

Adriano de Paula Rabelo

**Formas do trágico moderno nas obras
teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson
Rodrigues**

Tese apresentada ao Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, como parte dos pré-
requisitos para a obtenção do título
de doutor em Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria

São Paulo
2004

Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP)

Rabelo, Adriano de Paula, 1968 -
Formas do trágico moderno nas
obras teatrais de Eugene O'Neill e de
Nelson Rodrigues / Adriano de Paula
Rabelo. – São Paulo: Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas da
Universidade de São Paulo (Tese de
doutorado), 2004.

1. Eugene O'Neill, 1888-1953 –
2. Nelson Rodrigues, 1912-1980 – 3.
Teatro - História e crítica - Estados
Unidos e Brasil - Século XX. I.
Título

A morte não representa, para o homem, uma possibilidade como as outras. Nem é ela um acidente, alguma coisa que o assalta de fora, como um ladrão, e lhe rouba drasticamente a existência. A morte significa, ao contrário, um elemento constitutivo fundamental do ser do homem, a invariante a partir da qual todas as variáveis ganham sentido e se enraízam dentro de uma perspectiva humana. O homem morre a cada instante de sua vida, e essa morte que ele traz consigo, no cerne de sua substância ontológica, é que lhe impõe, também, a cada momento, a tarefa de nascer. O ser humano nasce porque morre, nasce de sua morte, e os trabalhos e cuidados que o consomem nada mais são do que a premência que o pune de ter, para a realização de seu destino, um prazo limitado. Porque morremos, urge nascer. Porque somos finitos, existe em nós a vocação de arranbar o infinito, com a nossa insônia. Se estamos acordados, e vigiamos, é porque sabemos que nos está reservado um sono sem limite. Daí se compreende a maneira pela qual as idéias de vida e de morte se encontram indissolvelmente ligadas, de modo a formarem os pólos dialéticos que configuram a estrutura fundamental da existência. Quem aceita sua vida aceita sua morte. Quem assume o seu nascimento assume seu fim. Desta forma, a consciência da morte, assunção da morte representam o mais alto ponto de individuação a que um ser humano possa chegar. Aceitando a sua morte, o homem se aceita total e absolutamente, pois toma como centro de referência, para significar-se, a sua possibilidade mais radical e absoluta.

Hélio Pellegrino

Agradecimentos

Durante alguns anos, para a realização dos meus trabalhos visando ao doutoramento, contei com o acompanhamento de algumas pessoas cuja fundamental ajuda e a presença enriquecedora me impulsionaram. Neste final de jornada, desejo manifestar-lhes o meu agradecimento:

Ao Prof. João Roberto Faria, que orientou os meus estudos com atenção e cordialidade, buscando dar consistência às minhas idéias;

Ao Prof. Severino Albuquerque, da Universidade de Wisconsin – Madison, pela generosidade, a lealdade e por não ter medido esforços para que minha temporada de pesquisas nos Estados Unidos fosse uma experiência enriquecedora e agradável;

A minha mãe, Iná, e minhas irmãs, Kelly e Renata, pelo apoio que tenho recebido durante minhas longas ausências de casa;

A meu pai, que se foi durante este meu percurso;

A Claudinéia, que o turbilhão da vida e a tecnologia moderna fizeram com que me encontrasse – com intensidade mas com calma;

A Lucilene – dignidade, lucidez, força;

Ao Doc, amigo a despeito de nossas monumentais divergências;

A Venancio e Marcos, pela convivência solidária e transparente ao longo desses anos em que dividimos o mesmo teto, dialogamos e aprendemos muito em nosso lar de transição;

Às professoras Ellen Sapega e Kathryn Sánchez, do Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Wisconsin – Madison, pela simpática acolhida durante o período que passei no “Midwest” americano, entre os anos de 2001 e 2002.

*Os trabalhos de investigação que resultaram nesta tese, realizados no Brasil, foram financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Já as pesquisas realizadas nos Estados Unidos receberam financiamento da Comissão Fulbright e da CAPES.

*Contei ainda com bolsa-moradia fornecida pela Coordenadoria de Saúde e Assistência Social (COSEAS) da Universidade de São Paulo.

A essas instituições, meu reconhecimento.

Resumo

Este trabalho analisa e interpreta as dramaturgias de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues do ponto de vista de sua expressão do trágico moderno. Partindo de uma contextualização dos autores e suas obras em seu momento histórico, estabelecendo relações entre suas visões de mundo e suas trajetórias biográficas, registrando suas influências literárias e suas filiações estéticas, bem como expando algumas teorias do trágico moderno que cobrem aspectos importantes de sua produção, aborda-se aqui uma série de peças teatrais consideradas mais representativas dos ciclos temático-formais que constituem as obras dos dois dramaturgos.

Esta tese compõe-se por uma introdução ao tema, dois textos que tratam das relações entre vida, obra e visão de mundo de cada dramaturgo, ensaios sobre oito peças de Eugene O'Neill, ensaios sobre nove peças de Nelson Rodrigues e um capítulo de considerações finais refletindo sobre as relações entre os dois autores.

Abstract

This study analyzes and interprets the dramaturgies of Eugene O'Neill and Nelson Rodrigues from the standpoint of their expression of the modern tragic. Starting by placing the authors and their works on their historic background, relating their world views and their biographical trajectories, registering their literary influences and their esthetic filiations, as well as presenting a few theories of the modern tragic which cover relevant aspects of their production, this text approaches a series of theatrical plays that were considered more representatives of the thematic and formal cycles which constitute the works of the two playwrights.

This thesis is composed by an introduction to the theme, two texts that have focus on the relations among life, works and the world view of the two dramatists, essays about eight Eugene O'Neill's plays, essays about nine Nelson Rodrigues' plays and a final part speculating on the relations between the two authors.

Índice

Introdução _____	8
Eugene O'Neill _____	12
<i>Ile</i> _____	35
<i>Beyond the horizon</i> _____	40
<i>The emperor Jones</i> _____	48
<i>The hairy ape</i> _____	58
<i>Desire under the elms</i> _____	71
<i>Mourning becomes Electra</i> _____	84
<i>The iceman cometh</i> _____	102
<i>Long day's journey into night</i> _____	118
Nelson Rodrigues _____	137
<i>Vestido de noiva</i> _____	159
<i>Álbum de família</i> _____	172
<i>Anjo negro</i> _____	187
<i>Senhora dos afogados</i> _____	200
<i>A falecida</i> _____	214
<i>Os sete gatinhos</i> _____	227
<i>O beijo no asfalto</i> _____	241
<i>Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária</i> _____	254
<i>Toda nudez será castigada</i> _____	268
Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues _____	279
Apêndice _____	292
Bibliografia _____	294

Introdução

Apresento nas páginas seguintes o resultado de meus estudos sobre as dramaturgias de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues, focalizando como o trágico encontra formalização em suas obras. Autores do século XX, eles produziram, dentro das especificidades de seu contexto histórico e cultural, trabalhos que se caracterizam pela expressão de uma tragicidade moderna.

Desde já chamo atenção para o fato de que a palavra “tragédia” aparecerá poucas vezes em meu texto, no qual será recorrente o adjetivo “trágico”. Não pretendo entrar numa longa discussão travada ao longo de todo o decurso do século XX acerca da possibilidade ou não de os escritores contemporâneos produzirem tragédias. Se alguém sentir falta de meu posicionamento em relação a essa questão, digo rapidamente que me alinho com aqueles que acreditam que obras produzidas em nosso tempo podem, sim, ser classificadas como tragédias, pois os gêneros literários evoluem, transformando-se. Mesmo na Grécia antiga, verifica-se que a tragédia de um Eurípides é radicalmente distinta daquela de Ésquilo, por exemplo. Por outro lado, ninguém questiona se o nosso tempo é capaz de produzir comédias. Como ainda preservamos uma noção de destino, um sentido de mistério perante a vida e a morte, uma consciência da fragilidade da condição humana perante as superestruturas do mundo, um senso de dignidade do homem e o sentimento do patético, temos as circunstâncias fundamentais que nos permitem não somente apreciar as tragédias de Sófocles, Shakespeare e Racine como recriar a tragédia conforme as especificidades do nosso tempo.

O que me interessa discutir aqui é a forma como tanto o dramaturgo norte-americano como o brasileiro, possuindo visões de mundo trágicas, expressam-nas em seu teatro.

Por que Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues? Em primeiro lugar, porque são dois dramaturgos que admiro e por cuja obra me interessa há vários anos. Em segundo lugar, considerando especificamente o tema deste trabalho, são autores que pela primeira vez na dramaturgia de seus países apresentaram uma formulação do trágico original e revolucionária, transformando as estruturas arcaicas do teatro vigente no momento da estréia de suas primeiras peças.

A retomada da expressão do trágico, após longo período de predomínio do drama burguês, está na origem do teatro moderno. Esse processo tem início nas obras dos grandes dramaturgos do final do século XIX, tais como Strindberg, Ibsen e Tchekhov, tendo desdobramentos no teatro das primeiras décadas do século XX, em especial no Expressionismo alemão. Eugene O'Neill é um dos primeiros dramaturgos do século passado a desenvolver sistematicamente um projeto de colocar em cena, empregando as conquistas e convenções do teatro moderno, personagens cuja existência traz a marca da fatalidade. Como se verá, seu percurso foi marcado por polêmicas e dissensões radicais entre o público e a crítica. Nelson Rodrigues, por sua vez, faz o mesmo no Brasil, tendo sido uma das figuras públicas mais controvertidas do país durante quase meio século. Com experiências de vida, influências e visões de mundo semelhantes, os dois grandes dramaturgos, hoje reconhecidos como as maiores expressões do teatro de seus países, criaram obras cuja marca mais destacada é a sua tragicidade.

Ao iniciar a abordagem de duas dramaturgias tão amplas e complexas, estive às voltas com o problema de ter de optar por centrar minhas análises sobre apenas uma ou duas peças de cada autor ou selecionar uma série delas, tomando uma ou mais obras representativas de cada um dos ciclos que compõem o conjunto das obras de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues. Minha opção foi pela segunda alternativa, pelo fato de ela proporcionar a oportunidade de acompanhar um tema, um modo de

construção e uma postura dos autores ao longo de todo o caminho que percorreram. Certamente essa escolha implica nos riscos da falta de maior aprofundamento e especificidade nas discussões, mas permite sistematizar o pensamento e os processos formais dos dramaturgos em relação ao trágico, o que me interessa mais.

