantes. (ROSENFELD, 1993, p. 285).

Rosenfeld, no trecho acima, analisou que o exagero descritivo utilizado por Rodrigues evidencia a dissecação dos vícios da sociedade que ele tão bem retratou, principalmente, em seu teatro em que antepôs o banal, o feio, sobrepondo-os ao belo. Nas peças do ciclo psicológico, a deformação é fulguada da interpretação e da significação auditiva e visual Fraga (1998), onde o palco configura-se como o espaço interno de uma consciência do protagonista e as demais personagens tornam-se suas projeções em demasia. No ciclo mítico, também denominado de desagradável, a família é o centro dos conflitos vividos pelas personagens. Enredos chocantes com temáticas brutais que se contrapunham ao modelo burguês, expondo de forma crua a convenção social que a instituição família se tornara. Já nas tragédias cariocas, o autor passou a analisar a realidade criticamente por meio das misérias do comportamento social e condensou o conflito individual com o conflito social. Este, crucial para compreensão da realidade retratada; aquele explorado por meio da introspecção das personagens. O dramaturgo construiu, a partir da vida suburbana do Rio de Janeiro, personagens repletas de desejos e frustrações. Suas mulheres com as pernas grossas, com varizes expostas, representavam, não somente a si mesmas, mas todas as mulheres frustradas que apeteciam por amar ou por trair.

Os teóricos, ao conceituarem o grotesco, destacaram que a deformação é aspecto evidente na caracterização do termo como categoria estética. Para Wolfgang Kayser, a deformidade é a essência que se revela por meio de imagens que causam repulsa por meio da escritura do corpo. Para Mikhail Bakhtin, o grotesco representa o rebaixamento corporal e espiritual de tudo que é considerado elevado. Concentrando a concepção de Kayser ao Realismo grotesco de Bakhtin, percebe-se que o entendimento de ambos dialoga com o pensamento de Victor Hugo que atribuiu ao grotesco a deformidade como essência estética que pode ser demonstrada de diversas maneiras.

A partir dessa premissa, considera-se possível observar nos ciclos das peças

rodriguianas, uma significação do grotesco configurada no chocante, assim como o grotesco crítico, com o intuito de retratar às atrocidades do homem numa sociedade que se contradiz nas atitudes e no discurso. O olhar sobre o grotesco apresentada por Victor Hugo igualmente se aproxima da aplicada na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Segundo Hugo (2007), é ilusória a existência de uma criação puramente bela, uma vez que o anormal partilha espaço com o agradável e o “grotesco subsiste no reverso do sublime”.

O termo grotesco, até adquirir o significado e as relações intrínsecas discutidas até aqui, perpassou por diversas análises ao longo do tempo por estudiosos. O vocábulo, do italiano *grotta*, surgiu inicialmente como uma estética inspirada nas decorações do palácio Domus Aurea, na Roma Antiga, em que as pinturas retratavam elementos humanos, animais e figuras oníricas. No século XV, a descoberta desse estilo, impactou a sociedade da época, uma vez que ia de encontro à concepção de arte clássica romana.

Segundo Bakhtin, a descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo livre jogo das formas que se misturavam e se transformavam entre si. Uma vez que o aspecto marcante do Realismo grotesco defendido pelo autor é o “rebaixamento” do indivíduo que se encontra num plano elevado (espiritual) e que passa a ser visto enquanto matéria orgânica em seu aspecto mais animal, ou seja, o Realismo grotesco está intrinsecamente ligado ao princípio da vida corporal e material; “ (...) a concepção de Bakhtin é avançada e menos conservadora que a de Kayser pela sua insistência em pensar a ruptura com a tradição pelo viés do grotesco” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 59).

Kayser destacou que a expressão disforme que se compõe na escritura do corpo representa uma significação do grotesco mais existencial: os conflitos interiores em todas as suas nuances. Logo, é preciso observar que, muitas vezes, o que se encontra por detrás das expressões grotescas é a revelação de uma inquietação interior, aspecto este identificável nas peças de Nelson Rodrigues.

A partir do século XVI o termo grotesco adquiriu outros significados. Em princípio, nas artes plásticas, o termo passou a ser a denominação do estilo de pintura e arquitetura da época, sendo adotado pelos pintores italianos da Renascença. Na visão medieval e renascentista, época em que os bobos da corte buscavam entreter os reis, aspectos do grotesco já eram perceptíveis na união do riso com o trágico. Shakespeare já relacionava o riso e o catastrófico em suas peças, uma vez que a

tragédia era apresentada por meio da angústia e sofrimento humanos, ao passo que o riso era representado pelo contraste entre as ações esperadas e as ações de fato apresentadas, além dos traços cômicos de alguns personagens.

Bakhtin (2008) também pontuou que o grotesco estava relacionado ao efeito do riso no corpo, considerando o riso como a mistura perfeita do físico e do espírito. Em seus estudos sobre o escritor François Rabelais, o teórico associou os aspectos disformes e oníricos presentes no grotesco com o carnaval – em que surge a desordem de um mundo paralelo que subverte as regras burguesas e leis sociais e em que corpos são livres e por vezes cômicos. É o grotesco carnavalizado “que não mais depende da noção de obra-de-arte. Sua principal categoria analítica é o realismo grotesco, que gira em torno do ‘corpo grotesco’, isto é, uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 57).

No século XVII, associada ao disforme, o grotesco apresentou mudanças metafóricas que ampliaram seu sentido e já se observavam as primeiras definições associadas ao excêntrico, ao bizarro, ou seja, de um sintagma com uso restrito às avaliações estéticas das obras artísticas, o grotesco “torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30).

Enquanto categoria estética, o termo começou a ganhar uma compreensão mais ampla no Romantismo quando teóricos iniciaram estudos mais aprofundados.

Victor Hugo (2007), obteve destaque quando ressaltou, no prefácio de Cromwell, de 1827, a presença do grotesco na modernidade:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está portada a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. (HUGO, 2007, p. 30-31).

Pelo pensamento de Hugo, observa-se o tom forte e também de mudança que era necessária. Nos dois séculos anteriores, o grotesco era rejeitado pela estética clássica, que primava pela harmonia, pois não era possível admitir algo que estivesse fora dos padrões de beleza. Hugo ao fazer uso de um discurso que propõe a

destruição de teorias, ao defender o grotesco como estética que deve ser considerada, reitera que o passado deve dar espaço a uma infinidade de formas de criação artística e que a modernidade, ou gênio moderno, é o resultado da correlação do grotesco com o sublime.

No início do século XX, Kayser (2003) apresenta um estudo fundamentado no contexto da modernidade sobre a presença da estética do grotesco nas artes plásticas e na literatura. O grotesco revela-se uma das manifestações estéticas da Modernidade que exaltam, por meio da forma artística, as crises da existência humana. É o absurdo da existência que se move e personifica o horror camuflado na alma. A crise da existência — intensificada após a primeira guerra mundial (1914-1918) — num mundo em contínuas transformações, sobretudo a social, é frequente no homem moderno que, ao se deparar com os embates da modernidade e suas contradições, esvai-se evidenciando suas fraquezas e suas frustrações, crises de identidade e falta de objetivo de vida. É nesse ínterim que o grotesco se torna explícito, evidenciando o sentimento hostil que assola o homem moderno.

O efeito do grotesco na dramaturgia rodriguiana é formado a partir da construção do enredo e das psiques das personagens que transbordam sentimentos. A composição delas é tomada de um profundo conhecimento das suas necessidades e dos seus limites, e é na quebra deles que o grotesco surge. Nessa seara, os instintos passam a conduzir as ações das personagens, uma vez que os limites da existência já foram extrapolados. Quanto mais dominado por esse sentimento, maior é a perda da identidade, estabelecendo-se o dilaceramento do ser humano. As peças retratam a essência animalesca do homem com o propósito de violar a moral prática da burguesia brasileira, conseqüentemente gerando repulsa no espectador/leitor, o que reitera a expressão tão comum do teatro desagradável na obra de Nelson.

No ciclo das peças psicológicas, *Vestido de noiva* representou bem como a fragmentação dos planos e a profundidade dos conflitos construíram o cenário caótico de Alaíde. No plano da realidade, a maneira como são apresentados os fatos que envolvem o acidente da protagonista, desde os procedimentos feitos no hospital até as informações noticiadas pelos jornais, dão o tom forte das ações.

O atropelamento de Alaíde é representado, através das didascálias, por ruídos externos vindos do microfone: “Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas” (RODRIGUES, 1981, p. 109). As informações noticiadas

pelos jornais destacam a frieza com que os comunicadores relatam as ações sofridas por ela tanto no acidente, quanto na cirurgia e conseqüentemente o falecimento, como observado no fragmento da cena abaixo:

FULANO – Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.

PIMENTA – Chegou aqui em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos; não sofreu nada. (RODRIGUES, 1981, p. 149).

O tratamento dos médicos para com o corpo acidentado da protagonista, também merece destaque no plano da realidade. A formalidade que a profissão exige, esvai-se nos comentários dos médicos e gera na plateia uma relação mais empática com a condição de Alaíde. O que é perceptível no comentário: “3º MÉDICO – Só milagre.” (RODRIGUES, 2004, p. 134) e também na sexualização do corpo da paciente em um momento de total vulnerabilidade: “2º MÉDICO – Bonito corpo. (...) 3º MÉDICO – Casada, olha a aliança” (RODRIGUES, 1981, p. 134).

No plano da alucinação tem-se a representatividade dos pensamentos e desejos coibidos de Alaíde. O leitor/espectador, surpreende-se com a insanidade dos fluxos mentais da personagem que estão desordenados gerando estranhamento. Alaíde confunde fatos de seu passado e até mesmo cogita estar louca: “– Sou louca? (com doçura) Que felicidade!” (RODRIGUES, 1981, p. 112) é nesse momento que o grotesco se destaca, no íntimo do estranhamento que busca as manifestações no insólito. É o plano que mostra bem os traços do grotesco na peça, uma vez que o inconsciente de Alaíde é projetado nele e as falas da protagonista fluem sem filtro algum.

O plano da memória que também desvenda a mente confusa da protagonista, que, embora se esforce para recordar os fatos, sofre forte influência de suas vozes internas, evidenciando exemplos nítidos do grotesco. É neste plano que Alaíde se conecta com fato do passado e rememora o que leu nos jornais sobre Madame Clessi. O plano da memória é uma ponte entre os planos da alucinação e da realidade. Os devaneios da mente desordenada de Alaíde geram dúvida no público a qualquer referência sobre o que é fantasia e o que é real, definido por Kayser como onírico.

A relação de Madame Clessi com o namorado jovem, não chocava o público somente pelo fato dela ter sido assassinada por ele, mas também pela idade: dezessete anos. Clessi era vivida e não tinha qualquer constrangimento em admitir

que gostava do rapaz pela pouca idade e pelo fato dele ser parecido com seu filho de 14 anos já falecido: “– Eu gosto de você porque é criança! Tão criança! Tão branco! 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!” e “– Você se parece tanto com o meu filho que morreu! Ele tinha 14 anos, mas tão desenvolvido.” (RODRIGUES, 1981, p. 136).

Pela fala de Clessi, o dramaturgo evidencia as alogias recorrentes na sociedade como um aparato de denúncia. O destaque à pedofilia gera tanto choque, como repulsa do leitor/plateia diante das barbaridades existentes nas relações humanas reais. Com o mesmo objetivo crítico, o autor mostra a confabulação de Pedro e Lúcia para matar Alaíde e poderem viver juntos de forma socialmente aceita: “MULHER DE VÉU – O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo. (RODRIGUES, 1981, p. 137)

Logo, tudo é assombroso na correlação entre os três planos: as memórias fragmentadas de Alaíde, os diálogos com Clessi, a total a indiferença de Lúcia ao querer matar a irmã, assim como a apatia de Pedro ao descobrir, no plano da realidade, que sua esposa se encontra em estado grave. Não há afeto entre as relações, o que é confirmado com a morte de Alaíde quando o marido, agora viúvo, diz a Lúcia: “– Ou você ou ela tinha que desaparecer. Preferi que fosse ela”. (RODRIGUES, 1981, p. 164). Pelas palavras de Pedro observa-se como a hipocrisia constrói o estranhamento, o que confirma o pensamento de Kayser: “(...) grotesco é justamente o contraste indissolúvel, o sinistro, o que não deveria existir” (KAYSER, 2003, p. 64).