Estruturei o trabalho dividindo-o em três partes: a primeira dedicada a Eugene O'Neill; a segunda, a Nelson Rodrigues; e uma terceira, que traça um paralelo entre eles. Antes de partir diretamente para o estudo das peças, apresento um texto de contextualização do autor e sua obra, bem como uma descrição dos principais aspectos de suas concepções existenciais e de sua criação. No estudo das peças propriamente, inicio com um resumo do enredo, para depois acompanhar como nelas o trágico encontra formalização, citando no final de cada um desses capítulos analíticos um breve parecer de algum crítico acerca do problema em discussão, em geral ajudando a sustentar pontos de vista expressos por mim. Ao final, apresento algumas reflexões sobre as convergências e particularidades de cada dramaturgo.

Outra opção feita foi a de não me guiar previamente por uma teoria do trágico exterior às obras estudadas, o que poderia resultar em seu enquadramento forçado num sistema de definições fechado. Assim, busquei depreender nas próprias peças de O'Neill e Nelson Rodrigues suas formulações implícitas sobre a categoria do trágico. Para os que ainda assim gostariam de ver um embasamento teórico exterior, apresento-o *a posteriori*, arrolando idéias sobre o trágico moderno que considero bastante pertinentes a alguns aspectos das dramaturgias em estudo, tais como o conceito de “tragédia e homem comum”, de Arthur Miller, e a interpretação de George Boas acerca do protagonista do teatro moderno em luta contra a realidade hostil da sociedade industrializada e burocratizada que acaba por abarcá-lo.

Sempre que me refiro às obras de O'Neill, emprego os títulos originais em inglês. Isso não somente porque utilizei-me dos textos originais como pelo fato de existirem em português diversas traduções de algumas de suas peças com os títulos mais diversos, alguns de inteira responsabilidade da fértil imaginação dos tradutores, tais como *Ab, Wilderness!* por *A juventude não é tudo* ou *Mourning becomes Electra* por

Electra e os fantasmas. Sem nenhuma pretensão de “corrigir” ou “melhorar” os títulos do dramaturgo norte-americano, que era bastante cioso deles, apresento num apêndice a relação de toda a sua obra teatral com uma tentativa de tradução fiel ao lado de cada título.

Ainda no tocante a traduções, é inteiramente minha a responsabilidade pelas citações, apresentadas em português, de excertos de autores estrangeiros, bem como de partes dos textos de O’Neill.

Eugene O'Neill

None of us can help the things life has done to us. They're done before you realize it, and once they're done they make you do other things until at last everything comes between you and what you'd like to be, and you've lost your true self forever.

Mary Tyrone, personagem de O'Neill em Long day's journey into night



O homem, o dramaturgo

Eugene Gladstone O'Neill nasceu no dia 16 de outubro de 1888, num quarto de hotel da Broadway, avenida de Nova York famosa ainda hoje pelo badalado mundo teatral que abriga em suas imediações. Filho de James O'Neill – que emigrou com a família da Irlanda para os Estados Unidos aos nove anos de idade – e de Mary Ellen Quinlan O'Neill, também filha de pais imigrantes irlandeses.

No ano do nascimento do dramaturgo, seu pai, ator de renome, estava representando pela sexta temporada consecutiva o melodrama *O conde de Monte Cristo*, peça de enorme apelo popular com a qual ganharia muito dinheiro e frustraria seu talento genuíno para o trabalho em obras de real valor artístico. O medo das privações sofridas na infância e na adolescência – seu pai, um ano após chegar aos Estados Unidos, retornou à Irlanda e lá suicidou-se – fez com que James O’Neill, pelo ganho financeiro, permanecesse atuando no papel do personagem Edmond Dantès por mais de vinte anos, tornando-se, por fim, incapaz de se livrar dessa peça profundamente identificada com o teatro popular do século XIX. Consta que ele subiu ao palco para mais de seis mil performances desse texto.

A mãe de Eugene O’Neill, Mary Ellen Quinlan, provinha de uma família que conseguiu boa posição social em decorrência do êxito de seu pai em atividades comerciais. Mais tarde, ele viria a encontrar a morte, vítima de uma tuberculose agravada pelo alcoolismo, o que deixaria marcas profundas em sua filha única. Mulher de natureza frágil, possuía duas fortes vocações a que teve de renunciar ao se apaixonar e se casar com um astro do teatro: a artística e a religiosa – desejava ter se tornado pianista profissional ou freira. Após o casamento, sofreu uma série de desilusões de natureza familiar: um processo de paternidade impetrado contra James O’Neill por uma moça com quem ele se relacionara, a falta de um lar verdadeiro – já que vivia acompanhando o marido de cidade em cidade –, os excessos alcoólicos do ator, a morte do segundo filho do casal enquanto era ainda um bebê. Esses acontecimentos contribuíram para que ela se tornasse dependente de morfina após essa droga lhe ter sido prescrita para alívio de dores, logo depois do nascimento de Eugene. Nervosa, tinha um tremor nas mãos que foi herdado pelo filho caçula. Numa ocasião, por lhe faltar a droga, tentou suicidar-se no rio vizinho à casa de veraneio da família. No final de sua vida, recuperou a fé religiosa e venceu a dependência de morfina.

Outra figura fundamental na vida e na criação do dramaturgo é a de seu irmão dez anos mais velho, James O’Neill Jr., chamado de Jamie. Talentoso, dono de um

senso de humor satânico, propenso à rebeldia e à vadiagem, cínico, alcoólatra inveterado e assíduo freqüentador de casas de meretrizes, exerceu um papel de Mefisto em relação a Eugene, introduzindo-o na literatura dos poetas do século XIX considerados malditos, iniciando-o no alcoolismo e no cultivo do sexo com prostitutas. Possuindo profunda dependência emocional em relação a sua mãe, Jamie, que por certo tempo deixara de beber, estimulado pelo exemplo de Mary ao superar seu vício, entregou-se completamente ao álcool após a morte dela em 1922. Um ano e meio depois, com a saúde arrasada, morreu num sanatório, aos 45 anos, vitimado por uma arteriosclerose que lhe provocou uma apoplexia cerebral.

A vida errante levada por James e Mary Ellen O'Neill fez com que o menino Eugene, tão logo pôde andar e falar, fosse deixado aos cuidados de uma babá inglesa chamada Sarah Sandy. Possuindo mórbida atração pelo macabro e pelo sobrenatural, essa moça causava tremenda impressão no garoto, contando-lhe histórias de fantasmas e contos de horror, além de levá-lo com certa freqüência a museus que contavam, através de manequins em cera, histórias de crimes hediondos e de pessoas nascidas ou tornadas mutiladas ou deformadas fisicamente.

Aos sete anos, Eugene O'Neill foi matriculado num internato católico às margens do rio Hudson, em Nova York, onde permaneceria por cinco anos, encontrando seus pais e seu irmão bastante raramente e passando longas temporadas sozinho, mesmo em datas importantes, como seu aniversário e o Natal. A monotonia do cotidiano na escola, a atenção profissional das freiras que ali moravam e trabalhavam, a sensação de abandono e rejeição por parte de sua família fizeram com que ele tivesse uma infância marcada pelo isolamento e pela privação de um lar. Grande parte de seu tempo era ocupada com leituras ou com a contemplação do grande rio que circunda a ilha de Manhattan, mirando ao longe as embarcações e acompanhando o vôo das gaivotas.

Aos doze anos, transferiu-se para um externato também vinculado à Igreja Católica, passando a morar num hotel próximo ao Central Park. Nessa ocasião, faria

uma descoberta que o deixaria atônito e que o marcaria por toda a vida. Os biógrafos Arthur e Barbara Gelb assim descrevem essa experiência:

Eugene retornou ao hotel inesperadamente um dia e deu de cara com sua mãe em pleno ato de aplicar-se uma injeção de morfina. Ela ficou muito mais perturbada que o filho e o acusou de andar espionando-a. Ele, que mal pôde compreender o que vira, suportou a acusação com serenidade, quase sem se dar conta de seu significado. Levaria algum tempo e várias discussões angustiadas com seu pai e seu irmão até que pudesse compreender o que havia de errado, já há muitos anos, com sua mãe. Só então ele tomou inteira consciência da gravidade de sua descoberta.¹

A partir do momento em que foi surpreendida pelo filho, Mary não mais conseguiu conviver com ele, que a olhava com olhos magoados e acusadores. Assim, aos quatorze anos, ele retornou a um colégio interno, desta vez no estado de Connecticut, ao norte da cidade de Nova York. A diferença é que esta escola não possuía vínculos com a Igreja. Lá passaria os quatro anos seguintes de sua vida. A ineficiência da religião para proporcionar resposta e consolo a suas angústias, juntamente com a frieza encontrada nas freiras e padres, fizeram com que o adolescente Eugene O'Neill perdesse a fé e, aos quinze anos, decidisse nunca mais frequentar igrejas. Por essa época, aproxima-se bastante de seu irmão, que desperta e instiga seu interesse por autores inconformistas e imaginativos como Byron, Dowson, Swinburne, Baudelaire, Tolstoi, Dostoievski, Kipling, Oscar Wilde, Conrad e Jack London. Além disso, Jamie conduz Eugene aos excessos alcoólicos e ao submundo da prostituição, onde se dá a iniciação sexual deste.

Aos dezessete anos, O'Neill é admitido na prestigiosa Universidade de Princeton, no estado de New Jersey. Entretanto, não suportando o ambiente convencional e o esnobismo ali reinantes, sai expulso antes mesmo de completar o primeiro ano, devido a um ato de vandalismo após uma noite de farra. Na ocasião,

¹ Arthur e Barbara Gelb em *O'Neill: life with Monte Cristo*, p. 72.

atirou uma garrafa na janela da casa do presidente da universidade, Woodrow Wilson, que mais tarde se tornaria presidente dos Estados Unidos.

Retornando a Nova York, Eugene voltou ao convívio com a família nos períodos em que seu pai encontrava-se na cidade. A sensação de James O'Neill era de que seus dois filhos seriam grandes fracassados na vida – meses antes, Jamie também havia sido expulso da Universidade de Notre Dame, no estado de Indiana. Os rapazes viviam transitando de uma escola para outra, de uma atividade para outra, de um lugar para outro, sem conseguir encontrar um rumo na vida. Já homens feitos, continuavam dependendo financeiramente de seu pai. O caso de Jamie era mais grave, pois parecia ser um parasita, um pândego, um boêmio e um dissipador nato. James O'Neill, apesar das sucessivas decepções com seus filhos, parecia ter infinita paciência, benevolência e generosidade em relação a eles, proporcionando-lhes continuamente auxílios financeiros, usando de sua influência para encaminhá-los para empregos ou mesmo empregando-os em sua companhia teatral.

Eugene O'Neill estava convencido de que a educação formal não combinava com ele. Resolveu, então, que seu aprendizado para a vida se daria fora dos meios institucionais. Por essa época, esse aprendizado estava se processando por meio de suas incursões noturnas com Jamie e da perambulação pelas livrarias de Manhattan. Assim, acabou por se tornar amigo do proprietário de uma dessas livrarias, a Unique Book Shop, de Benjamin Tucker. Editor de obras de Proudhon, Zola, Mirabeau, Bernard Shaw e Oscar Wilde, além do periódico *Liberty*, Tucker era um dos representantes mais destacados do anarquismo individualista nos Estados Unidos. Exerceu significativa influência sobre o jovem Eugene através de suas idéias e da literatura que revelou a ele. Entre as obras apresentadas a O'Neill, estaria aquela que viria plenamente ao encontro de suas inclinações espirituais e exerceria profunda e duradoura influência em seu pensamento e sua obra: *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche. Tamanho foi o impacto do pensamento do filósofo alemão sobre ele que passou a cultivar o hábito de copiar e decorar passagens de seus

escritos, além de reler o *Zarathustra* ao menos uma vez a cada ano, chegando mesmo, anos mais tarde, a manter um bigode semelhante ao de Nietzsche.

Na primavera de 1909, aos vinte anos, O'Neill começou a se relacionar com uma moça da mesma idade, Kathleen Pitt-Smith. Meses depois, ela ficaria grávida e eles se casariam às escondidas. Desconhecendo ainda essa gravidez e esse casamento, James O'Neill teve uma idéia um tanto maluca para afastar Eugene de uma namorada que ele julgava interessada apenas em esposar um herdeiro de tão próspero ator: enviar o filho numa expedição de busca de ouro nas selvas de Honduras, realizada por uma companhia da qual o ator possuía algumas ações. Eugene exultou com a solução encontrada, pois não somente fugiria de uma responsabilidade que definitivamente não estava preparado para assumir como viveria aventuras com que sempre havia sonhado, inspirado por histórias de Rudyard Kipling e Jack London. Em Honduras, no entanto, o que encontrou foi o inferno na forma de insetos de todo tipo, péssima comida, ignorância e superstição. Cinco meses depois, acometido por malária, teve de abandonar a expedição e retornar aos Estados Unidos sem ter visto nem sinal de ouro. Pouco tempo após seu retorno, soube, pelo jornal *World*, que nascia o primeiro neto do ator James O'Neill, chamado Eugene Gladstone O'Neill, 2nd.. O recém-pai voltaria a encontrar sua primeira esposa apenas mais uma vez, meses depois, ocasião em que conheceria seu primogênito ainda bebê. Com este, ele teria um reencontro surpreendente doze anos mais tarde.

Após o melancólico retorno de Eugene a Nova York, James O'Neill novamente tentou remediar sua situação, empregando-o em sua companhia teatral na função de assistente de direção. No entanto, poucos meses depois, o futuro dramaturgo, que abominava o tipo de teatro praticado por seu pai, abandonou o trabalho e voltou a viver na costa leste do país, tomando contato com o ambiente portuário da região. Incapaz de se manter em qualquer espécie de trabalho regular, tendo por perto a esposa e o filho que abandonara, ansioso por viajar e aventurar-se por lugares longínquos, imaginando-se como uma espécie de personagem de Joseph Conrad, Eugene não hesitou em se apresentar para uma vaga como membro da tripulação do

navio Charles Racine, que estava de partida de Boston para Buenos Aires. A viagem de dois meses ao lado de marinheiros em sua maioria noruegueses e suecos teria enorme repercussão em sua vida e em sua obra, colocando-o em contato com um mundo e com uma atmosfera para os quais ele havia sentido um chamado interior. Não estava apenas fugindo da realidade frustrante que deixara em Nova York, mas principalmente partia em busca de algumas respostas para seus questionamentos existenciais, desejoso por descobrir quem era e ao que veio. Esse momento seria sempre mencionado por O'Neill com um dos mais importantes de sua vida.

O contato com os marinheiros de carreira fez com que ele conhecesse uma gente diferente, desgarrada das convenções sociais da vida urbana, cheia de histórias aventurosas, canções e relatos de amores distantes e lugares exóticos.

Chegando à Argentina com apenas sessenta dólares, duas pequenas malas com roupas e alguns livros, Eugene O'Neill foi para uma pensão barata. Poucos dias depois, conseguiu emprego numa casa de carnes, tendo por função separar partes do couro cru do gado abatido. Logo após, foi trabalhar numa fábrica de máquinas de costura da Singer, devendo separar e juntar as centenas de modelos das máquinas então produzidas por essa companhia. À noite e nos finais de semana, ia para os bares próximos ao cais do porto, onde convivia com vagabundos, contrabandistas, prostitutas e todo tipo de pessoas sem eira nem beira, exiladas da sociedade pequeno burguesa. Negligente no trabalho, acabou por ser demitido. Chegou ainda a fazer bicos como estivador e a viajar à África do Sul como membro da tripulação de um navio que transportava mulas para aquele país. Como era previsível, acabou por experimentar a miséria, a fome, a falta de um teto, a doença. Quase quarenta anos depois, numa entrevista concedida ao jornalista Hamilton Basso, da revista *The New Yorker*, O'Neill descreveu desse modo os meses que passou no submundo de Buenos Aires:

Eu tinha então vinte e dois anos e estava completamente arruinado – dormindo em bancos de parque, perambulando por tavernas próximas ao porto, absolutamente jogado à própria sorte. Uma vez, conheci um camarada

que trabalhava numa estrada de ferro e que abandonou o emprego. Numa ocasião, ele me sugeriu que assaltássemos uma casa de câmbio de moeda estrangeira. Bem... devo admitir que cheguei a considerar seriamente a proposta. Por fim, decidi não entrar nessa, apesar de que, quando se chega ao ponto de estar dormindo em bancos de parque e de não possuir um tostão sequer no bolso, perde-se a capacidade para uma visão moral das coisas. Minha decisão baseou-se na quase certeza de que seríamos apanhados. Poucos dias depois, o camarada que me propôs o assalto, levou a cabo a empreitada juntamente com alguém que arranjou para me substituir. E ele *foi* apanhado. Enviado para a prisão, pelo que sei, morreu lá. (...) A vida de quase todo mundo é determinada, em grande parte, justamente por esse tipo de acidente.²

Em maio de 1911, O'Neill retorna a Nova York como membro da tripulação do S.S. *Ikala*, navio de bandeira inglesa que servirá de modelo para o S.S. *Glencairn*, onde se passam suas primeiras peças sobre o mar.

De volta aos Estados Unidos, não quis entrar logo em contato com sua família. Alugou um quarto numa pensão – situada na região portuária que ficava no lado oeste da ilha de Manhattan – juntamente com dois marujos que viajaram com ele no *Ikala*. Logo abaixo dos quartos dessa pensão, ficava um bar conhecido como *Jimmy-the-Priest's*, cujos freqüentadores eram, além dos marinheiros, toda sorte de párias e marginalizados, artistas plásticos, poetas, romancistas e ensaístas desconhecidos. No período de cerca de um ano em que O'Neill viveu no quarto de pensão sobre o *Jimmy-the-Priest's*, ele fez suas últimas viagens como marinheiro – indo para a Inglaterra e de lá retornando um mês depois –; foi colega de um capitão de navio chamado *Chris Christopherson*, que morreria congelado no cais do porto após se embriagar numa noite de Natal, vindo a cair e perder a consciência em local isolado³; tomou conhecimento do suicídio em alto-mar de seu amigo *Driscoll*, que com ele

² Reproduzido por Doris Alexander em *The tempering of Eugene O'Neill*, p. 145 (grifo de Basso).

³ Em 1920, O'Neill escreveria a peça *Chris Christopherson*, mais tarde reescrita e intitulada *Anna Christie*, baseada na história de seu amigo.

viajara para a Inglaterra⁴; divorciou-se oficialmente de Kathleen Pitt-Smith; realizou uma tentativa de suicídio por *overdose* de Veronal, sendo salvo por seus amigos residentes na pensão⁵; ficou chocado com o suicídio de seu amigo e colega de quarto Jimmy Byth, que se jogou pela janela⁶.

Por fim, com uma caótica experiência de vida aos 23 anos, esgotado e em situação miserável, O'Neill juntou-se novamente à família, sendo outra vez socorrido por seu pai, que o empregou como ator num papel secundário em *O conde de Monte Cristo*. No final da temporada, a família passou um período de férias numa casa que possuía na cidade de New London, estado de Connecticut. Ali, Eugene resolveu abandonar o trabalho na companhia teatral de James O'Neill, empregando-se, encaminhado pelo pai, como repórter em um jornal diário da cidade. Em sua coluna, intitulada "Laconics", publicava poemas de tendência provocativa e humorística, inspirado por seus autores favoritos. Estamos em 1912, ano em que se passa sua obra-prima autobiográfica *Long day's journey into night* e que representará um divisor de águas em sua vida.