No ciclo mítico, como na maioria das peças, Rodrigues oferece ao espectador/leitor um mundo em crise. *Álbum de família* representa claramente a quebra dos critérios de quaisquer valores tradicionais: “Fui até as últimas consequências do assunto. Mergulhei no abismo. *Álbum de família* é uma peça suicida, que da primeira à última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição” (RODRIGUES, 1981, p. 285). O olhar do autor é próximo da visão do grotesco apresentada por Victor Hugo, já explanada neste Ato-Capítulo, de que a estética divide espaço com o gracioso e vive no “reverso no sublime” e que, dessa união fértil, nasce o gênio moderno com toda a complexidade que lhe é peculiar em oposição ao gênio antigo:

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxuoso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita (...) O belo tem somente um tipo, o feio tem mil. (HUGO, 2007, p.33).

Álbum de família tem todos os elementos que evidenciam o teatro desagradável de Nelson: incesto, mutilação, rejeição, dor, repulsa, desejo, desolação, morte, miséria humana. Por meio de um jogo constante de antíteses entre a felicidade dos retratos e a infelicidade das relações; o amor em diversos aspectos em oposição ao ódio que culminam num desfecho trágico e arrebatador (três dos filhos morrem de maneira trágica, restando apenas D. Senhorinha, que depois de assassinar o marido, foge com Nonô), o dramaturgo expõe ao público cenas desagradáveis que evidenciam a crise dos valores burgueses. Em seu teatro, tudo o que é referente a uma ordem moral como a família e a igreja não são mais do que o reflexo de instituições decadentes. Ao abordar a essência humana, a peça transcende o mero espaço do homem comum, passando a representar o homem e seus problemas fundamentais.

No terceiro ato da peça, a brutalidade das situações é bem percebida. Jonas entra no quarto onde uma das meninas violentadas por ele está próxima de dar à luz. Completamente indiferente à situação, ele, num ato estúpido, a estupra mais uma vez e depois sai como se nada houvesse acontecido: “A porta do quarto abre-se e vem saindo Jonas, ao mesmo tempo que se ouve a voz da mulher grávida, em maldições” (RODRIGUES, 2004, p. 72). O que reitera o próprio pensamento do autor de que a legítima união entre os elementos “hediondos” e “fétidos” compunham seu teatro. Para ele, extrair poesia do contraditório, do obscuro era tão banal que ater que repetir, causava-lhe aviltamento. Assim, abordar os monstros humanos continuaria sendo uma forma de violar a moral prática do cotidiano:

Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral! (RODRIGUES, 2004, 278).

A visão sombria destacada por Rodrigues no fragmento acima, que traz o repentino e a surpresa para o palco, são partes essenciais do grotesco enquanto estrutura, justamente porque revelam um mundo que se transformou. De acordo com Kayser, a força do horror está precisamente na dissolução da segurança aparente, do mundo transformado e, “no caso do grotesco, não se trata de medo da morte, mas de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 2003, p. 159).

Nas tragédias cariocas, o disforme, o animalesco e o chocante também são evidenciados nos enredos. Em *A serpente* (1978), o enredo desenvolve-se em torno de duas irmãs da classe média carioca que se casam no mesmo dia e vão morar com seus respectivos maridos no mesmo apartamento. Pelo mote, já possível vislumbrar o caos que essa convivência vai causar. O contexto histórico e social da peça trazia o perfil de inferioridade da mulher em relação ao homem e todos os preceitos oriundos da época: virgindade, boa reputação, subserviência ao esposo e o pior e mais hipócrita de todos – o julgamento social.

Após um ano de casados, Lígia e Décio não conseguem ter relações sexuais, diferentemente de Guida e Paulo que vivem intensamente a vida a dois. Lígia, completamente frustrada, divorcia-se do marido, mas continua morando no apartamento com a irmã e o cunhado. O grotesco manifesta-se na peça em momentos de grande tensão. Um exemplo forte ocorre quando Lígia desabafa com a irmã a não realização sexual no matrimônio, explicando que, para se sentir mulher, precisou se deflorar com um lápis: “Você se julga a mulher mais feliz do mundo e a mim a mais infeliz. Tão infeliz, que tive que me deflorar com um lápis” (RODRIGUES, 2004, p. 31).

Guida, movida por piedade, oferece o próprio marido para que a irmã, que ainda não experimentara o contato sexual, pudesse usufruir do prazer. É forte e inimaginável tal atitude, contudo a comiseração da irmã estava mascarada de desejos incestuosos. Na cena em que Lígia se entrega a Paulo, Guida deseja possuir a irmã:

Luz sobre Guida na cama de Lígia. Guida revira-se na cama. Grito de Lígia. Guida levanta-se. Em pé de braços abertos. Guida esfrega-se nas paredes. Grito de Lígia. Guida cai de joelhos. Tem seu orgasmo. Guida está de quatro, rodando e gemendo grosso (RODRIGUES, 2004, p. 33).

A atitude de Guida, destacada com exatidão no fragmento acima, revela o desejo camuflado pela irmã e reitera que o sexo é o fio condutor da peça e por meio

dele “as personagens são corrompidas e corrompem. O sexo é sempre apresentado como causa de perturbação” (MEDEIROS, 2005, p. 15). O “ato piedoso”, em favor da irmã divorciada, traz consequências para Guida: além do ciúme do esposo com a irmã, ela é rejeitada por Paulo, que cada vez mais atraído pela cunhada, perde o desejo pela mulher. Já Lígia, como se podia cogitar, se apaixona por Paulo e o conflito, já esperado, surge. Assim, os temas que tanto revelam tabus e repressões sociais vêm à tona: o incesto, o ciúme, a traição, a obsessão sexual, além da morte, são evidenciados no texto pelo dramaturgo, como confirma a análise de Medeiros (2005):

As personagens do dramaturgo são regidas por impulsos, vontades, que se sobrepõem aos ditames morais do meio social. Acredito que, embora Nelson Rodrigues não inclua propriamente questões ideológicas da política nacional em suas peças, elas guardam forte pendor ao social, em especial voltando-se às questões comportamentais, por evidenciar o conflito existente entre sociedade e indivíduo. Isto porque o autor representa uma sociedade regida por regras e tabus, em especial relacionados ao sexo e suas consequências, quando reprimido e quando liberto (MEDEIROS, 2005, p. 14).

Em *A serpente*, Nelson coloca a morte não só para a solução dos problemas, como também para evidenciar a prova de amor. No passado, antes de casarem, as irmãs cogitaram morrerem juntas. Guida foi a responsável por sugerir a prova de amor:

Guida – Você foi sempre tudo para mim. Um dia, eu te disse: – Vamos morrer juntas? E você respondeu: – Quero morrer contigo. Saímos para morrer. De repente eu disse: – Vamos esperar ainda. E eu preferia que todos morressem.

Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei (RODRIGUES, 2004, p. 30).

Além de Guida, Paulo também cogitou que ele e a cunhada deveriam também morrer juntos. Contudo, toda a atmosfera romântica do ato se esvai, quando Lídia incita que Guida era quem deveria morrer:

Paulo – Eu fico pensando. Ela entrando no teu quarto e te matando. Ou a mim. Agora, eu não quero morrer. Quero você viva. Tive um momento em que ia te chamar para morrer comigo. Você teria coragem de morrer comigo?

Lígia – Meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. Mas se alguém tem de morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu (RODRIGUES, 2004, p. 44).

Guida arrepende-se de seu ato de piedade ao oferecer o marido à irmã. O

ciúme, aliado ao medo de perder Paulo, torna-se tão extremo que ameaça matar os dois:

Guida – Pois ouve ainda. Você não pode pensar, ou olhar, ou tocar no meu marido. Ou sorrir. A gente não sorri para todo mundo. Você não pode sorrir para o meu marido. Escuta. Lígia. Você não me conhece. Paulo não me conhece, eu própria não me conhecia. Eu me conheço agora. Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou, então, mato o único homem que amei. Paulo dormindo e morrendo (RODRIGUES, 2004, p. 41).

A atitude de Guida, como notória no fragmento, é a linha de força dos acontecimentos da peça. É o trágico que parte do conflito do próprio personagem e a forma de compreender o mundo ao seu redor, suas relações com o outro e a si mesmo. Guida, na verdade, mascara o sentimento incestuoso por Lídia, contudo além de não saber lidar com o que sente, não poderia prever que isso desencadearia nela e nos outros personagens.

Dessa forma, observa-se que a literatura rodriguiana retratou seres humanos reprimidos, com os conflitos inerentes mais profundos e os temas desagradáveis que são camuflados por convenções sociais, como o sexo, a morte, o homossexualismo, a traição e as perversões. Ao mesmo tempo em que o enredo das peças expõe os personagens, em seus mínimos detalhes, o dramaturgo ironiza no texto situações cotidianas que seriam trágicas, utilizando-se do grotesco, do absurdo das relações que são perceptíveis no mundo real. E é essa a realidade que o autor retrata em seu teatro com todos os dilemas possíveis. É a realidade que é despida no palco e que provocará questionamentos colocando face a face o homem mascarado diante do homem nu, despejando no espectador/leitor a visão trágica e grotesca de si mesmo.

TERCEIRO ATO

4 TRAÇOS EXPRESSIONISTAS EM *A MULHER SEM PECADO* E *SENHORA DOS AFOGADOS*

“Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstro.”

(Nelson Rodrigues)

4.1 *A mulher sem pecado*

Primeira peça teatral escrita por Nelson Rodrigues, em 1941, e que inaugura também o ciclo das peças psicológicas do autor, *A mulher sem pecado* teve sua estreia no ano seguinte, em 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. A narrativa, apesar de ter o título feminino como destaque, gira em torno da figura de Olegário, um viúvo rico que se casa pela segunda vez. Lídia, sua esposa, é a personagem que inspira o título da obra. O protagonista, centro de um conflito obsessivo e completamente perseguido pelo ciúme, busca, de maneira perturbadora, provar de todas as formas a infidelidade de sua companheira. Os elementos que compõem a trama são banais e associam-se aos dramas folhetinescos, aproximando-os inclusive do *fait divers* – relato breve de um fato trágico inesperado, entretanto, a peça não só inovou nos aspectos formais que encaminham o texto à categoria de modernidade, como destacou o caos interior da personagem central, elementos que a vanguarda expressionista retratou.

O enredo da peça é linear e apresenta cenário único com “[...] um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio” (RODRIGUES, 1981, p. 45). A própria descrição do cenário no texto já apresenta ao leitor/espectador o ambiente mórbido que permeia o drama. A cor cinza é associada a significados negativos de vazio, de nulidade e a cortina, ao fundo, intensifica a lassitude da atmosfera que circunda o local. A escada funciona na peça como objeto de projeção dos delírios do protagonista. O efeito estético dela permite que Olegário visualize

sua primeira esposa, já falecida, ou seja, a escada simboliza as idas e vindas dos sentimentos oscilantes dele em relação à esposa atual e à esposa falecida. Já o mobiliário, caracterizado pelo autor como escasso e sóbrio, também ressalta o clima de vazio e abandono do ambiente, agregando valores significativos para a confusão mental do protagonista, como bem pontuou (FRAGA, 1998, p. 47): “os expressionistas valorizaram muito o elemento cenográfico [...] Descreviam praticáveis, escadas, cortinas, efeitos sonoros. O estilo de representação estilizado filia-se ao teor psicológico exacerbado das protagonistas”.

O conflito dramatizado na peça entre Olegário, o obsessivo, e Lídia, a esposa passiva perseguida pelo marido, é o elemento que conduz o enredo; as demais personagens vivem a disposição dos delírios do personagem central. Dentre eles, Inézia, empregada da família, que fornece a Olegário informações sobre Lídia; Joel, fiel funcionário e também “investigador” do passado dela; Maurício, irmão adotivo de Lídia, responsável por diversos diálogos com o protagonista sobre fidelidade. Completam o rol das personagens, Umberto, o *chofer* da família, um homem misterioso e com um comportamento esquisito em relação às mulheres, contudo conquista Lídia e foge com ela; Dona Aninha, mãe de Olegário que passa a peça inteira enrolando repetidamente um paninho e duas personagens que só aparecem nos devaneios de Olegário: Lídia-Menina e a ex-esposa falecida. Os diálogos da peça são ágeis, diretos e contribuem para o enredo, constituindo-se como elementos essenciais da ação, visto que produzem conflitos e são dotados de sentimentos, em sua maioria angustiantes e aterrorizantes, grotescos, na verdade.

No teatro com influências expressionistas, tudo é intenso. O diálogo sozinho não consegue evidenciar a dor aguda das personagens, dessa forma, os dispositivos cênicos ganham destaque e projetam todo o inconsciente perturbado e confuso delas. Em *A mulher sem pecado*, além das didascálias, observa-se que a representação da vida interior de Olegário, atormentada por seus medos e reforçada pelo fantasma da traição, é evidenciada por recursos comuns no teatro expressionista os quais Rodrigues faz uso. Nesta análise, destacam-se três deles utilizados pelo dramaturgo, das indicações cênicas, para evidenciar os delírios de Olegário: o microfone, a luz e a cadeira de rodas.

O microfone foi um recurso sonoro utilizado por dramaturgos expressionistas para evidenciar a voz interior das personagens. Strindberg e O'Neill fizeram uso dele. Nelson Rodrigues, ao fazer também uso do dispositivo cênico para indicar o

“eu” de Olegário, demonstrou que o texto moderno brasileiro precisava inovar e desprender-se das amarras do passado. Como efeito estético, o recurso conseguiu explorar o interior de Olegário e seu olhar distorcido da realidade:

OLEGÁRIO (sozinho, impulsionando a cadeira) (Mudança de luz.)

VOZ INTERIOR (microfone)- E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura?

OLEGÁRIO- Homem manco.

VOZ INTERIOR (microfone)- Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: serei um louco? (RODRIGUES, 1981, p. 52).

Como é possível notar no trecho acima, a voz projetada através do microfone, recurso tecnológico moderno para o teatro brasileiro da década de 1940, transmite os recônditos mais profundos do inconsciente de Olegário. O protagonista dialoga num monólogo delirante que acentua sua obsessão, fato que confirma o que o Rosenfeld (1968) destacou como experimentação estética expressionista o uso de dispositivos cênicos. No exemplo em destaque, tem-se o som como símbolo de recepção da carga emocional da personagem, ou seja, “torna-se usual a previsão de sons para expressar ruídos, berros, sons inarticulados ou vozes provenientes da cabeça” (ROSENFELD, 1968, p. 268).

O efeito produzido pelo som é muito utilizado no texto cênico. Desde a invenção da fita, na década de 1920, na Alemanha, os dramaturgos modernos passaram a utilizar as referências sonoras nas didascálias e fizeram uso da gravação para marcação de lugares, tempo, ação, entre outros. Em *A mulher sem pecado* e posteriormente em *Vestido de noiva*, Rodrigues fez uso do microfone para dar mais veracidade e também destacar a obsessão, o conflito e a desordenação da mente do protagonista:

OLEGÁRIO- Mas será que esse imbecil pensa que Lídia quer alguma coisa com ele?

VOZ INTERIOR (microfone)- Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer

OLEGÁRIO- Ah!

VOZ INTERIOR (microfone)- Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso.

VOZ INTERIOR (microfone)- Lá vem ela outra vez. Não me larga.
(Refere-se à menina [Lídia criança], que volta debaixo do foco luminoso. Inézia desce a escada. Volta a luz normal). (RODRIGUES, 1981, p. 52).

Pelo trecho em destaque, percebe-se que Olegário dialoga com sua

consciência completamente perturbada e o uso do microfone ressalta um contraponto introspectivo. A descrição do uso dos dispositivos cênicos nas didascálias é oportuna à composição da psiquê no teatro de Nelson Rodrigues, sobretudo pelo ciclopsicológico como fator de expressão da interioridade das personagens e também pela forma como se comunica com o Expressionismo, uma vez que “por ir além da expressão pelo diálogo, a peça revela duplicidades de ação [...] O pensamento de Olegário é revelado pela voz interior (microfone) e pelas imagens de fantasmas interiores iluminados na vertical” (ROSA, 1993, p.140).

Além dos excertos da peça supracitados, que destacam com veemência o uso do microfone como voz interior de Olegário, dois outros trechos merecem destaque no uso da voz microfonada para evidenciar os delírios da personagem: o primeiro na cena em que Olegário pede que Joel, um empregado do escritório, investigue o passado de Lídia; o segundo na parte final da peça, quando Lídia foge com Umberto e escreve para o marido informando que não mais voltaria a viver com ele.

Na cena em que solicita a Joel que busque informações sobre o passado de Lídia, Olegário mostra-se bastante confuso mentalmente quando descobre que a esposa recebia o apelido de V8 – o que significava namorada – antes de se casar:

OLEGÁRIO (como em um monólogo) – Marido de V-8...(noutro tom). Naturalmente, o todo escritório sabe disso. Ou não sabe?

JOEL (sem jeito) – Sabe. Quando ela vai buscar dinheiro, ficam comentado: a V-8 veio aí (RODRIGUES, 1981, p. 61).

Num nível de total perturbação, após o diálogo acima, Olegário encerra a conversa com Joel defendendo a reputação da esposa “OLEGÁRIO (sombrio, voltando-se para Joel) – Agora uma coisa, Joel: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?” (RODRIGUES, 1981, p. 62), porém quando o funcionário sai, as didascálias revelam uma obsessão que não fora manifestada na conversa: “(voz interior/microfone): V-8. V-8. V-8” (RODRIGUES, 1981, p. 61), ou seja, ele repete mentalmente, através do uso do microfone, o apelido “V-8” e a própria voz microfonada desmente seu real sentimento: a informação de Joel fez um estrago imenso na mente dele. Sempre que a voz interior aparece na peça ocorre a difusão de uma verdade delirante de Olegário e o microfone é o recurso responsável por evidenciar todos esses sentimentos introspectivos que se revelam

não só na voz interior do protagonista, mas também nas vozes que interceptam a mente dele, como num antigo coro grego, observado no fragmento da cena seguinte num diálogo entre o casal:

LÍDIA (Cansada) – Eu vou ver uma coisa lá em cima, Olegário!

OLEGÁRIO (baixo) – V-8!

LÍDIA – O quê?

OLEGÁRIO – V-8!

(Desesperada, Lídia sobe a escada correndo. O olhar de Olegário acompanha Lídia. Luz em penumbra. Luz vertical sobre Olegário.)

HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8

HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8

HOMEM (microfone)- V-8! ...V-8

DIFERENTES VOZES (microfone) V-8! ...V-8! (RODRIGUES, 1981, p. 72-73).

De acordo com o fragmento destacado, percebe-se que o uso do microfone, indicado nas rubricas, apresenta vozes coletivas que revelam todo o tormento psíquico que Olegário sofre com a revelação do apelido de Lídia e da possibilidade dela ter pecado no passado. A repetição destacada por Rodrigues atualiza o uso do coro que, na Grécia clássica, representava uma voz coletiva que intermediava os sentimentos mais profundos das personagens ao público, proposta retomada pela estética expressionista interessada em abordar o interior humano.

Na despedida de Lídia, o microfone também é utilizado como forma de atestar a ausência da personagem no palco. Cansada de ser pressionada pelo marido e do ciúme avassalador demonstrado por ele, decide fugir com Umberto e escreve uma carta informando a Olegário sua decisão:

INÉZIA - Doutor.

OLEGÁRIO – Chame minha mulher. Minha!

INÉZIA – Saiu, Dr. Olegário. D. Lídia saiu e mandou entregar isso aqui - estacarta - ao senhor.

(Sai Inézia. Olegário abre a carta. Começa a ler.)

VOZ DE LÍDIA (microfone) - Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais...

(Olegário continua com os olhos fixos na carta.)

MAURÍCIO - Que foi?

OLEGÁRIO - Nada. Coisa sem importância.

VOZ DE LÍDIA (microfone) - Parto com Umberto. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia.

OLEGÁRIO - Olha, Maurício. Você vai-me dar licença. Estou um poucocosado.

(Maurício sai, olhando espantado para Olegário. Só, Olegário vai à gaveta da secretária. Apanha um revólver. Abre o tambor, olha-o, fecha-o)

VOZ DE LÍDIA (microfone, em crescendo) - Parto com Umberto. Lídia. Não quero seu perdão. Parto com Umberto.

(Olegário aproxima-se de D. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente)

VOZ DE LÍDIA (microfone) – Adeus. Não quero seu perdão. Lídia. Parto com Umberto. Umberto. Umberto. Umberto. (RODRIGUES, 1981, p. 103).

Pelo fragmento acima, o qual finaliza a peça, percebe-se, do uso do microfone, que as palavras lidas por Olegário ressoam na sua mente, reforçadas pela voz de Lídia. As indicações das rubricas, informando que a voz cresce gradualmente no microfone, causam no leitor/espectador a impressão de penetrar a mente desordenada de Olegário. A cena final também informa que diante da fuga de Lídia com Umberto, Olegário, tragicamente, tirará a própria vida encerrando todo o dilema que sua mente, atormentada pelo ciúme, criara. Dessa forma, o uso do microfone é um recurso rico e bem utilizado pelo autor para salientar toda a confusão mental do protagonista e conseqüentemente de seus dilemas, bem pontuado por Rosa (1993):

Em *A mulher sem pecado*, a voz interior emitida pelo microfone revela as flutuações entre a realidade, o sentimento e as visões da demência. Se debate o espírito de um homem que procura verificar com os instrumentos da tentação e do pecado a pureza da mulher. Ele gera, alimenta e provoca a traição. O que estava plasmado no seu cérebro pervertido se corporifica e se reaviva [...] É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues, nessa peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar dos fantasmas do delírio demente, pois tudo o que o cérebro concebe é existente (ROSA, 1993, p.140).

Observa-se, pelas palavras de Santa Rosa, que o uso da voz microfona exacerba os conflitos de Olegário. O caos interior da personagem que, tenta a todo custo testar a fidelidade da esposa numa cadeira de rodas, é somatizado às angústias e frustrações. Rodrigues, ao dialogar com a vanguarda expressionista, condensou de forma coerente temas relevantes da época, assim como Strindberg e O'Neill e soube explorar com eficácia recursos tecnológicos para falar da dor humana, da dor que corrói, da dor que inunda e dilacera a alma, da dor diante da dúvida, sentimento identificável em Olegário.

A luz é outro recurso cênico, utilizado por Rodrigues, para evidenciar os dilemas conflitantes do protagonista da peça. Já na indicação da primeira cena, o dramaturgo, na rubrica inicial, faz referência à luz de penumbra para apresentar Dona Aninha, mãe de Olegário: “Num canto da cena, D. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe do Dr. Olegário, é uma doida pacífica. Luz em penumbra” (RODRIGUES, 1981, p. 45).

Identifica-se, pelo trecho, a caracterização que o dramaturgo dá à D. Aninha: uma senhora infantilizada que não dialoga na peça, vive com um paninho na mão. É uma personagem inerte. Contudo, essa caracterização não é isolada. D. Aninha, na verdade, fornece ao leitor/espectador a compreensão de que as atitudes obsessivas e o lastro doentio de Olegário possuem vínculo materno. Rodrigues ao fazer uso pela luz em penumbra, remete à estética teatral que o Expressionismo utilizou quando apreende a luz na personagem para posteriormente devolvê-la à obscuridade. (ROSENFELD, 1968). Assim, o apagar gradativo do foco de luz sobre D. Aninha confirma o lado obscuro da família e o gesto repetitivo dela de enrolar o paninho associa-se às atitudes obsessivas do filho.

Olegário, no auge de seus delírios perturbadores, vê vultos que só existem em sua mente desordenada: Lídia-Menina e sua falecida esposa. O recurso cênico da luz viabiliza isso no palco e é descrito com detalhes nas didascálias:

Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma figura que só existe na imaginação doentia do paralítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise (RODRIGUES, 1981, p. 45).