Durante sua estadia na casa de verão da família, O'Neill descobre que tem tuberculose. Os anos de aventura na selva, nos mares e nas hospedarias decadentes, as noites varadas bebendo em tavernas ou mesmo dormindo em bancos de parque enfraqueceram-lhe a saúde e abriram caminho para a doença, que na época representava uma sentença de morte. No Natal de 1912, Eugene é internado no sanatório Gaylord Farm, no próprio estado de Connecticut. Seu caso, entretanto, não era grave, tendo recebido alta seis meses depois.

Foi no período de convalescença da tuberculose, no sanatório e nos meses posteriores a sua saída de lá, que O'Neill escreveu suas primeiras peças em um ato. Numa entrevista de 1923, ele conta o que se processou durante essa trégua forçada em relação ao modo de vida que tinha experimentado até então:

⁴ Driscoll seria modelo para Yank em *The hairy ape* e para o personagem homônimo que aparece em suas peças em um ato sobre o mar.

⁵ Experiência contada na peça *Exorcism*, de 1919. Sua tentativa de suicídio se realizou como uma resposta radical às frustrações e confusões de sua vida.

⁶ Byth seria imortalizado no conto "Tomorrow" (1916) e no personagem Jimmy Tomorrow, na peça *The iceman cometh*.

Foi em Gaylord que meu espírito teve a oportunidade para se estabelecer, para digerir e avaliar as impressões de vários anos em que uma experiência desencadeou outra, sem que eu tivesse tempo para refletir. Em Gaylord, realmente pude pensar sobre minha vida pela primeira vez, ponderando a respeito do passado e do futuro. Sem dúvida, a inatividade forçada me levou à atividade mental, em especial porque eu sempre tive um temperamento bastante sensível e nervoso.⁷

Em 1914, ele publicou, em edição paga por James O'Neill, o volume *Thirst and other one-act plays* e decidiu se tornar “um artista ou nada”⁸. Nesse mesmo ano, foi estudar dramaturgia em Harvard, assistindo aulas do professor George Pierce Baker durante oito meses.

No ano seguinte, O'Neill retorna a Nova York, vivendo com uma pequena mesada fornecida por seu pai. Passa, então, a freqüentar um bar chamado Hell Hole, onde se torna amigo de intelectuais alheios ao pensamento convencional. Entre eles, estavam o jornalista John Reed e sua esposa Louise Bryant – por quem O'Neill se apaixona e é correspondido, vivendo um complicado romance –, e Terry Carlin, que não possuía uma ocupação definida, dominava uma vasta cultura literária e filosófica e também fora profundamente marcado por *Assim falou Zaratustra* e pelas outras obras de Nietzsche. No Greenwich Village, toma contato também com integrantes de um grupo teatral amador conhecido como Washington Square Players, que pretendia se opor ao teatro comercial da Broadway e montar peças em um ato de novos dramaturgos. Faziam parte desse grupo George Cram Cook e sua esposa Susan Glaspell, que, ao ter uma peça de sua autoria rejeitada, desligaram-se do Washington Square Players, mudaram-se para Cape Cod, no litoral do estado de Massachusetts, e lá criaram seu próprio grupo, chamado Provincetown Players.

No verão de 1916, O'Neill, juntamente com o casal Reed e Terry Carlin, partiu para uma temporada em Provincetown. Nessa ocasião, Susan Glaspell perguntou a

⁷ Entrevista ao *Journal of Outdoor Life*. Em Arthur e Barbara Gelb, *O'Neill: life with Monte Cristo*, p. 231.

⁸ Expressão empregada por O'Neill numa carta em que solicitava admissão no curso de dramaturgia ministrado pelo professor Baker na Universidade de Harvard.

Carlin se ele acaso não teria uma peça que pudesse receber montagem de seu grupo. A resposta foi a seguinte: “Não, eu não escrevo, apenas penso e às vezes falo. Mas O’Neill tem todo um baú cheio de peças.”⁹. A partir dessa conversa, o grupo se reuniu para ouvir a leitura de *Bound east for Cardiff*, peça em um ato. Imediatamente aceito, o texto foi montado em poucas semanas, sendo recebido com entusiasmo. Outras peças de O’Neill foram montadas, com o dramaturgo às vezes atuando em papéis secundários. Os êxitos conseguidos pelo grupo fez com que seus integrantes se transferissem para Nova York e mudassem o nome do grupo para Playwright’s Theatre. Os Washington Square Players também passaram a montar peças de O’Neill.

O trabalho dos Provincetown Players, especialmente suas montagens das primeiras obras do dramaturgo, é geralmente aceito como o marco do advento do teatro moderno nos Estados Unidos.

Por volta do final de 1917, O’Neill encontrou Agnes Boulton, uma escritora de contos e novelas despreziosas. Com apenas seis meses de relacionamento, os dois viriam a se casar. Em 1919, o dramaturgo, que não mais desejava ter filhos, torna-se pai pela segunda vez ao nascer Shane. Teria ainda uma filha, Oona, nascida em 1925. Vivendo para o trabalho, O’Neill, que sempre fora um crítico severo, e às vezes injusto, de seu próprio pai, tornou-se ele mesmo um pai distante e indiferente aos seus filhos.

No decorrer dos anos 20, aconteceria a consagração de Eugene O’Neill como autor de teatro. Uma sucessão de grandes obras – que obtiveram êxito de crítica e de público e fizeram com que lhe fossem concedidas importantes premiações de reconhecimento pelo valor de seu trabalho – fizeram com que ele se tornasse o primeiro dramaturgo americano de projeção internacional.

Quis o destino que a glória de O’Neill, iniciada no começo dos anos 20, contrastasse com o completo desaparecimento de sua família num período de menos de três anos. Em agosto de 1920, seu pai, James O’Neill, morre de câncer num hospital de Nova York; em fevereiro de 1922, sua mãe, Ella O’Neill, morre

⁹ Em Doris Alexander, *The tempering of Eugene O’Neill*, p. 221.

rapidamente num hospital de Los Angeles, após adoecer em decorrência de um tumor no cérebro; e em novembro de 1923 seu irmão, James O'Neill Jr., morre por complicações decorrentes de seu alcoolismo crônico, num sanatório em Paterson, New Jersey.

Em 1926, O'Neill se apaixona pela bela atriz Carlotta Monterey, que anos antes atuara em sua peça *The hairy ape* sem lhe chamar a atenção. Começaram então um romance que culminou, no ano seguinte, com o dramaturgo abandonando Agnes Boulton – que nunca lhe proporcionara o ambiente e as condições ideais para o seu trabalho de escritor – e indo viver com Carlotta. Esse terceiro casamento duraria até o final de sua vida e seria muito bem sucedido, apesar de pontuado por brigas, deserções temporárias e desavenças tremendas. Carlotta, que desempenhou na vida de O'Neill as funções de mãe, esposa e secretária, tendo abandonado sua própria carreira para se dedicar a promover as melhores circunstâncias para a criação do dramaturgo, era sem dúvida uma mulher ideal para ele, que sempre soube reconhecer o papel fundamental que ela representou em sua vida.

Se os anos 20 foram auspiciosos para o teatro de Eugene O'Neill, o mesmo não se pode dizer dos anos 30. Apesar do grande sucesso de público e crítica de *Mourning becomes Electra*, estreada em 1931, e *Ab, wilderness!*, 1933, e também da concessão do Prêmio Nobel de literatura ao dramaturgo em 1936, inicia-se em 1934, após o fracasso de *Days without end*, um período de doze anos em que nenhuma peça de sua autoria foi encenada. Muitos pensavam que O'Neill estava superado e que sua carreira havia chegado ao fim. No entanto, embora sua saúde começasse a declinar, ele trabalhava intensamente num ciclo de onze peças sobre a história dos Estados Unidos, *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*. Tal ciclo seria a *Comédia Humana* da sociedade americana, caso o agravamento dos problemas de saúde do dramaturgo não fizesse com que ele desistisse do projeto, finalizando uma peça – *A touch of the poet* –, deixando outra em rascunho – *More stately mansions* – e destruindo centenas de páginas com anotações.

Nos anos 40, ocorreria sua reabilitação triunfal. Ninguém poderia imaginar que suas obras-primas – *The iceman cometh*, *Long day's journey into night* e *A moon for the misbegotten* – ainda estavam por ser escritas e que, entre estas, estaria aquela que é considerada a obra máxima do teatro americano, *Long day's journey into night*.

Entretanto, a definitiva consagração como um dos maiores dramaturgos do século XX – *status* que nunca fora contestado fora dos Estados Unidos – ocorreria, em seu próprio país, somente três anos após sua morte, através das montagens de *The iceman cometh* e *Long day's journey into night* em 1956, em Nova York, sob direção de José Quintero. A partir de então, mesmo aqueles que se recusavam a encarar a face terrível da sociedade americana e a da própria vida humana, sempre expostas pelo dramaturgo, e se escoravam no mito materialista do *self-made man*, tiveram de reconhecer a força e a originalidade de sua obra. Denecessário dizer que foram os caminhos e possibilidades abertos por Eugene O'Neill que permitiram o surgimento de outros importantes autores de teatro americanos marcados pelo senso do trágico, tais como Tennessee Williams, Arthur Miller, Elmer Rice e Edward Albee.