Pelo trecho referente à rubrica da peça, nota-se que a imagem de Lídia-Menina faz parte do delírio de Olegário, em que somente ele visualiza a imagem, sobretudo nos momentos de crise. Para reforçar essa representação, Nelson Rodrigues faz uso da luz verticalizada que tem a função de projetar as visões da personagem que fogem do mundo real. Além disso, outro fator que merece destaque é o fato de que ao visualizar Lídia-Menina, simbolicamente, Olegário nutre um desejo por ela, incutindo o que ele já demonstra em outras cenas: a vontade de ter o controle total da vida da esposa, mesmo antes de conhecê-la. As visões de Lídia-Menina apenas reiteram, da luz vertical, toda a impetuosidade dele que, dominado pelo espectro da traição, sente-se pressionado pelo passado de Lídia, teme o futuro (será que Lídia continuará honesta?), ainda que diante da dúvida do presente (Lídia realmente é uma

pecadora?). Ele sofre por desejar o que não consegue concretizar.

As rubricas também mostram a primeira esposa de Olegário, já falecida, nos delírios da personagem. Rodrigues destaca a luz para projetar o vulto da ex-esposa que, nas indicações, possui uma voz:

VOZ DE MULHER - V-8... V-8... V-8...
 OLEGÁRIO (perturbado) - É ela outra vez. (Entra sob a luz vertical uma mulher vestida de grená.)
 MULHER (sardônica.) - Larga essa cadeira.
 OLEGÁRIO (sem olhar para ela) - Estou bem assim... (repete, surdamente) V-8...V-8... (aperta a cabeça entre as mãos)
 MULHER - Ficou zangado porque falei na cadeira? Só por isso? Que é que tem?
 OLEGÁRIO (irritado) -Não faz mal. Pensei em dizer um desaforo, mas desisti. Para quê? Não interessa! Você não existe. Viu como eu tenho consciência do meu delírio? (RODRIGUES, 1981, p. 84).

Pelo diálogo acima, nota-se que a ex-esposa falecida “provoca” Olegário desafiando-o a largar a cadeira de rodas desvendando ao leitor/espectador que a paralisia era uma farsa para provar a pureza da atual mulher. A alucinação dele ao visualizar sua primeira mulher morta, evidencia um monólogo dele com sua voz interior que “desmascara” seu plano alucinador de manter-se inválido para testar Lúcia. A luz, reforçada pela informação nas didascálias que a personagem não existe, além de informar que ela estava vestida de *grená* (em francês uma variação do tom de vermelho que simboliza o poder, a violência, o perigo), ressalta a introspecção obsessora do total descontrole de seus pensamentos destacado no diálogo: perturbação, irritação e desespero.

A ex-mulher aparece em outras cenas da peça, sempre com a indicação da luz vertical para criar a imagem grotesca que ressoa na mente de Olegário. Desta forma, a luz é um dispositivo cênico importante na peça, uma vez que representa uma metáfora significativa: não possui função exclusiva de iluminar a cena, mas serve para evidenciar os delírios e projetar as alucinações da personagem central.

A cadeira de rodas representa na peça uma simbologia que adquire sentidos. Primeiramente, é vista como um elemento grotesco e disforme num drama familiar e passível de questionamentos: Por qual motivo Olegário se tornaria inválido para testar a fidelidade de sua esposa? Não existiram outras formas de poder certificar-se de que Lúcia era realmente uma mulher sem pecado? Num segundo plano, o objeto expressa na narrativa, tanto o desespero pela fidelidade, quanto a obsessão materializada do protagonista.

O acessório não indica somente o fato de Olegário estar paralítico fisicamente, a mensagem transmitida pela cadeira de rodas informa o estado de apatia dele, de total obsessão por buscar uma resposta que atormenta sua alma. A invalidez causaria na esposa piedade? Ou a faria buscar prazer com outro homem? Na mente atormentada do protagonista, a cadeira associada à paralisia representa a comiseração doentia de seu estado de espírito. Ao movimentar a cadeira no palco, a personagem destaca ainda mais este aspecto:

Impulsiona a cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa.
Excitação contínua”
[...]
Olegário vira a cadeira e a impulsiona até a outra extremidade do palco.
Lídia tem um olhar intraduzível para a cadeira (RODRIGUES, 1981, p. 45-48)

Nos trechos acima, nota-se que a movimentação da cadeira tenciona a excitação da personagem. O vai e vem do objeto “de um extremo a outro do palco” ressalta toda a tortura que dilacera a alma de Olegário e evidencia a inquietude que a dúvida pela fidelidade da esposa constrói em sua personalidade. Nesse sentido, a cadeira também pode ser considerada um dispositivo cênico relevante no desenvolvimento do enredo da peça.

A obsessão de Olegário, em provar a fidelidade da esposa, gera não só nele, consequências desastrosas; Lídia sofre toda a carga emocional que uma mulher, na condição angustiante de ser pressionada, apresentaria. As atitudes paradoxais de Olegário geraram conflitos perturbadores nela que acabaram por desvelar o recalcado e “implicaram em levantar o véu que mantinha encobertos ideias, atitudes e comportamentos que deveriam permanecer velados” (HAMANN, 2022, p. 26). No que diz respeito à sexualidade feminina, esse desvelamento propalado pela psicanálise de que há desejo feminino, desencadeou inúmeras reflexões e questionamentos. Na atualidade, essa questão é clara, entretanto, no passado era ainda um tabu. A peça *A mulher sem pecado* aborda além do espectro da traição, a temática de que o desejo feminino se constitui como ameaça para os homens.

Rodrigues já ironiza no título do texto a oposição entre os termos mulher e pecado, os quais propiciam diversas interpretações, uma vez que a peça é inserida no contexto da década de 1940, na qual os padrões morais cerceavam na mulher questões que eram tabus. Lídia, no próprio contexto familiar, sente-se envolta num ambiente de corrupção. É na opressão do marido que o desejo por liberdade

crece. Olegário, mesmo casado com uma bela mulher, tem relacionamentos fora do casamento, justificados por ele, pela permissividade que a atmosfera mundana propicia e que o casamento condena. Lídia representa a mulher oprimida que urge por liberdade, exaurida do abandono e da perseguição do esposo comiserado pela traição.

O adultério, temática comum no teatro rodriguiano, move a loucura de Olegário. A traição representa, na abordagem do autor, uma representação da condição do ser humano. A possibilidade de trair exprime em Lídia não somente a liberdade de sair de um ciclo de opressão no matrimônio, que não permite prazer, nem fantasias eróticas, mas também, o domínio do desejo.

Olegário finge ser paralítico para testar a fidelidade de sua esposa. Vive obcecado e durante meses se isola numa cadeira de rodas – atitude grotesca utilizada por Nelson para evidenciar a obsessão do protagonista – na ânsia de ter um amor ideal e perfeito que se justificaria pela comprovação da honestidade de sua companheira. Para isso, cerceia a liberdade da esposa e tortura-se pelo fato de saber que não somente os homens desejam, mas também as mulheres possuem esse sentimento:

“[...] Olegário quer controlar os atos, palavras e pensamentos da esposa, na esperança de se convencer de que ela talvez seja a única mulher sem pecado, isto é, sem desejo. Evidentemente, a paranoia de Olegário é doentia: perseguido pela fantasia de que Lídia o trai, ele fala sozinho, exprimindo devaneios confusos, como um psicótico que ouve vozes sussurradas por si mesmo, e alucina a visão fantasmagórica de uma menina que o vigia, à imagem de Lídia na idade em que ele a viu pela primeira vez” (HAMANN, 2022, p. 27).

Os aspectos expressionistas, além dos dispositivos cênicos já referidos, são identificados tanto na abordagem do conflito interior de Olegário no enredo, aliados ao seu total desequilíbrio e ciúmes, quanto nos fatores que incitam a traição de Lídia com Umberto, o *chofer* da família, fato que causa o total aniquilamento de Olegário. “Como o mais aristotélico herói trágico, Olegário não pode ter outro destino senão cavar o buraco onde ele mesmo se enterra” (HAMANN, 2022, p. 27).

Lídia é uma mulher bonita, de origem humilde, vive, constantemente, humilhada por Olegário que afirma a ter tirado da pobreza e endossa a ajuda financeira que dera à família dela. Com o desejo de libertar-se desse ciclo opressor imposto pelo casamento e perturbada pelo descontrole do marido, foge com o motorista: “Lídia,

aparentemente mulher honesta, sente-se delicadamente envolvida numa atmosfera de corrupção instaurada em sua volta” (FRAGA, 1998, p. 56).

O desejo de transgredir é visível em Lídia, visto que tenta ultrapassar os limites sociais e quebrar com as normas impostas por Olegário. Há na personagem uma necessidade de libertar-se da desanimadora vida marital repleta de opressão e de insatisfação sexual:

LÍDIA (*com amargura*) – Gostava, sim! Como não havia de gostar? (*com raiva*) Quando me lembro que você - quantas vezes depois de um beijo, de uma carícia... (Olegário afasta-se com a cadeira) vinha me falar de seus negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!

[...]

LÍDIA (*excitada*) – Feliz, eu! (*afirmativa*) Nunca fui, meu filho! (*com ironia e noutro tom*) Como eu poderia ser feliz abandonada? Abandonada, sim, por um marido que chegava em casa às 2, 3 horas da manhã!”

[...]

LÍDIA - As minhas amigas me contam coisas... E eu fico espantada, espantadíssima... Nem abro a minha boca, porque não convém... Eu sou uma esposa que não sabe nada, ou quase... No colégio interno, aprendi muito mais que no casamento. Parece incrível! (RODRIGUES, 1981 p. 69-70).

Olegário é um homem pertencente à classe média carioca, de boa condição e provedor da família. Sente-se detentor de tudo, inclusive da esposa. Para ele, a posição de amante e de esposa são completamente diferentes. Amantes são para as aventuras e satisfação dos desejos coibidos; esposas para formação de família, para procriar a espécie. “OLEGÁRIO – Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!” (RODRIGUES, 1981, p. 70).

O ciúme doentio de Olegário faz com que ele passe toda a narrativa perseguido pelo fantasma da traição. A suspeita que tem de Lídia leva-o a ofendê-la e ela, dilacerada pela opressão do marido “paralítico” e pelo silenciamento de um casamento falido, estabelece conflitos tanto consigo mesma, quanto nas relações com o outro. O autor incita no texto o desejo dela pela morte do marido, ainda que de forma indireta em conversa com Dona Aninha “[...] Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (*sonhando*) Olegário morto... Sem sapatos e com meias pretas, morto... De smoking e morto!” (RODRIGUES, 1981, p. 100). Olegário representa na peça a autoridade, reforçada pela sociedade em que vive e pela posição que ocupa. Extrapola, portanto, os limites da sensatez e parte para posição de superioridade,

fazendo de sua esposa uma vítima da opressão:

OLEGÁRIO (berrando) – Foi! Foi seu amante! Ficou com as duas pernas esmagadas!

(Lídia recua, de frente para Olegário, em direção da escada)

Lídia – Não! Não! Eu não tenho amante! Nunca tive amante! (Olegário a acompanha, na cadeira de rodas)

OLEGÁRIO (num grito estrangulado) – Me enganando... Me traindo... LÍDIA

(com expressão de terror) – Eu vou-me embora. Não fico mais aqui!

OLEGÁRIO (impulsionando a cadeira, enquanto Lídia recua) – Vai embora, para onde? (como que caindo em si) Lídia! Venha cá, Lídia!

LÍDIA (no segundo degrau, de frente para Olegário, obstinada) – Eu vou-me embora!

OLEGÁRIO (encostando a cadeira na escada, em pânico) – Não, Lídia! Desça! Eu menti! Desça! (RODRIGUES, 1981, p. 67).

Assim, em *A mulher sem pecado*, a estrutura do enredo da peça gira em torno do ciúme e da traição. O ciúme de Olegário surge como uma obsessão para que a honestidade e a lealdade de Lídia fossem confirmadas, contudo, o medo de ser traído e ações reforçadas pelo esposo de que tudo o que cogitara era verdade, desencadearam mudanças no comportamento e atitudes de Lídia: de esposa silenciada e submissa, a uma mulher que rompe com a obsessão de posse e reage ao marido, traindo-o verdadeiramente. A traição representa a transgressão e o rompimento do casamento opressor. Para Olegário, a obsessão impulsiona seu dilaceramento interior, seu plano tem fim desolador e efeito contrário. O desfecho trágico do suicídio, apenas reverbera a loucura que grita avassaladoramente em seu ser.

A peça inaugura o diálogo com o Expressionismo que o texto rodriguiano obteve na década de 1940. Apesar de não conquistar o mesmo sucesso e reconhecimento do público, que só vieram após *Vestido de noiva*, as escolhas criativas e ousadas para os palcos brasileiros, manifestadas na peça, demonstravam a proposta grandiosa que o texto cênico de Rodrigues ganharia. O autor revelou o homem moderno e suas pressões interiores com o texto e, mesmo não sendo diretamente o foco central ambientar o cotidiano – traço característico do ciclo das tragédias cariocas – o fez, quando direcionou ao leitor/espectador a realidade que Olegário vivia e as condições sociais que o permitiam pressionar Lídia.

A proposta expressionista do texto de explorar o intrínseco humano, o caos interior com todas as suas nuances e conflitos fora cumprida, tanto pelos recursos cênicos inovadores para a época, quanto pela abordagem temática da narrativa. O caos social que age em conjunto com o caos interior foram visíveis no comportamento perturbador de Olegário que vivia seu inferno ocasionado pelas dúvidas e aprisionado por seus pensamentos. Dessa forma, a peça apresenta ao público-leitor o universal, o de fora, para o de dentro, para o introspectivo tudo isso graças à perspicácia de Rodrigues e à liberdade temática de investigar o caos humano que a vanguarda expressionista permitiu.

4.2 *Senhora dos Afogados*

Conflitos entre a lógica e a insensatez, relações incestuosas, obsessões intermináveis, morte, mar e a dissolução dos desejos irrealizados, tudo num tempo mítico, irreflexo. É assim que Nelson Rodrigues apresenta ao público-leitor sua peça que mais se aproxima das tragédias gregas – *Senhora dos afogados* – escrita em 1947, censurada entre 1948 a 1953, nos governos de Dutra e Vargas, a tragédia em 03 (três) atos e 06 (seis) quadros foi encenada em 1954, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, entre aplausos e vaias, narrou a total nulificação de uma família tradicional de mais três séculos de trajetória – os Drummond.

O enredo de *Senhora dos afogados* é desenvolvido em dois ambientes que se diferem por dualismos: a casa dos Drummond, um ambiente sagrado, o lar tradicional perpetrado pela moral e o café do cais que representa o profano, o imoral, a libertinagem. A tradicional e secular família esfacela-se por tragédias que estão intrinsecamente ligadas por seus conflitos surgidos no âmbito familiar e que mantêm um elo com o café do cais. Moema nutre pelo pai um amor agudo que rompe qualquer barreira para tê-lo somente para si. Matar as duas irmãs, Dora e Clarinha por afogamento, além de livrar-se da mãe é a saída que encontrara para viver tudo que sua alma clamava. Eduarda, sua mãe, que se assemelha à filha pelo movimento das mãos, é hostilizada pela sogra, Dona Marianinha, por ser uma “estrangeira” no seio dos Drummond. Misael é o patriarca da família, contudo seu passado é sinistro pelo fato dele esconder ser o assassino da prostituta com a qual se relacionava. O motivo do crime era insano: a mundana exigia de Misael que, as vésperas de seu casamento, ela fosse a primeira a deitar-se com ele no leito conjugal, antes de Eduarda, a esposa.

Os elementos criados por Rodrigues para o enredo trágico reforçam-se pelo contraste que os dois ambientes apresentam: enquanto a família Drummond conjectura sobre a morte de Clarinha, as prostitutas do cais lamentam mais um ano de impunidade pela morte da companheira assassinada há dezenove anos. Nesse entrelace, mais dois personagens pertencentes a cada eixo, são apresentados e reforçam o tom de tragicidade da peça – Paulo, irmão de Moema, ama perdidamente a mãe e odeia forçosamente o pai por tê-la possuído – e a personagem do Noivo, intitulada pelo autor dessa forma, é o noivo (irmão) de Moema e fruto do envolvimento de Misael com a prostituta morta. A personagem que também era obcecada pela mãe falecida, deseja vingar-se de Misael e por isso aproxima-se de Moema e envolve-se mais adiante com Eduarda. O desejo de viver sozinha com pai faz com que Moema cometa muitos crimes. Além da morte das irmãs, é responsável por induzir o pai a matar a mãe, abandona a avó que também morre, incentiva o irmão ao suicídio, tornando-se a única mulher na família e completamente livre para viver com pai. Entretanto, o desfecho trágico é configurado e Moema não só é rejeitada por Misael, como amaldiçoada por ele que também vem a falecer. O esfacelamento da personagem, que é o centro de toda a tragédia, é a solidão, o vazio. Além dos personagens de destaque na obra, apresentam-se ainda na narrativa os Vizinhos, representantes do primeiro coro, Sabiá, o Vendedor de Pentes e as prostitutas representantes do segundo coro, estes últimos situados no café do cais.

Recursos do cômico, como o escárnio e o humor ácido, são alguns dos elementos comuns no texto cênico de Nelson Rodrigues. Por detrás desses elementos, o autor denuncia as atrocidades que o comportamento é capaz de cometer, sobretudo os desejos mais profundos, aqueles guardados na alma que são justamente os responsáveis por desencadear o enredo das peças e encerrá-las com um final trágico, evidenciando o definhamento das personagens. Essa trajetória é comum no teatro expressionista que traz, além do desnudamento do inconsciente traumático, a tragédia como base dos enredos. Em *Senhora dos afogados* esses elementos expressionistas são vislumbrados pelo viés da tragédia nascida no seio familiar, reforçados por elementos grotescos e caricaturais.

Ao evidenciar o lado obscuro da família que retém o título de nobreza e o reconhecimento social, pelo uso de elementos grotescos, chocantes que beiram o riso, mas reforçam a tragicidade do texto, o dramaturgo deixa nítido ao leitor/espectador o mesmo sentimento que a tragicidade traz em relação às

personagens: não há salvação, não há solução. O fim marcado pelo assolamento ou pela morte seria a única forma de expor a sociedade sem qualquer máscara, ressaltando seu lado mais hediondo. Desta forma, o disforme é salientado no texto, por vezes, do riso e se torna repulsante, por meio de personagens que fogem da qualquer idealização, como as prostitutas gordas, com as pernas também gordas e repleta de varizes e, sobretudo, de relações incestuosas, de ódio entre os próprios membros da família. É a sociedade e seu pior lado.

O texto cênico de *Senhora dos afogados* manteve um diálogo muito próximo com *Mourning becomes Electra (O luto assenta a Electra ou Electra e os fantasmas ou mesmo Electra enlutada)* do escritor Eugene O'Neill. Nesta análise das nuances expressionistas identificáveis na peça brasileira, faz-se necessário uma abordagem dos elementos estruturais e temáticos que o texto rodriguiano apresentou com o texto, também marcado por traços expressionistas de O'Neill.

O dramaturgo estadunidense, admirado por escritores brasileiros, dentre eles Nelson Rodrigues, sobressaiu-se com produções fora do eixo alemão, utilizando-se de traços marcantes da estética expressionista com destaque para a abordagem interior. Essas inovações, dentre outras empregadas por ele, deram-no destaque como um escritor que estruturou a modernização do teatro americano.

O'Neill experimentou nos palcos suas vivências, uma vez que para ele, evidenciar seus próprios sentimentos seria o mote para acessar a mente humana. Inicialmente, teve uma fase chamada de "Ciclo do mar", marcada por sua experiência em viagens marítimas, em que personagens populares, discriminados no teatro, passaram a ter destaque. Posteriormente, enveredou para o ciclo que o consagrou como grande e respeitado dramaturgo, o "Ciclo Expressionista", fase que a tragédia condensada pelos desejos humanos dissaborosos, ganha espaço conjuntamente com a abordagem subjetiva. (O'NEILL, 1982). O autor inova quando traz à tona relações sociais completamente inquietantes e o ambiente familiar como centro e foco dos conflitos, ou seja, os laços que deveriam marcar o afeto, aprisionam e isolam as personagens. Raymond Williams (2002) pontuou bem essa abordagem feita pelo autor quando analisou que é a consciência que cria os relacionamentos e não o contrário. Para o autor, o que se assemelha a um drama de família, configura-se, na realidade, com um fato isolado, um modelo de destino.

Nesse contexto, o dramaturgo, ao ressignificar a tragédia a partir do olhar da modernidade e das relações, sobretudo interpessoais, desempenha na dramaturgia

americana moderna um papel de destaque, fator que inspira autores brasileiros a fazerem uso de seu modelo de criação, exemplo que ocorre em *Senhora dos afogados* no diálogo com a “Electra” de O’Neill, bem observado por Magaldi (1993, p. 51): “a admiração que Nelson nutria por ele serviu de estímulo inicial para empreender ambiciosas inovações formais”.

Ambos os autores possuíam pontos de contato na abordagem de suas produções como a morbidez, o pessimismo, muitas vezes, influenciado por autores que mantinham essa linha. O’Neill lia Schopenhauer e Nietzsche; Rodrigues tinha o texto de Dostóievski e seus retratos da condição humana como referência das letras. No campo experimental do teatro, os dois autores foram incansáveis na composição do teatro moderno, tanto nos aspectos estruturais das narrativas, quanto no uso dos dispositivos cênicos, já identificados no texto *A mulher sem pecado*. Quanto à abordagem temática, os dois dramaturgos também apresentam pontos de contato no que tange a análise interior dos personagens, sobretudo nas protagonistas, com seus respectivos delírios, distúrbios e angústias, ou seja: “Eugene O’Neill e Nelson Rodrigues retratam situações e sujeitos marcados pelo complexo de Édipo ou de Electra, a endogamia da família primitiva, os desejos inconscientes, o mal-estar na civilização” (RABELO, 2004, p. 280).

Electra enlutada, de O’Neill, é baseada na *Oréstia* e o autor rememora a narrativa transpondo-a para os Estados Unidos do século XIX. Rodrigues, traz o mito de Electra para o Brasil, em 1947 com *Senhora dos afogados*. A Electra brasileira é Moema, nome de origem tupi-guarani que mantém relação tanto com o mar, quanto com a história do país. O uso do nome fora difundido na epopeia árcade brasileira de Santa Rita Durão – *Caramuru*. A Moema árcade nutre um amor por Diogo Álvares Correia que é apaixonado por Paraguaçu, sua irmã. Na narrativa épica, ao ver Diogo partir com Paraguaçu em um navio rumo à Europa, a bela índia se atira no mar em direção ao navio, no afã de alcançar seu amado, mas morre afogada. Nessa seara, o nome da protagonista de *Senhora dos afogados* estaria associado ao mar, já que a Moema rodriguiana afoga aqueles que a impedem de viver o amor com o pai, contudo, é válido também associar essa correlação ao amor convencionalizado, aquele que estabelece a ordem social, visto que a Moema árcade, ao morrer, permite que a irmã viva na plenitude com o Caramuru, assim como o assassinato brutal da prostituta preserva o casamento de Misael.

Em *Electra enlutada*, O’Neill aproximou-se da Electra de Eurípedes, apesar de

sua trilogia ter *Ésquilo* como base. O autor preservou o forte desejo de vingança, assim como Nelson Rodrigues em *Senhora dos afogados*. Lavínia quer vingar a morte do pai devido ao amor obsessivo que sentia por ele e ao ódio pela mãe, obstáculo para a realização de seu desejo. Moema não buscava vingança pela morte de Misael, mas vingar-se da mãe por ser a esposa do pai, causava-lhe um ódio pungente, assim como o personagem Noivo que busca a vingança pela morte da mãe. O'Neill, em *Electra enlutada* faz uso das ideias de Aristóteles e Zola, (RABELO, 2004), quando reitera que o meio e o fator hereditário exercem influência no comportamento e no caráter humano. Para os Mannon, a hereditariedade é crucial para suas atitudes. Todos os membros da família usam máscaras que os impedem de mostrar sua verdadeira face e sentimentos, além de não serem aptos para amar, "parece estar se escondendo por trás de uma máscara. Todos os Mannon são assim" (O'NEILL, 1970, p.41). Em "Senhora", os Drummond também não podem amar, esse desejo é impelido como uma maldição já incorporada neles: a cama para essa família é triste Misael [...] Um Drummond não pode amar nem a própria esposa. Desejá-la não, ter filhos. Se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios... Nossa mesa é sóbria e triste..." (RODRIGUES, 1981, p. 278).