Finalmente, vale mencionar que O'Neill, como os seus personagens, passou a vida acossado pelo sentimento de não conseguir se integrar. Por exemplo, mesmo depois de seu último casamento, quando passou a desfrutar de certa estabilidade emocional e quando já havia se tornado um homem rico, ele nunca foi capaz de se fixar por muito tempo numa casa e numa cidade, continuou sua movimentação de um lugar para outro, jamais tendo encontrado – para empregar um termo caro ao dramaturgo – um lugar ao qual pudesse “pertencer”. Logo após suas núpcias com Carlotta Monterey, eles passaram quase um ano viajando por diversos países do Oriente. Em 1929, estabeleceram-se na França, tendo vivido cerca de dois anos num castelo alugado em Saint-Antoine-du-Rocher. Retornando aos Estados Unidos em 1931, passaram alguns meses em Nova York e em Northport, Long Island, até construírem em Sea Island, Georgia, uma casa cara e enorme – com 21 cômodos – a que deram o nome de Casa Genotta, palavra derivada dos nomes Gene e Carlotta. Lá permaneceram até 1937, quando construíram, em Danville, California, uma casa

menor mas luxuosa a que deram o nome de Tao House, devido a sua arquitetura de inspiração chinesa. Em 1944, com a saúde abalada, O'Neill teve de transferir-se para San Francisco, onde o casal passou cerca de um ano vivendo num hotel. No ano seguinte, retornaram a Nova York, onde permaneceram até 1951, quando, estando ambos os cônjuges em condições de saúde extremamente precárias, tiveram de ir viver em Boston, Massachusetts, reconhecido centro de medicina avançada. Nessa cidade, O'Neill e Carlotta viveriam no hotel Shelton até 1953, quando o dramaturgo, sem resistência para suportar uma pneumonia, veio a falecer em 27 de novembro. Suas últimas e melancólicas palavras foram: "Nascido num maldito quarto de hotel e morrendo num maldito quarto de hotel..."¹⁰

A obra

Autor de mais de sessenta peças completas ou parcialmente escritas, Eugene O'Neill foi criador de uma dramaturgia muito rica em temas, formas, técnicas, personagens e situações. Alcançando resultados desiguais, de obras-primas a grandes malogros, cada uma de suas obras pode ser caracterizada pelo subtítulo que deu a um de seus trabalhos¹¹: "peça para um teatro imaginativo". Justamente esses textos marcados pela imaginação vieram a enterrar o teatro escapista de inspiração romântica e dicção empolada do qual seu pai, James O'Neill, era perfeita encarnação.

O'Neill foi o primeiro autor a apresentar, no palco americano, personagens complexos e autênticos, representantes dos mais diversos extratos sociais, empregando sua linguagem típica, vivenciando ilusões e perseguindo sonhos irrealizáveis. Temas até então considerados tabus, como suicídio, relações entre negros e brancos, adultério, acusação do materialismo da sociedade americana, perda da fé religiosa, loucura, conseqüências da repressão sexual de natureza puritana,

¹⁰ Conforme Louis Sheaffer em *O'Neill: son and artist*, p. 670.

¹¹ *Lazarus laughed*.

passaram a ser discutidos em cena. Diálogos brutais, exposição crua dos acontecimentos, humor cáustico, emoções em tensão passaram a conferir uma disposição sombria às histórias apresentadas. Já se fez um levantamento de que, na obra completa do dramaturgo, há doze assassinatos, oito suicídios, vinte e três outros tipos de morte e sete casos de loucura.

Os estudiosos do teatro de O'Neill costumam identificar quatro agrupamentos de natureza estética e estilística em sua obra, cada um deles correspondendo a períodos mais ou menos definidos no percurso do autor.

O primeiro grupo de peças caracteriza-se por um realismo de fortes tintas, muitas vezes atingindo um franco naturalismo. Tais obras situam-se na primeira fase da produção de O'Neill, que pode ser delimitada aproximadamente entre 1913 e o começo dos anos 20. No estilo, refletem a influência de Ibsen, na temática e no tratamento dos personagens, remetem a Dostoievski, Conrad, Zola e Melville, autores pelos quais o dramaturgo nutria grande admiração. Dos textos dessa época, destacam-se *Bound east for Cardiff* (1914), *In the zone* (1917), *Ile* (1917), *The long voyage home* (1917), *The moon of the Caribees* (1917), *Beyond the horizon* (1918), *Anna Christie* (1920) e *Desire under the elms* (1924).

Um segundo agrupamento possui marcante tonalidade expressionista, reconhecida influência do dramaturgo predileto de O'Neill, August Strindberg, e, em menor escala, dos alemães Georg Kaiser e Ernst Toller. Essas peças foram escritas na primeira metade dos anos 20, sendo elas *The emperor Jones* (1920), *The hairy ape* (1921) e *All God's chillun got wings* (1923).

Um terceiro conjunto de obras, talvez menos bem sucedido mas fundamental para o aprimoramento da arte de O'Neill, tem como característica proeminente o experimentalismo. Nesses textos, escritos na segunda metade dos anos 20 e começo dos 30, o autor traz para a dramaturgia a exploração exaustiva da psicologia das personagens, escrevendo peças com extensão e população de romance, o que implicou em produções excessivamente caras e em espetáculos que chegavam a ter sete horas de duração. Entre técnicas, recursos e posturas experimentados estavam

fluxo de consciência, emprego de máscaras, longos monólogos, alegorias, exotismo, misticismo, extenso emprego de símbolos, linguagem poética, digressões filosóficas. O pensamento de Friedrich Nietzsche e de Arthur Schopenhauer, a Bíblia, a tragédia grega, a tradição oriental e as teorias de Sigmund Freud têm uma presença evidente nesse grupo de peças, cujas principais realizações foram *Marco Millions* (1925), *The great god Brown* (1925), *Lazarus laughed* (1926), *Strange interlude* (1927), *Dynamo* (1928), *Mourning becomes Electra* (1931) e *Days without end* (1933).

O quarto grupo de obras corresponde ao período de plena maturidade e domínio técnico de O'Neill. Escritas entre 1939 e 1943, essas peças abandonam o experimentalismo e retomam a tendência realista, porém equilibrada e enriquecida pela extraordinária experiência humana e profissional do dramaturgo, que, ao final de sua carreira, contaria mais diretamente e avaliaria sua vida, a de sua família e a de seus amigos em três textos que talvez sejam os mais importantes de sua produção: *The iceman cometh* (1939), *Long day's journey into night* (1941) e *A moon for the misbegotten* (1943). Também fazem parte desse grupo as peças *More statehly mansions* (1941), *Hughie* (1941) e *A touch of the poet* (1942).

Escapando à disposição trágica que marca todas as outras obras de O'Neill, e fugindo à tendência experimentalista do autor à época de sua escritura, *Ab, wilderness!* (1932) será o único texto de natureza cômica em toda a sua dramaturgia.

A grande extensão e a complexidade da obra de Eugene O'Neill torna impossível o estudo de cada um de seus textos dentro dos limites deste trabalho. Assim, para o estudo da formalização do trágico em seu teatro, selecionei algumas de suas peças tendo por critério primeiramente a escolha de ao menos um texto de cada grupo de peças ou período de seu percurso, tal como exposto acima. Também levei em conta aqueles em que a forma ou visão trágica encontram melhor realização. Por fim, critério que considero mais importante, escolhi essas obras por seu valor estético. Eis o resultado dessa seleção: *Ile*, peça realista em um ato, tematizando a influência do mar sobre os personagens; *Beyond the horizon* e *Desire under the elms*, textos realistas-naturalistas de sucesso, preconizando o grande dramaturgo em que O'Neill se

transformaria; *The emperor Jones* e *The hairy ape*, peças de tendência expressionista; *Mourning becomes Electra*, melhor realização do período experimentalista marcado por trabalhos de enorme extensão; *The iceman cometh* e *Long day's journey into night*, pertencentes ao último período de sua carreira e suas obras-primas.

Visão trágica, forma trágica

A visão de mundo de Eugene O'Neill está completamente impregnada por um sentimento trágico da vida. Sem dúvida, os eventos de seu percurso biográfico, que, como se viu, é mais extraordinário que qualquer enredo de suas peças, estão na origem de sua visão trágica. Obviamente não pretenderei em momento algum explicar a obra através da vida do autor, uma vez que na obra ele seleciona, transcende, reinventa, distorce os fatos e faz com que eles signifiquem muito mais que na vida. Entretanto, O'Neill é um dos autores mais autobiográficos da história do teatro, tendo cada uma de suas peças referência em algum acontecimento ou processo íntimo vivenciado por ele ou por alguém de suas relações. Desse modo, acredito ser impossível abstrair-se de sua biografia ao tratar de sua obra. Sua história pessoal precisa ser tomada como *uma* importante referência para a interpretação de quem é esse dramaturgo, quem são seus personagens, o que suas peças querem dizer. Mas, obviamente, sua obra tem vida própria.

Para O'Neill, nada é capaz de resistir à pressão do mundo, que concorre para a dissolução de todas as coisas. Em carta de 1925 a Arthur Hobson Quinn, historiador do teatro americano, o dramaturgo expôs seu pensamento acerca da condição trágica do ser humano tal como ele se reflete em sua obra:

Estou sempre e sempre tentando interpretar a Vida em termos de vidas, não apenas vidas em termos de caráter. Mantenho-me sempre muito consciente da Força que está por trás de tudo – Destino, Deus, nosso

passado biológico criando nosso presente, não importando o nome que se dê a isso – Mistério, com certeza – e da eterna tragédia do Homem em sua luta gloriosa, auto-destrutiva para fazer com que essa Força dê expressão a ele, em vez de fazer com que seja apenas, como um animal, um incidente infinitesimal da expressão dessa Força. Tenho profunda convicção de que este é o único assunto sobre o qual vale a pena escrever e de que é possível – ou poderia vir a ser – desenvolver uma expressão trágica em termos de valores e símbolos modernos transfigurados no teatro, que pode, até certo ponto, fazer com que uma audiência moderna possa experimentar uma enobrecedora identificação com as figuras trágicas em cena. É claro que isso é um sonho, mas, quando se trata de teatro, é necessário sonhar, e o sonho dos gregos na tragédia é o mais nobre de todos os tempos!¹²

Essa expressão do trágico assume, na obra de O'Neill, aspectos da tradição da tragédia, aspectos modernos e aspectos bastante peculiares ao mundo criado pelo dramaturgo.

Filiando-se à tradição do gênero, sua obra tematiza as grandes questões de natureza existencial – de onde viemos, o que somos, para onde vamos –, reconhecendo que nenhuma resposta satisfatória pode ser dada a essas perguntas. Tal como os gregos, O'Neill vê a tragédia como algo intrínseco à vida, tendo uma forte sensação da fragilidade da condição humana. A mencionada “Força que está por trás de tudo” é uma presença permanente em suas peças. Assim, a possibilidade de grandeza humana está na resistência à pressão do mundo, mesmo sabendo-se de antemão que no fim do jogo há somente destruição e morte. Tal como na tragédia grega, seus textos freqüentemente terminam com uma sagração do mistério.

Os aspectos modernos bastante recorrentes em O'Neill são o ataque ao materialismo, a hostilidade à sociedade burguesa – vista como patológica –, o enfoque crítico à automatização da vida, o historicismo, a exaltação da ilusão e do sonho como necessários à sobrevivência do ser humano, o emprego extensivo da psicologia freudiana.

¹² Carta reproduzida na coletânea *O'Neill and his plays: four decades of criticism*, editada por Cargill, Fagin e Fisher, pp. 125-6.

Quanto aos elementos característicos da postura do dramaturgo, de sua temática e de seu estilo, permanentemente presentes em suas obras, destaca-se a exposição de um mundo sem organização social inteligente, no qual o ódio, o egoísmo, a ganância, a brutalidade e a ignorância são claramente as forças dominantes. Em lugar do fatalismo da tragédia grega, esse mundo é regido pelo determinismo. Desse modo, o passado tem enorme poder na constituição do presente. Com frequência, O'Neill relaciona a tragédia diretamente à luta por integração a uma determinada realidade, por "pertencer" a um mundo onde o protagonista não tem mais lugar (*Beyond the horizon*, *The hairy ape*, *Desire under the elms*, *The iceman cometh*, *Long days journey into night*). Temas igualmente recorrentes são o anátema do puritanismo (*Diff'rent*, *Desire under the elms*, *Mourning becomes Electra*); o poder destruidor do ideal romântico (*Ile*, *Beyond the horizon*, *Mourning becomes Electra*, *Anna Christie*); problemas das relações entre as raças (*The dreamy kid*, *The emperor Jones*, *All God's chillun got wings*, *The iceman cometh*); crítica feroz ao que o dramaturgo chamava de "sickness of today", isto é, a mediocrização e o rebaixamento da dignidade do homem moderno (*The hairy ape*, *Lazarus laughed*, *Marco Millions*, *Strange interlude*, *Dynamo*); manutenção, apesar dos infortúnios da vida, do que ele chama de "hopeless hope", ou *esperança desesperançada*, força interior que impulsiona seus personagens a continuar lutando e lhes proporciona dignidade, apesar de saberem que tudo terminará em aniquilamento (*The hairy ape*, *Mourning becomes Electra*, *The iceman cometh*).

Em suma, a teoria da tragédia que dá sustentação aos trabalhos de Eugene O'Neill, tal como pode ser apreendida de sua obra, de suas cartas e de suas entrevistas, compõe-se de uma síntese dos pensamentos de Aristóteles, Zola e Nietzsche sobre o tema. Algumas noções básicas da interpretação de Aristóteles – falha trágica, *hybris*, herói trágico, ação que se realiza pela progressão inevitável e necessária dos acontecimentos, coro, reconhecimento – encontram marcante ressonância na criação de O'Neill. De Zola, ele toma o reconhecimento de que forças como hereditariedade e meio ambiente exercem influência determinante na formação do caráter, no comportamento e nas escolhas do indivíduo. Com Nietzsche, sua

maior e mais significativa influência, o dramaturgo compartilha o fascínio pelos grandes egos, tais como Édipo e Prometeu, que nos arrebatam e nos transportam para uma realidade mais elevada, o que implica na valorização de um impulso de vida como força que justifica e sustenta a própria vida. A respeito dessa composição do pensamento do dramaturgo sobre a tragédia, escreve Michael Hinden:

O'Neill sintetiza as visões de Nietzsche, Zola e Aristóteles numa concepção própria. Por um lado, somos vítimas da vida; por outro, somos vítimas de nós mesmos. Não apenas as determinações biológicas nos impelem à afirmação de nossos egos, mas cada um é condicionado pela circunstância e a experiência a escolher ou evitar o bem de um modo previsível. Nesse sentido, o passado de uma pessoa pode se tornar o seu destino. Até onde, então, somos responsáveis por nossas escolhas? Para essa questão, conclui O'Neill, não há uma resposta definitiva. Evitando acionar o problema da culpabilidade humana, ele, por fim, decidiu não mais tentar encontrar essa resposta.¹³

O sentimento trágico da vida em O'Neill não era apenas uma postura literária ou uma fonte de inspiração para seus trabalhos, mas algo vivo, intrínseco à existência humana. Por exemplo, ele interpretava seus infortúnios pessoais e os de sua família como uma espécie de miasma – que identifica-se com o que um de seus biógrafos chamou de *curse of the misbegotten*¹⁴. Seriam conseqüências dessa maldição os suicídios, os vícios, as doenças, a dependência emocional que marcaram a história de seus familiares.

A tendência à autodestruição seria o mais impressionante miasma familiar. O dramaturgo via um claro encadeamento ligando a morte de seu avô paterno, Edward O'Neill – que, logo após a família ter emigrado para os Estados Unidos, retornou à Irlanda e lá cometeu suicídio após uma experiência mística –, uma tentativa de

¹³ Michael Hinden em *Long day's journey into night: native eloquence*, p. 85.

¹⁴ Tal biógrafo é Croswell Bowen, que assim intitula seu livro sobre a vida de O'Neill. Vale chamar a atenção para o termo *misbegotten*, uma das palavras-chave da obra do dramaturgo. Possuindo tradução difícil para o português, quando se leva em conta seu significado dentro do universo de O'Neill, *misbegotten* refere-se a alguém que se define basicamente por um destino maldito. “Mal gerado” ou “mal nascido” seriam aproximações, ainda que pálidas, da conotação dada pelo autor a esse termo.

suicídio por afogamento de sua mãe num momento em que lhe faltou morfina e ela desejava ardentemente a droga, sua própria tentativa por *overdose* de Veronal e o suicídio de seu filho Eugene O'Neill Jr. em 1950. Além disso, a morte de seu irmão Jamie pode ser considerada como uma forma de suicídio lento. Após a morte do dramaturgo, outro evento dessa natureza viria a corroborar sua interpretação do destino familiar: seu filho com Agnes Boulton, Shane, cometeria suicídio em 1977, jogando-se pela janela de um apartamento situado no décimo quarto andar de um edifício de Nova York.

O alcoolismo era visto como outra chaga da família de O'Neill. Thomas Quinlan, seu avô por parte de mãe, foi alcoólatra. James O'Neill não somente bebia muito além das medidas razoáveis, como, durante a infância de seus filhos, tinha o costume de dar-lhes algumas gotas de uísque misturadas em água quando eles choravam à noite. Isso para proteger a paz de sua esposa. James O'Neill Jr. foi alcoólatra desde a adolescência, tendo chegado ao *delirium tremens* pouco antes de sua morte. O próprio Eugene O'Neill teve sérios problemas com o álcool, acreditando ter sido salvo por sua determinação em tornar-se "um artista ou nada". Seu filho Shane, que nunca encontrou rumo na vida, seguiria os passos de seu tio e se tornaria também um alcoólatra total.

O'Neill interpretava o histórico de doenças e dependência de drogas na família como parte dessa herança maldita. Como seu avô Thomas Quinlan, que morreu com tuberculose, O'Neill também contraiu essa enfermidade. Como sua mãe Mary Ellen, O'Neill desenvolveu durante vários anos uma doença semelhante ao mal de Parkinson, que lhe provocava tremores nas mãos, processo que se acentuou a ponto de impedir, na segunda metade dos anos quarenta, que ele pudesse escrever. Seu filho Shane herdou essa mesma doença. Ainda como Mary Ellen, Shane foi dependente de droga, sem jamais ter conseguido, como ela conseguiu, superar o vício.

A falta de raízes num lugar, numa ocupação, num relacionamento também se manifesta num ciclo que atormentou O'Neill e seus familiares. Mary Ellen sofreu muito por nunca ter tido um lar de verdade após seu casamento com James O'Neill,

acompanhando-o de cidade em cidade, vivendo em dependências de trens e quartos de hotel. Eugene e Jamie passaram grande parte de suas vidas em colégios internos, hospedarias, quartos de hotel, sanatórios. Mesmo após se tornar um homem rico e estar casado com Carlotta Monterey, O'Neill teve, como se viu, diversas moradias, nunca tendo permanecido por mais de cinco ou seis anos numa mesma residência. James O'Neill exerceu variadas atividades até se tornar ator. Mary Ellen estudou piano e freqüentou aulas num convento, tendo abandonado os sonhos de tornar-se pianista profissional ou freira para se casar. Até que O'Neill conseguisse triunfar como dramaturgo, sua vida foi um caos de ocupações e desocupações. James Jr. chegou a empregar-se por alguns meses como caixeiro-viajante, trabalhou por algum tempo como ator na companhia de seu pai e pensou em se tornar jornalista, mas tinha verdadeira vocação somente para a vagabundagem e a dissipação, tendo passado a maior parte de sua vida sem trabalhar. Eugene Jr., filho mais velho de O'Neill, abandonou uma carreira brilhante como professor de estudos clássicos na conceituada Universidade Yale, trabalhou brevemente como locutor de rádio, deu aulas e conferências esporadicamente e perambulou por outras ocupações. Shane O'Neill exerceu diversas pequenas atividades remuneradas, mas, como seu tio, passou a maior parte da vida desempregado voluntariamente. Quanto à falta de raízes num relacionamento, basta dizer que Eugene O'Neill se casou três vezes, James Jr. só conseguiu se relacionar com uma série de prostitutas maternais e de seios fartos, Eugene Jr. também teve três casamentos e Shane, após dois ou três relacionamentos amorosos, casou-se e teve um filho – morto ainda bebê por asfixia postural –, tendo arruinado seu casamento pelo tipo de vida que levava.