Nas duas obras, os traços do pensamento aristotélico são visíveis. No texto de O'Neill a tragédia recai sobre a casa dos Mannon, na peça rodriguiana, o caos se assola na mansão dos Drummond. Nas peças, nota-se que um ato praticado antes do início da narrativa desencadeia toda a tragicidade. No texto de O'Neill, Abe Mannon apaixona-se por uma empregada, contudo descobre que ela está grávida de seu irmão. Possuído pelo ódio, expulsa-os, destrói a casa em que a família vivia e constrói a mansão dos Mannon, fruto do ódio, do ciúme e do orgulho. Em *Senhora dos afogados*, o erro aconteceu também antes do início da peça. Misael matou há dezenove anos sua amante, uma prostituta. O efeito do trágico é provocado pela morte de Clarinha, assassinada também antes do início da peça pela irmã.

O uso do coro, elemento comum nas tragédias antigas, é outro aspecto presente em ambas as peças. Em *Electra enlutada*, o coro é composto por moças que dialogam com Electra e situam o leitor/espectador quanto ao enredo. O coro não é presente em toda a peça, aparece sempre no início do primeiro ato, sendo composto por moradores da cidade que proliferam inúmeros comentários sobre os Mannon: "Essas três figuras são mais tipos populares da cidade do que mesmo personalidades. Elas formam um coro, que representa a cidade e que vem ver, ouvir e espionar o que

se passa na casa reservada e rica dos Mannon” (O’NEILL, 1970, p. 36).

Em *Senhora dos Afogados*, Nelson faz uso de dois coros: o coro dos vizinhos e o coro das mulheres do cais. O coro dos vizinhos apresenta com maior proximidade as funções do coro grego, já que opina sobre as personagens e dialoga com elas, representa também a voz da rua, é um coro onipresente. Como destacado nos diálogos selecionados abaixo:

D. Eduarda – Você que conhece todas as infâmias. Que faz o noivo de minha filha?
 Vizinho – Passa o dia com três ou quatro mulheres. Vizinho (exultante) – Da vida.
 Vizinho – Mulheres da vida.
 D. Eduarda (eufórica) – Ouviste? Moema (inescrutável) – Continua.
 Vizinho – Sempre bêbedo.
 D. Eduarda (frenética) – E o corpo? Que tem ele no corpo?
 Vizinho – Nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome de vagabundas que ele conheceu...
 [...]
 Noivo – Duvida! Vocês aí, que são vizinhos da família, e que estão em todos os lugares ao mesmo tempo, digo a verdade ou minto?
 Vizinha – A verdade! (RODRIGUES, 1981, p.267 -317).

Da mesma forma que o coro grego tinha a coletividade como característica, o coro de vizinhos também a evidencia: “ (A avó intervém outra vez. Avança para os vizinhos que, juntos, recuam, amedrontados)” (RODRIGUES, 1981, p. 261). Contudo, há momentos na narrativa em que o coro fala sozinho, ou dialoga com outro personagem: Noivo – Fomos de barco, eu e Paulo, procurar o corpo de Clarinha. Vizinho – Bobagem! Noivo – ... eu procurava sonhando... Vizinho (atento) – Pois não! (RODRIGUES, 1981, p. 274). É um coro que exerce várias funções, inclusive a de prever o futuro como na passagem seguinte:

Vizinho – Depressa! Depressa! Vizinho – Que foi?
 Vizinho – A morte!
 Vizinho – Ninguém morreu!
 Vizinho – Ninguém morreu, mas vai... Todos – Quem?
 Vizinho – D. Eduarda. Vizinho – Ou Moema.
 Vizinho – Ou as duas!
 Vizinho (nervoso) – Tanto faz, a mãe ou a filha, contanto que morra alguém. (RODRIGUES, 1981, p. 301).

Pelo trecho, nota-se que os vizinhos estão em dúvida se quem morrerá será Dona Eduarda ou Moema, mas estão atentos a tudo e preparados para o funeral, quando ele ocorrer. O coro também é responsável por destacar aspectos grotescos, intrínsecos ao Expressionismo na peça, mesmo com o caráter irônico que Rodrigues faz questão de salientar. Esses aspectos são identificados após a saída do caixão

com o corpo de Dona Eduarda, em que frases de pesar impressas nas coroa de flores, enviadas pelos vizinhos, amigos e pelo próprio Misael, assassino da esposa, são lidas:

“À Eduarda, os seus desolados vizinhos.” [...] “Toda a saudade de Olegarinha.” [...] Misael – À Eduarda, o adeus de Misael” (RODRIGUES, 1981, 323-324); ou quando os vizinhos comentam atitudes e comportamentos dos Drummond:

Vizinho (logo que Misael aparece à porta) – Olha o grande pai! Vizinho – O grande bêbedo!
 Vizinho – Não bebe! O doutor não bebe! Vizinho – Bebe, sim!
 Vizinho – Não!
 Vizinho – Tem úlcera no duodeno! Vizinho – Mas foi ele, não foi ele? Vizinho – Quem?
 Vizinho – Foi ele?
 Vizinho – Quem matou aquela mulher?
 (Vizinhos cochichando entre si.) Vizinho – Dizem que foi ele!
 Vizinho – Mentira! (RODRIGUES, 1981, p. 274).

Outro elemento da tragédia grega que o coro dos vizinhos utiliza é a máscara. É desse recurso que se observa a mudança de personalidade de acordo com as conveniências sociais. Nota-se que no uso desse recurso, para caracterizar e acentuar as múltiplas funções que o coro desempenha, Nelson Rodrigues criticava as relações sociais e sua hipocrisia. Assim, quando desejavam manter as aparências, os vizinhos usam a máscara social “ (Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara). Vizinhos – Vamos tirar o rosto! Vizinhos – E colocar a máscara! (RODRIGUES, 1981, 296). Porém, quando não precisam manter as aparências, os vizinhos mostram sua verdadeira face, a abjeta:

D. Eduarda – Os vizinhos.
 (O grupo de vizinhos aproxima-se das duas. Destaca-se um dos vizinhos)
 Vizinho – (numa mesura) Às suas ordens.
 D. Eduarda (apontando para o rosto do vizinho) – Mas este não é o teu rosto – é a tua máscara. Põe o teu verdadeiro rosto. Vizinho – Com licença.
 (O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica) (RODRIGUES, 1981, p. 288).

Percebe-se, pelo trecho, que o coro mascarado por Rodrigues na narrativa evidencia a crítica forte sobre a dissimulação que a sociedade apresenta. O elemento tradicional do coro é utilizado na peça sem perder a função inicial do teatro grego: a de informar sobre a narrativa. Em *Senhora dos afogados*, essa função vai além, uma vez que o coro participa do cenário “ (Os vizinhos trazem a mesa. Nenhum prato, absolutamente nada, apenas a toalha imaculada)”

(RODRIGUES, 1981, p. 302), opina sobre as personagens (“Interferem os vizinhos. A avó desaparece, no seu dinamismo de doida. Um dos vizinhos aproxima-se de D. Eduarda. Esta cobre o rosto com as mãos, (RODRIGUES, 1981, p. 304) pratica ações e desnuda a plateia quando mostra sua essência de puro fingimento. É o coro que com máscara ou não se mostra sempre com duas faces, uma verdadeira e outra falsa, da mesma forma que a sociedade se apresenta: cúmplice com o que lhe convém.

O coro das mulheres do cais, em comparação ao coro dos vizinhos, tem importância em segundo plano, visto que seu objetivo na narrativa é de rezar pela prostituta morta há dezenove anos. A reza das mulheres tem a função de criar uma atmosfera coercitiva em Misael. É a voz ressoante que “invade” a casa dos Drummond despertando no assassino o sentimento de culpa e angústia pela morte da amante. O patriarca inclusive passa a vê-la em todos os lugares até confessar seu crime:

Primeira – Mulheres do cais...
 Segunda – Mulheres do cais...
 Terceira – ... te imploramos,
 Senhor,
 Quarta – Nós, que cheiramos à
 maresia, Primeira – Te imploramos
 Segunda – Piedade para a
 quem morreu,
 Terceira – Piedade,
 misericórdia, Quarta – Para a
 que morreu.
 Primeira – Recebei, Senhor, em vosso
 céu... Segunda – Em vosso céu,
 Terceira – A alma pecadora,
 Quarta – Fazei secar o sangue
 derramado, Primeira – Mas recebi a
 alma,
 Todas – Tu que és o Grande Pai (RODRIGUES, 1981, p. 288).

Em relação à unidade de tempo, espaço e ação preconizadas por Aristóteles, *Electra enlutada* segue somente as unidades de espaço e ação, já *Senhora dos Afogados* mantém as três unidades. Toda a ação da narrativa ocorre em apenas uma noite. As referências apresentadas no texto fazem a indicação: “ 1º quadro: noite; 2º quadro: mesma noite; 3º quadro: ainda a mesma noite; 4º quadro: de noite para madrugada; 5º quadro: a mesma; 6º quadro: dia seguinte, crepúsculo” (RODRIGUES, 1981, p. 256).

Quanto ao herói trágico, é uma mulher que é o centro do conflito nas duas

peças. Porém, mesmo sendo o foco da tragédia, ambas as personagens se diferem em suas ações. Lavínia, em *Electra enlutada*, é a heroína trágica. Ela sofre pelo erro de seu pai e também dos seus antepassados, enclausura-se e desiste de buscar o amor e a felicidade. Paga pelos erros dos familiares e o sentimento de vingar o pai morto é justificado pelo amor libidinoso que experimentava por ele. Moema aniquila-se em seus próprios crimes e quando consegue seus objetivos, depara-se com a morte do pai que a abandona. É o castigo pelas atrocidades que cometera.

Assim, *Electra enlutada* e *Senhora dos Afogados* caracterizam-se como tragédias modernas, adaptadas a contextos específicos, fruto dos conflitos do homem moderno das décadas de 1930 e 1940. Nos dois textos, tem-se uma personagem feminina como o centro do conflito trágico. Lavínia é vítima do destino traçado por suaprópria família. Moema é vítima de seus delírios e atos. A Electra de O'Neill busca o amor, todavia a mansão dos Mannon, com seu passado obscuro, a impede de ser feliz. A Electra de Rodrigues é vivaz e capaz de tudo para obter o que deseja; é a força avassaladora que elimina todas as mulheres da família, mas que resulta na mais completa solidão como companheira inseparável.

Pela correlação apresentada entre os diálogos de O'Neill e Rodrigues com suas Electras, é perceptível os traços expressionistas nos dois textos, assim como aspectos do trágico e do grotesco. Contudo, Fraga (1998) pontua que a peça de O'Neill, mesmo bem estruturada, apresenta personagens que não atingem diretamente a tragédia, visto que são vítimas de sua natureza. Em *Senhora dos afogados*, Rodrigues, "afasta-se de explicações psicológicas mais profundas e cria um universo que expressa anseios e frustrações dos protagonistas. Os detalhes de cenografia, das máscaras, dos espelhos são projeções poéticas das fantasias irrealizadas" (FRAGA, 1998, p. 126-127). Esse aspecto é perceptível logo no início da peça, nas didascálias, apresentando ao leitor/espectador o tom pessimista, fúnebre e mórbido que o enredo abordará:

(Superposição de dois ambientes: casa dos Drummond e café do cais. Na casa dos Drummond, mãe, D. Eduarda, e filha, Moema. D. Eduarda ainda formosa, apesar de alguns cabelos grisalhos, casta e severa no seu luto fechado. Moema também de luto – e sem pintura como d. Eduarda. Ambas de uma palidez quase sobrenatural. Mãe e filha estão de pé, rígidas, hieráticas. Nenhuma semelhança especial entre as duas. Mas os seus movimentos de mão coincidem muito; e isso as exaspera. Esta coincidência será uma das constantes da peça. A avó, d. Marianinha, anda de um lado para outro, numa constante excitação de doente. É a doída da família. Nas

paredes, retratos a óleo dos antepassados. Em cena, também os vizinhos. São figuras espectrais. Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres. Moema tem um rosto taciturno, inescrutável, de máscara.) (RODRIGUES, 1981, p. 258).