Por fim, vale mencionar uma figura da família de O'Neill cujo destino escapa ao cânone de seus parentes: sua filha Oona. Tendo herdado a forte personalidade do pai, partiu, ainda adolescente, em 1943, para Hollywood – lugar especialmente abominado por O'Neill –, buscando tornar-se atriz de cinema. Lá conheceu Charlie Chaplin. Em questão de três ou quatro meses, os dois vieram a se casar. Ela com dezessete para dezoito anos, ele com cinqüenta e quatro, três vezes a idade de Oona e mesma idade

de O'Neill à época. Além disso, Chaplin vinha de três casamentos anteriores, tinha filhos mais velhos que sua noiva e estava enfrentando um processo de paternidade. O dramaturgo, doente e já bastante golpeado pela vida, ficou furioso, rompeu relações com sua filha, nunca mais pronunciou o seu nome nem permitiu que lhe falassem sobre ela. Em várias ocasiões, Oona e alguns intermediários tentaram uma reaproximação, mas O'Neill foi inflexível até o final de sua vida. No entanto, o casamento Oona-Chaplin, que aparentemente fora uma loucura e tinha tudo para fracassar, foi surpreendentemente bastante bem sucedido. O casal viria a ter oito filhos, tendo vivido vários anos na Suíça e durado até a morte do grande cômico, em 1977. Em sua autobiografia, lançada em 1964, Chaplin louva sua última esposa e a felicidade conjugal que com ela veio a conhecer. Oona, por sua vez, disse numa entrevista de 1960: "Ele me tem feito mais madura, e eu o mantenho jovem. Quando se é feliz, a autoanálise é desnecessária. Ele tem me proporcionado um grande sentimento de segurança que nada tem a ver com sua riqueza. Com ele, eu poderia ser feliz em qualquer outra situação."¹⁵

¹⁵ Em *O'Neill: son and artist*, de Louis Sheaffer, p. 542.

Ile

Escrita em 1917, esta peça curta em um ato – baseada numa história real – é bastante representativa da primeira fase da produção de Eugene O’Neill, por sua construção realista e por apresentar personagens e acontecimentos trágicos numa embarcação em alto-mar.

A ação inicia-se por volta de uma hora da tarde num dia do ano de 1895. O navio baleeiro Rainha do Atlântico está há dois anos em uma mal-sucedida expedição em busca de baleia para extração de óleo, sendo que há quase um ano a embarcação percorre os mares gelados do Ártico. O caminho está bloqueado por uma placa de gelo. Os mantimentos vão se tornando escassos. Os homens da tripulação, cujo contrato de trabalho está expirando, estão desesperados por causa da longa jornada infrutífera em que se lançaram, pela perspectiva de passarem necessidades, pelo desejo de retornarem à terra firme e pela incerteza desse retorno, caso se demorem por mais alguns meses naquela região inóspita. Entretanto, seu comandante, o capitão David Keeney, um tipo da estirpe do capitão Ahab de *Moby Dick*, insiste obsessivamente em fazer com que o navio continue seguindo rumo ao norte, onde ele espera finalmente encontrar as baleias. Além da tripulação, a esposa do capitão Keeney, Annie, que acompanhou o marido nesta viagem, desejando partilhar com ele os perigos e o vigor da vida no mar – vivenciando uma experiência romântica, assistindo-o desempenhar os atos heróicos que lhe garantem a excelente reputação de que desfruta na cidade onde vivem –, tenta desesperadamente convencê-lo a retornar, pois sente que o longo período no frio, no silêncio, na solidão e na monotonia do

Ártico, bem como o convívio com a brutalidade da vida dos marujos, está fazendo com que ela perca a razão.

Determinado a não retornar até que o navio esteja carregado de óleo, o capitão Keeney busca impor sua vontade, sufocando com violência um princípio de motim e ameaçando de morte os marinheiros revoltosos. Esse homem obstinado e inflexível, em diálogo com sua esposa – pela qual demonstra ter consideração e amor verdadeiro –, expõe o motivo de sua obsessão em não voltar com a embarcação vazia de óleo: tem uma reputação pela qual zelar, mas a motivação principal de sua compulsão em obter óleo a qualquer custo não decorre do que os outros capitães irão dizer. O que não suportaria é ter abalado o conceito que tem de si mesmo. Retornar com o navio cheio se tornou, para ele, verdadeiramente um destino que dever ser cumprido, uma vez que vem fazendo isso desde que assumiu a condição de capitão de navio baleeiro. Sem o óleo ele não é nada. Não é a ambição por dinheiro ou por reconhecimento alheio que o move. No entanto, ao sacrificar tão dura e irracionalmente os marujos e a própria esposa, ele incorre num ato de excessiva arrogância que pode ser aproximado da *hybris* das tragédias gregas. É exatamente essa vontade cega, esse orgulho por uma “imagem glorificada de seu próprio ego”¹⁶, que o perde.

O grande momento trágico da peça se apresenta no diálogo final entre o capitão Keeney e sua esposa. Tocado pelo desespero da mulher e pela iminência de que ela enlouqueça, o capitão vê-se obrigado a fazer uma escolha de profundas conseqüências: ou cede e faz com que o navio retorne, seguindo para o sul e preservando a sanidade mental da sra. Keeney, mas destruindo-se pelo aniquilamento de seu ego, ou decide irrevogavelmente continuar seguindo rumo norte ao encontro das baleias, permanecendo fiel a sua obsessão e salvando-se, mas destruindo a mulher que ama. Neste momento, uma terrível batalha de sentimentos contrários é travada na alma de Keeney. O desespero de sua esposa chega ao ápice, e ela encontra-se realmente à beira da loucura. Comovido e arrasado, o capitão promete fazer com que a embarcação tome o caminho de volta. Todavia, exatamente nesse momento ocorre

¹⁶ Expressão empregada por Doris Falk em *Eugene O'Neill and the tragic tension*, p. 24.

a intervenção do destino. O segundo homem da tripulação desce a escada com estardalhaço para anunciar que a placa de gelo no caminho está derretendo, que uma passagem para o norte foi aberta e baleias começam a aparecer. Como “saindo de um estado de transe”, “tentando organizar os pensamentos”¹⁷, Keeney inexoravelmente muda sua resolução e dá ordens para que o navio siga de imediato para o norte, argumentando com a mulher que somente assim ele poderá se fazer um homem digno de ser amado e um marido do qual ela possa orgulhar-se. Desse modo, a loucura da sra. Keeney é desencadeada violentamente, enquanto o capitão, com enorme sofrimento mas firme determinação, sobe ao convés para comandar seus homens na tarefa de matar baleias para encher o navio de óleo.

Nesta peça curta do início da carreira de O’Neill, ao menos dois temas típicos de sua dramaturgia, característicos de sua expressão do trágico, já se encontram realizados com maestria: uma visão pessimista do casamento – posição compartilhada com Strindberg, seu dramaturgo favorito –, em que um dos cônjuges é destruído pelo outro¹⁸; e a presença do mar como força profundamente influenciadora e mesmo determinante do destino daqueles que se relacionam com ele diretamente, sendo seus desígnios tão misteriosos e inescrutáveis como os dos deuses nas tragédias gregas¹⁹.

É interessante contrastar os dois personagens principais da peça para identificação das falhas que deram origem ao processo trágico que destruiu suas vidas. O capitão Keeney, como se viu, é a encarnação da virilidade cega em seu impulso por satisfazer os ditames do ego a qualquer custo. Falha pela incapacidade para sobrepujar sua obsessão, que também pode ser considerada um espécie de loucura. Já a sra. Keeney, mulher de constituição frágil, é a esposa romântica que, mesmo avisada de

¹⁷ Eugene O’Neill em *Ile*. In: *Complete Plays: 1913-1920*, pp. 504.

¹⁸ Esse tema se apresenta também em peças como *Before breakfast*, *All God’s chillun got wings*, *Welded*, *Mourning becomes Electra* e *The iceman cometh*.

¹⁹ Tema também presente nas peças de um ato do ciclo conhecido como *S.S. Glencairn*, *Diff’rent*, *Anna Christie*. A influência do mar é variada na vida dos personagens de O’Neill. Para os marinheiros das peças do ciclo *S.S. Glencairn*, ele representa um caminho sem volta; para Chris Christopherson, em *Anna Christie*, que o chama de “ole devil”, ele é a entidade que destruiu as melhores possibilidades de sua vida; para Lavinia Mannon, em *Mourning becomes Electra*, ele proporciona libertação das repressões de sua educação puritana; para Edmund, em *Long day’s journey into night*, ele possibilita integração na totalidade do universo.

que aquele não era lugar para uma mulher, vê frustradas suas ilusões de assistir o marido desempenhando o papel de um Ulisses ou um *viking* moderno em ação. Falha pela incapacidade de compreensão da personalidade do marido e de percepção da realidade de seu trabalho no mar. Louis Sheaffer vê na figura da sra. Keeney a primeira manifestação de uma das obsessões do dramaturgo, a partir de então muito recorrente em sua obra: a recriação literária da imagem que tinha de sua mãe. Escreve Sheaffer:

A sra. Keeney é a primeira imagem de Ella O’Neill nos escritos de seu filho. A infeliz tomada de consciência por parte de Ella acerca de seus sonhos românticos em relação a James O’Neill e o teatro pode ser ouvida por detrás das palavras da sra. Keeney a seu marido: “Acho que andei sonhando com os antigos *vikings* dos livros de histórias, e pensei que você fosse um deles. (...) Eu costumava descer para a praia, especialmente nos dias em que ventava e as ondas rebentavam, e sonhava com os encantos da vida livre que você devia estar levando. (*Dá um riso que é um meio-solução.*) Eu amava o mar naquela época. Mas agora não desejo sequer vê-lo de novo.”²⁰

Mary Ellen O’Neill, tal como a sra. Keeney, também se viu cercada e sufocada pelo mundo do teatro – absolutamente incompatível com seu temperamento – após se casar com o ator James O’Neill e ter de acompanhá-lo em suas jornadas de cidade em cidade. Acabou encontrando escapatória da realidade não através da loucura mas da dependência de morfina. É interessante observar como, ao perder a razão, a sra. Keeney manifesta seu estado mental tocando, de forma dissonante, o órgão a bordo da embarcação, tal como Mary, representação direta da mãe de O’Neill, faz com o piano da família no final de *Long day’s journey into night*, um dos últimos textos do dramaturgo.

Ile, como se viu, apresenta um trágico de destino. Obviamente, esse destino não é uma determinação de deuses, uma vez que a peça coloca em cena personagens modernos, mas decorrência do poder superior da natureza e das forças do meio

²⁰ Louis Sheaffer em *O’Neill: son and playwright*, p. 385.

ambiente, que são indiferentes às vicissitudes do fazer humano, não podendo ser controladas.