Pelo trecho acima, observa-se que a indicação cênica das rubricas já projeta para o leitor todo o drama que a narrativa apresentará. O cenário, em destaque, informa os dois lugares da ação da peça e reforça, nas paredes “retratos a óleo dos antepassados” (RODRIGUES, 1981, p. 258), o peso que a tradição secular dos Drummond possui. A caracterização de Eduarda e Moema também reforça o tom de morbidez das duas personagens “uma palidez quase sobrenatural” (RODRIGUES, 1981, p.258). A avó, Dona Marianinha, descrita como a insana da família, remete à descrição de Dona Aninha, já analisada em *A mulher sem pecado*. Ambas são adultas infantilizadas, inicialmente pelo nome no diminutivo, fazendo uma associação com o universo infantil, e posteriormente pelas ações. Dona Aninha mexe incansavelmente um paninho durante a peça inteira, atitude que esclarece o comportamento obsessivo de Olegário; Dona Marianinha, a avó, dependente da neta para alimentar-se, vive inquieta e oscila entre a loucura e momentos de lucidez, sobretudo quando traz informações valiosas para Moema. Os Vizinhos, que representam o coro na peça, que tudo sabem e entendem, são figuras fantasmagóricas, ou seja, vivem numa linha tênue entre o real e o imaginário. Os recursos cênicos luz e sombra, comuns na estética expressionista, remetem em *Senhora dos afogados* o mesmo efeito utilizado em *A mulher sem pecado*: reforçar a atmosfera obscura preeminente na mansão da família. O efeito contrastante entre o claro e o escuro, causado pelo farol, atormenta e irrita as personagens “Avó – Por que não espantam essa luz daqui? Por que não a mandam embora?” (RODRIGUES, 1981 p. 268). Finalizando o quadro da rubrica que abre a peça, tem-se o elemento onírico que atrai as mulheres da família e é testemunha das tragédias: o mar.

Logo, o primeiro quadro do primeiro ato, proposto pelo dramaturgo na rubrica inicial, sintetiza todo o conflito da peça, assim como os elementos que o estrutura: a descrição inexpressiva de mãe e filha e o movimento de proximidade das duas (as mãos), a avó louca, as antíteses de luz e escuridão e o mar, elemento grotesco, mítico e obscuro que atrai, na perspectiva sempre negativa, a família. Sobre o mar, personagem profético da obra, Dona Marianinha é a primeira que o correlaciona com a tragédia:

Avó – Minha neta Clarinha não se matou... Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da plateia) Sempre ele...

Vizinhos (espantados em conjunto) – O mar!

Avó – Não gosta de nós. Querem levar toda a família principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. (recua diante do mar implacável) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha. (meiga, sem transição] Chamou, chamou... (possessa de novo e para os vizinhos) Tirem esse mar daí; depressa! Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!

Vizinhos – (em conjunto) Primeiro, Dora, depois Clarinha! Vizinhos – (solista, um para o outro) Já duas afogadas na família! Avó – Depois das mulheres, será a vez dos homens...

Vizinhos – Acredito!

Avó – E depois de não existir mais a família - a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levarão a casa, os retratos, os espelhos! (num súbito desespero, unindo as mãos)

Eu sei! Os mortos me disseram... Os mortos da família... (RODRIGUES, 1981, p, 260).

Pelo diálogo acima, nota-se o destaque que Dona Marianinha dá pela ligação do mar com as mulheres da família. É um chamado de morte. Direcionado especialmente às mulheres. Inicialmente pela morte de Dora e Clarinha, depois pela previsão de que outros poderiam morrer. A avó confirma a descrição feita por Nelson na rubrica inicial: é uma personagem que apresenta um estado mental de agitação, de desespero, uma vez que interfere na conversa impedindo a compreensão dos demais. Outra conotação dada ao mar na peça é ao chamado da libertinagem, já que é no café do cais que o ambiente de prostituição se desenvolve. Contudo, na suposta ilha criada por Nelson (as Ilhas Abençoadas também aparecem em *Electra enlutada*), que abriga as prostitutas depois de mortas, a representatividade da redenção é nítida, visto que elas, desprendidas deste mundo, possuem um lugar para ir, como observado no trecho abaixo:

Moema – Por que falas só de tua mãe e de teu pai nunca? [...]

Noivo – [...] Se não fosse ele, minha mãe não estaria na ilha...

Moema – [*desesperada*] Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos...

Noivo – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (esboça uma carícia) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que tu conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar...

Moema – Não me deixariam por quê?

Noivo – Mulheres como tu, não entrariam. Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas...

Moema – Odeio a tua ilha! [...]

Noivo (meigo, querendo deslumbrá-la) – O mar em torno, às vezes. É louro...
Moema – Mentira!

Noivo - ... outras vezes, verde, azul. As mulheres pisam as espumas... É quando voltam têm nos pés sandálias de frescor! (RODRIGUES, 1981, p. 303).

Pelos diálogos em destaque, constata-se que, para os Drummond, o mar representa punição e perecimento. É o mar que tudo destrói, que afoga, que mata os sonhos, os desejos e a vida. No mar Dora, Clarinha e a prostituta estão mortas inicialmente, no mar Dona Eduarda sangra até a morte, no mar Paulo suicida-se. Ainda que represente alívio para as mundanas, a convergência desse personagem “profético” é completamente negativa para a narrativa.

Nessa perspectiva, observa-se que o desagradável na peça é associado ao espaço do café do cais. Lá, nota-se passagens em que o ambiente é descrito com maior degradação, o que reforça, mais uma vez o caráter grotesco do enredo. Um primeiro aspecto é referente aos personagens que circulam nesse núcleo. Nenhum é nomeado. Diferentemente do núcleo dos Drummond, onde todos possuem nome e sobrenome, incluindo Dona Eduarda, a “ estrangeira” entre a família; e os vizinhos, figuras espectrais. Entretanto, no café do cais, os demais personagens são chamados por características pessoais: o Noivo, filho bastardo de Misael com a mundana assassinada, a Dona, avó do Noivo e meretriz, o Coro das Prostitutas, Sabiá e o Vendedor de Pentas.

Outro aspecto que reforça o tom de abandono do local são as descrições bizarras, típicas do Expressionismo, que evidenciam as situações de rebaixamento que o núcleo do cais é acometido. Essa indicação já aparece nas didascálias no primeiro quadro do terceiro ato: “(Numa cadeira de balanço, fazendo tricô, a Dona, gorda e velha, pernas grossas, gazes manchadas enrolando as canelas)”. A descrição da avó do Noivo, surpreende até o Vendedor de pentas, personagem pertencente ao núcleo: “Vendedor de pentas – A coisa que mais me invoca aqui – o senhor não faz ideia (vira-se para o Noivo) – é as pernas dessa dona... [...] causa até má impressão...” (RODRIGUES, 1981, p. 312-313). Pelos trechos, retoma-se a ideia defendida por Hugo (2007) que é devaneio a duração de uma criação puramente bela, já que o disforme divide espaço com o agradável. O dramaturgo extrai com suas abordagens o lirismo do contraditório. É a realidade que é desnudada no palco e que provocará reflexões no público.

Aspectos do disforme e do chocante são perceptíveis também em Misael

quando confessa ao Noivo, seu filho bastardo, como matou a prostituta:

Noivo – [...] Minha mãe te disse que o filho morrerá, porque eu não podia ser um Drummond... Pareço morto? Minha mãe escreveu uma carta na véspera de morrer – escreveu que tu querias matá-la... Confessa agora para mim e para a tua mulher...

Misael – Não!

Noivo - ... confessa – mataste? (*Misael recua, apavorado*)

Misael (*ofegante*) – Matei.[...]

Misael (*em monólogo*) – Com um machado – no dia do meu casamento... ela exigiu que eu a trouxesse aqui... Queria entrar nessa casa, neste quarto... Veio de manhã... Nunca foi tão bonita e meiga... Deitou-se na cama da noiva... Eu sentia que ela precisava morrer, devia morrer... Agarrei-a pelos cabelos...

[...]

Misael – Levei-a, assim, até a praia...[...]

Misael – O golpe abriu aqui... Mas o pior é que ela não fechou os olhos... Morreu de olhos abertos... Era muito bonita e clara... Cobri o sangue com areia... Fugi, para me casar... Só a minha mãe viu, sem dizer nada... E enlouqueceu nesse dia... (RODRIGUES, 1981, p. 318).

Pelo excerto, observa-se que além do desespero de Misael livrar-se de forma brutal da prostituta e confessar o crime, a personagem justifica ao leitor/ espectador o motivo da loucura de Dona Marianinha: o fato dela ter testemunhado o assassinato. Misael, assim como Olegário, passa a se sentir atormentado com a culpa e delira, vendo a meretriz em todos os lugares. A angústia tira-o do mundo real e o impede de pensar com lucidez sobre os acontecimentos, deixando a morte da segunda filha em um plano secundário: “Agora não. Estou cansado, muito cansado [...] Mais tarde talvez, um dia, eu reze...” (RODRIGUES, 1981, p. 263).

A família Drummond, abate-se de tragédias e sua estrutura secular começa a ruir: a morte de Clarinha por afogamento, os ecos das prostitutas do cais, o filho bastardo com a mulher da vida decide assumir sua identidade, o adultério de Eduarda com o Noivo que “quebra” a mácula da família e o início da derrocada de Moema, ponto central da tragicidade da peça e a agente causadora do caos sobre a família. A obsessão pelo amor do pai ultrapassa todas as barreiras da sanidade e para conseguir o que deseja, ela mata sem culpa as irmãs, incita a morte da mãe, do Noivo (seu irmão bastardo), da avó, por abandono e de Paulo.

Moema deseja ser a única mulher da família e para que isso ocorresse Dona Eduarda precisava trair Misael para depois desaparecer. Aguçar esse desejo de liberdade que a mãe almejava foi para Moema o caminho para que o plano de viver com pai se concretizasse: “Moema – [...] Pedia por tudo que ela pecasse. Se não desmanchei meu noivado, foi para que os dois se apaixonassem... Eles se amam

agora e fui eu quem despertei este amor... Fui eu quem disse à minha mãe – quantas vezes – “Meu noivo te olha muito... [...]” (RODRIGUES, 1981, p. 295). Na fixação por ser a única mulher, Moema recebe da avó a revelação de seu interior, a projeção de sua mente perturbada e inquieta por ser a única mulher da família e também do pai, bem observado no diálogo abaixo:

Moema (com uma expressão de triunfo) – Só eu existo! Avó – Nenhuma outra filha, nenhuma outra irmã.

Moema – Só eu.

Avó – És a única filha, mas não a única mulher...

Moema (elevando a voz com espanto) – Não sou a única mulher... Nesta casa, não sou a única mulher...

Avó – Existe outra. Não eu, que sou velha e doida...

Moema – Não tu, que és velha e doida. Outra mulher, outra mulher, outra mulher... (RODRIGUES, 1981, p. 279).

Pelo diálogo, percebe-se numa perspectiva expressional de incutir os pensamentos, que a personagem da avó reflete as ideias da neta, confirmando seu desejo interior. Apesar da importância na narrativa, Dona Marianinha é esquecida por Moema, com a ideia fixa de livrar-se da mãe, e morre abandonada. Esse desejo de exterminar a mãe é reforçado na narrativa quando coro dos vizinhos ressoa na mente de Moema que ela ainda não é a única mulher: Vizinho (para Moema) – És a filha única. Vizinho – Mas não a única mulher. (E cada vizinho avança até Moema para lançar, no seu rosto, com escárnio, a frase que lhe corresponde.) (RODRIGUES, 1981, p. 303).

A vontade de que a mãe morra é cada vez mais forte, mas a semelhança das mãos entre elas exaspera Moema. É um trinômio: MÃE, MÃO, MOEMA. Trinômio que se entrelaça, que se une, mas que atormenta a protagonista: “É mentira! Eu e ela não somos a mesma pessoa... Só nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas [...] São elas que me ligam à minha mãe... Enquanto elas existirem, seria filha de sua carne” (RODRIGUES, 1981, p. 314). Para Fraga (1998, p. 123), “destruindo Eduarda, ela (Moema) se perde de si mesma, porque era seu próprio outro”.

Desse modo, o crime não podia ser executado por ela, transferir o desejo de vingança para Misael seria a solução mais oportuna eliminando da mãe, as mãos, cúmplices do amor, da traição, do desejo: “E por que não a castigas nas mãos? As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... o ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não...”

São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo” (RODRIGUES, 1981, p. 316). Sublinha-se, neste momento da peça, como o contraste entre gerações da estética expressionista é destacado por Rodrigues. Moema perpassa valores para condenar a mãe e concretizar seu plano maior.

Com a família exterminada e a morte do pai, o percurso de Moema converte-se para a autodestruição, assim como as narrativas expressionistas evidenciam as personagens seguindo os instintos e rompendo com a sociedade e suas regras. O fim deplorável, em que somente o vazio se faz presente, é o fim inglório que evidencia as visões perturbadoras do inconsciente, como bem pontou (FRAGA, 1998, p, 128): “*Senhora dos afogados* expressa de forma contundente a sensação de beco sem saída de uma classe social, incapaz de se renovar e que persiste por séculos enclausurada nos seus preconceitos e frustrações”.

Logo, observa-se que *Senhora dos afogados*, a mais trágica entre o ciclo mítico de Rodrigues em seu teatro desagradável, mostrou como o próprio seio familiar constrói o conflito, sem qualquer interferência externa. Moema, centro da tragédia e seus demais familiares, trazem em si suas dilacerações que extrapolam qualquer limite. O Expressionismo é evidente na peça não só na composição da tragicidade, interceptada pela antítese que oscila entre luz e escuridão, mas sobretudo na construção das personagens e seus conflitos mais profundos. O texto que dialogou tão bem com O’Neill não se resumiu a uma simples inspiração, foi além e contribuiu para uma análise do homem e seu interior, ainda que evidenciasse seu lado mais brutal: o que é capaz de afogar os desejos inquietos e imersos na alma.

Senhora dos afogados representa a modernidade do tempo irreflexo que coloca a família no centro do conflito trágico com marcas expressionais marcantes. Fazer uso do parricídio, do incesto, do adultério e da prostituição, temáticas complexas para subirem ao palco numa sociedade da década de 1940/1950, enaltecem a coragem de Nelson Rodrigues de investigar as questões humanas com todas as suas contradições fazendo uso dos elementos dramáticos de acordo com as propostas estéticas expressionistas que contemplaram o texto cênico, com um olhar de subjetividade; ou seja, compreender que o sentimento humano estava em constante assolamento era o mote que o conduzia Nelson a criticar a hipocrisia social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: fechando as cortinas

Nelson Rodrigues revolucionou a dramaturgia nacional brasileira quando trouxe à cena a inovação dos ritmos, das técnicas e as mais diversas ações das personagens por meio de variações de tempo e espaço. Seu teatro abordou temas complexos ainda não retratados pelo teatro da época, rompendo com os modelos tradicionais e iniciando mudanças consideráveis na forma e nos temas. Nesta pesquisa, em especial, o olhar foi para o diálogo que o texto cênico rodriguiano estabeleceu com o Expressionismo, movimento vanguardista de origem alemã que compôs o ambiente da modernidade nas artes.

O teatro de Rodrigues fez uso de elementos expressionistas a fim de construir o drama nas suas obras, tanto pela perspectiva pessimista com que a vida é retratada, quanto pelo assolamento com que suas personagens estão submetidas. As nuances da estética vanguardista em seu teatro são notáveis, apesar de serem mais acentuadas nas *Peças Míticas*, com as deformações e as temáticas violentas direcionadas à burguesia, porém, nas *Peças Psicológicas* com os conflitos interiores e os delírios exacerbados das personagens e nas *Tragédias Cariocas*, encontramos traços significativos, neste último ciclo, sobretudo nos desfechos trágicos.

Nessa perspectiva, mostrou-se relevante iniciar a pesquisa, no primeiro Ato-Capítulo, compreendendo o pensamento estético considerável para a dramaturgia de Nelson, o Expressionismo. Nessa imersão, foi necessário pontuar o contexto de origem dessa estética, além da contribuição para o desenvolvimento do subjetivismo nas artes do começo do século XX e como toda essa excitação intelectual alcançou o texto cênico e os palcos. Outro fator de destaque no estudo da vanguarda foi como os aspectos defendidos pelos expressionistas interviam para o entendimento das questões do *eu* e passaram a reproduzir o mundo a partir da perspectiva de como os artistas acreditavam, e não como era. A partir dessa constatação, deu-se continuidade ao estudo, destacando como o teatro do dramaturgo transitou nos seus três núcleos temáticos pela vanguarda e quais aspectos da vanguarda constituiu-se na construção das personagens e de seus conflitos mais profundos.

O segundo Ato-Capítulo destacou como o teatro rodriguiano correlacionou-se com a tragédia e como a mescla de gêneros inovou o enredo das peças e fez uso dos elementos clássicos e modernos, confirmando o propósito estético expressionista que é explorar no texto, no subjetivo, no ilogismo, o conflito que se manifesta no mais

profundo dos ser humano. A convergência dos aspectos trágicos e grotescos de comportamento das personagens, com as referências do Expressionismo, também foram pontuadas, uma vez que o dramaturgo explorou com força dramática, na poética do teatro desagradável, o disforme, o brutal, o “avesso do sublime” no cotidiano, trazendo a reflexão do sujeito moderno individualista, pressionado psicologicamente e dotado de contradições.

Como resultado final da pesquisa, as obras literárias estudadas, *A mulher sem pecado* e *Senhora dos afogados*, mesmo em núcleos temáticos diferentes, podem ser enquadradas na perspectiva expressionista. Essa conclusão partiu de observações feitas nos estudos de Szondi (2001), Rosenfeld (1968; 1993), Magaldi (1993; 2004) e Fraga (1998). Os estudiosos apresentam em suas pesquisas que o efeito do Expressionismo na dramaturgia rodriguiana é evidente, ainda que mais acentuado no primeiro ciclo com a modernidade consolidada em *Vestido de noiva* e no ciclo mítico que dialoga com o teatro clássico, porém as tragédias cariocas também apresentam, ainda que mais leve nos desfechos, o sentimento de queda e comiseração que os três ciclos do autor abordaram.

Em *A mulher sem pecado*, observou-se que os dispositivos cênicos tiveram um papel fundamental para acentuar o conflito de Olegário. Indicações de som, como o uso do microfone, (evidenciando a voz interior dele e seus delírios), da luz (ressaltando as visões de personagens que só existem no delírio dele como Lídia-Menina e a ex-esposa falecida) e da cadeira de rodas (objeto que representa o disforme e traz a metáfora da paralisia) destacaram as inovações que o palco e o texto com influências expressionistas fizeram uso. As contradições externas da sociedade afloram na crise do sujeito privado mostrado. Olegário não tem interesse pelo caos social, seu inferno interior é caótico e por isso pressiona Lídia com sua obsessão e a perde para sempre, suicidando-se no final, ou seja, os pensamentos obsessivos da figura protagonista vivem presos num só pensamento para evitar qualquer contato com o mundo exterior.

Em *Senhora dos afogados* tem-se um diálogo com o trágico de O'Neill e seus elementos mais comuns, além da convergência da tragicidade nas “Electras”. Moema é o centro de um conflito que surge no íntimo familiar, busca concretizar seus desejos, mas se esvai na solidão aguda quando tudo que planejara se dissolve. Nelson investiga o homem com todas as suas contradições por meio do amor, da morte e da efervescência dos instintos. O autor reporta-se a uma atmosfera demasiada, na qual

o Expressionismo possibilita a concretização subjetiva, dando vazão aos recônditos mais profundos das suas personagens.

Assim, ao fechar-se cortinas, observou-se que os objetivos inicialmente propostos, foram alcançados: um olhar mais apurado para a literatura e o teatro, além da contribuição que o texto teatral, sobretudo o moderno produzido no Brasil, trouxe; uma vez que pesquisas e estudos nessa área são essenciais. Sublinha-se também a relevância que a produção de Rodrigues, dentro da sua provocação camuflada pela excentricidade, por vezes levada ao exagero, teve. Seus enredos condicionaram o herói reverso para o definhamento. Logo, ao retratar tipos e resgatar traços negativos da sociedade, o dramaturgo cria a tragédia brasileira moderna entrelaçada com os elementos míticos do clássico, ressaltando suas nuances expressionistas mais características e desdobrando o texto cênico para o aspecto do universal, mesmo retratando o homem reprimido pelos desejos irrealizados.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN Giorgio. **O que é contemporâneo ? outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, C. **Coro**: corpo coletivo e espaço poético – Intersecções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.
- ARISTÓTELES. Arte poética. In. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BARTHES, Roland .**Aula** (aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977). São Paulo: Ed. Cultrix, 2009.
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. Texto publicado em: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tad. Antonio Carlos Viana, Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BERRETTINI, Célia. **A linguagem coloquial de Nelson Rodrigues**. In: O teatro ontem e hoje. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- BLEDSOE, Robert Lamar. **The expressionism on Nelson Rodrigues**: a revolution in Brazilian drama. Michigan: Microfilmed by University of Wisconsin, 1971.
- CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1984.
- CASTRO, Rui. **O anjo pornográfico**: a vida e obra de Nelson Rodrigues. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- ECO, Humberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro Record, 2007.
- ELGER, Ditmar. **Expressionismo**: uma revolução alemã na arte. Colônia: Taschen, 2003.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FACINA, Adriana. **Santos e canalhas**: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.
- FISHER, Luís Augusto. Indivíduo contra massa: Nelson Rodrigues trágico. In: **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial,

1998.

FURNESS, R.S. **Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990,

HAMANN, Fernanda. **Nelson Rodrigues e a Psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é**. São Paulo: 7 Letras, 2022.

HELBO, André. **L'Adaptation. Du Théâtre au Cinéma**. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva: 2003.

KOWZAN, Tadeusz. **O Signo Teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Trad. de Luiz Arthur Ferreira Freire Nunes. Porto Alegre: Globo, 1977.

LIMA, Mariângela Alves de. **Dramaturgia expressionista**. In: GUINSBURG, J. O expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues e o fato do palco** In: Monografias. Rio de Janeiro: MEC- INACEN, 2007.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1981.

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

MEDEIROS, Elen de. **Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens**. 2005. 180 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas.

MEDEIROS, Elen. **A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues**. Tese de Doutorado. UNICAMP, IEL, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Luiz Arthur. **O teatro de Nelson Rodrigues**. São Paulo ECA USP, 1994.

OMESCO, Ion. **La métamorphose de la tragédie**. Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

O'NEILL, Eugene. **Electra Enlutada**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

O'NEILL, Eugene. **Longa jornada noite adentro**. São Paulo: Abril cultural, 1982.

PALMIER, Jean-Michel. **L'expressionnisme et les arts**. Paris: Payot, 1979. PAULINI,

Marcelo M. Peccioli

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAULINI, Marcelo M. Peccioli. **Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues**. 1994. 132 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas. RODRIGUES, Nel

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A fala esvaziada em Nelson Rodrigues**. In: *Litteraturae Societate*, v. 12, n. 10, p. 46-55. São Paulo, 2007.

RABELO, Adriano de Paula Rabelo. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues**. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo.

RHINOW, Daniela Elyseur. **A mitologia desagradável de Nelson Rodrigues**. In: *Revista Cult São Paulo*: Ano IV, dezembro de 2000.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo 4. Tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues. vol. 3**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

ROSA, Santa. [introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva/ Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

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

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Electra(s)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SUSSEKIND, Maria Flora. **Nelson Rodrigues e o fundo falso**. Brasília, Ministério da Educação e Cultura, 1977.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WALDMAN, BERTA. **Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues**. In: *Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, SC, n.28,

1994.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna. Tradução** de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