Com esse texto curto porém significativo, Eugene O'Neill, que vinha escrevendo peças em um ato desde 1913, demonstrou estar preparado para desafios maiores. A partir de 1918, começa a escrever obras mais longas e mais abrangentes. *Beyond the horizon* marcará essa passagem e será o primeiro grande sucesso de público e crítica obtido pelo dramaturgo.

Beyond the horizon

Eugene O'Neill escreveu esta peça em 1918, mas sua estréia ocorreria somente dois anos depois. *Beyond the horizon* apresenta a história de um personagem muito recorrente na dramaturgia de O'Neill, o homem desajustado em seu meio ambiente, sonhando com outra realidade. Na busca dessa utopia, esse personagem, devido à falta de discernimento, será traído pelo destino que ajudou a construir com suas escolhas e decisões.

A peça divide-se em três atos, cada um composto por duas cenas, uma ao ar livre e outra em espaço fechado. Isso reforça o contraste entre os sonhos e aspirações do protagonista e aquilo que a vida fez desses sonhos e dessas aspirações. Assim, a alternância de desejo e perda marca o ritmo do desenvolvimento da ação dramática.

O enredo centra-se em três personagens: Robert Mayo, seu irmão Andrew e Ruth Atkins. A história se passa numa fazenda nas proximidades do litoral, na região da Nova Inglaterra. Robert Mayo, aos 23 anos, está na véspera de partir para o mar, engajando-se numa vida de marujo sob os auspícios do capitão Dick Scott, seu tio por parte de mãe. Há no rapaz o que O'Neill chama de "um toque de poeta", característica recorrente em vários protagonistas do dramaturgo. Ele sempre foi um sonhador, afeito à literatura, desejoso de sair para o mundo e conquistar as grandes distâncias, seduzido por uma expectativa de felicidade e de uma vida maior situada no outro lado do oceano, *além do horizonte*. Possui uma grande sensibilidade e uma saúde propensa à fragilidade. Sua forte vocação para ganhar o mundo sempre lhe provocou um sentimento permanente de que estava deslocado da vida cotidiana, do trabalho

árduo e da postura realista das pessoas que vivem na fazenda de sua família, onde nasceu e foi criado. No começo da peça, contemplando o pôr-do-sol, ele exulta por estar prestes a entregar-se ao tipo de existência para a qual é naturalmente talhado, realizando os sonhos que o fascinavam na adolescência.

Seu irmão Andrew, quatro anos mais velho, possui uma natureza oposta. É o homem prático por excelência, produto da fazenda onde se criou e herdeiro do talento de seu pai para lidar com as necessidades da agricultura e da pecuária. Suas aspirações não vão além da fazenda, ambiente ao qual ele se sente profundamente integrado e do qual ele cuida com reconhecida eficiência. Vive um relacionamento amoroso com uma moça da fazenda vizinha, Ruth Atkins, que se criou na companhia dos dois irmãos. Possuindo muitas afinidades, seu casamento seria a culminância natural de suas inclinações, reforçada pela conveniência da união das terras das duas fazendas e pela perspectiva de prosperidade através da administração competente dos negócios agro-pecuários por parte de Andrew.

Ruth, com 20 anos no início da peça, é uma mulher bonita, simples e afeita à vida no ambiente rural. Órfã de pai, é responsável por tomar conta de sua mãe, que vive entevada numa cadeira de rodas. Sem nenhum refinamento intelectual, bem adaptada ao seu meio, parece a companheira ideal para Andrew.

No entanto, em uma conversa no dia anterior à partida de Robert, este confessa amor a Ruth, que, surpresa e feliz, encantada pelas palavras dele acerca das belezas distantes, revela, por sua vez, que o ama há muito tempo e que somente se envolveu com Andrew por se acreditar ignorada por alguém que estava sempre absorto na leitura de um livro. A descoberta – por parte de Robert e Ruth – de que seu amor é correspondido muda o rumo das coisas. A moça, entre beijos e lágrimas, implora para que o rapaz desista de embarcar no dia seguinte e permaneça na fazenda. Este, num arroubo romântico bem típico de seu temperamento, realmente desiste de assumir seu legítimo destino quando tudo já estava preparado para isso, decidindo permanecer na fazenda e casar-se com Ruth, na expectativa de que o amor poderá suprir seus anseios por outras terras, por outras culturas e pelo mistério que situa-se

além do horizonte. Na mesma noite, comunica à família sua repentina decisão de não mais se engajar como marujo no navio de seu tio Dick Scott, optando pelo casamento com Ruth e pela existência ao rés-do-chão na fazenda. Seus pais ficam felizes por não terem de separar-se de seu caçula. O capitão Scott, entretanto, fica indignado com a desistência de Robert, uma vez que preparou com esmero toda a infra-estrutura para recebê-lo em seu navio e fazer dele um marujo bem qualificado. Andrew, arrasado por ter sido preterido por Ruth, decide partir para os mares no lugar de Robert, sendo logo aceito por seu tio Scott. Essa decisão motiva uma discussão e o rompimento de relações com seu pai, James Mayo, que esperava encontrar em Andrew seu sucessor na condução dos negócios da fazenda, uma vez que, conforme ele dissera no início da peça, “Andy é um Mayo da cabeça aos pés, nasceu fazendeiro, e dos bons. Ele viverá e morrerá nesta fazenda, assim eu mesmo espero. (*Com orgulhosa confiança*) E antes de morrer fará deste lugar uma das fazendas mais bonitas e lucrativas de todo o estado!”²¹ Furioso com a fuga de seu filho mais velho, o patriarca dos Mayo dirige-lhe palavras proféticas: “Você está indo contra a sua própria natureza, e ainda irá se arrepender muito, caso insista nessa loucura.”²².

Três anos após a partida de Andrew e o casamento de Robert e Ruth, James Mayo está morto. A fazenda exibe uma decadência evidente, fruto do descuido e da incapacidade de Robert em sua administração. Andrew, após longo tempo em terras distantes, está prestes a chegar para uma visita. Robert e Ruth têm agora uma filha, Mary, que herdou do pai o aspecto doentio e anêmico. A sra. Mayo e a sra. Atkins, velhas e com saúde precária, também vivem na fazenda. Robert apresenta uma aparência mal cuidada, e Ruth está envelhecida, tendo perdido muito do frescor e da beleza que a caracterizavam no início da peça. Seu casamento está deteriorado, e o suposto amor que mudou o rumo de suas vidas transformou-se em rancor e ódio.

A visita de Andrew, afinal, apenas aumenta a frustração de todos. Robert, que esperava reencontrar seu irmão enriquecido espiritualmente pela experiência *além do horizonte*, descobre que ele se transformou num reles materialista e num vulgar

²¹ Eugene O’Neill em *Beyond the horizon*. In: *Complete Plays: 1913-1920*, p. 588.

²² Id., *ibid.*, p. 596.

especulador financeiro. Ruth, que, fracassada em seu casamento, nutria ilusões de que Andrew ainda pudesse amá-la, descobre que foi completamente esquecida por ele.

Novo salto no tempo, oito anos após os acontecimentos do início da peça. A fazenda e as vidas dos personagens sobreviventes encontram-se em estado de ruína. A sra. Mayo e a menina Mary estão mortas. Robert está muito doente de tuberculose, piorando progressivamente. Ruth envelheceu de forma horrível, tendo perdido toda a beleza e toda a capacidade para se emocionar com alguma coisa. A sra. Atkins tem sua paralisia agravada, transformando-se num verdadeiro traste humano. A casa e a fazenda encontram-se em estado lastimável. Os empregados abandonaram o trabalho por falta de pagamento e pela inépcia administrativa de Robert.

Andrew, prestes a revisitar a fazenda após cinco anos passados em relação a sua última estadia ali, deverá trazer consigo um médico especialista em pulmões, para que a doença de seu irmão seja diagnosticada com acuidade. Robert reconhece ter fracassado na vida e arrastado Ruth com ele. No entanto, tem uma última esperança de mudança, planejando livrar-se da fazenda, tomar dinheiro emprestado ao irmão e recomeçar tudo na cidade, trabalhando como escritor.

Andrew finalmente chega e fica chocado com a aparência e o mal estado de saúde de Robert. A situação em que se encontra a fazenda e as péssimas condições financeiras da família também o deixam estarrecido. Examinando o rapaz, o médico constata que a tuberculose está bastante avançada, em estágio irreversível, estando os dois pulmões muito afetados. Assim, ele dispõe de pouquíssimo tempo de vida.

O decurso dos anos mostrou que a vida de Robert, após sua decisão de ir contra sua própria natureza, foi um malogro total. Andrew, que também negou o chamado de suas vocações e que aparentemente havia se transformado num bem sucedido e abastado negociante, revela que também fracassou e que as palavras de seu pai quando ele partiu para o mar se cumpriram. Como desfecho, Robert, escapando de casa e subindo a custo uma elevação no terreno da fazenda, de onde pode contemplar o horizonte e o nascer do sol, expira aos pés de Andrew e Ruth, vendo na morte uma libertação de suas frustrações e, enfim, o início de sua viagem para *além do horizonte*.

Apesar da marcante tonalidade naturalista, *Beyond the horizon* – peça em que se constata a influência de Henrik Ibsen, um dos autores prediletos de O’Neill – é pontuada por vários elementos simbólicos, tais como o mar, a fazenda, as colinas em torno da fazenda, o pôr-do-sol que abre a peça e o nascer do sol que a encerra.

O mar, elemento geográfico e projeção do espírito de Robert, representa as grandes distâncias, o mistério, o sonho e a vocação poética do caçula dos Mayo. A fazenda, instituição agro-pecuária e projeção do espírito de Andrew, incorpora a praticidade, o utilitarismo, a produção, o trabalho diligente e a vocação de bicho da terra do primogênito. A troca de lugar entre os dois irmãos instaurou uma espécie de mundo às avessas, quebrando a harmonia de suas vidas e destruindo-os gradativamente, levando de roldão sua família, seu amor, a fazenda, as finanças e os bens materiais pelos quais Andrew tanto se empenhou.

As colinas em torno à fazenda funcionam como muros delimitando o âmbito da existência naquele ambiente. Tais muros se realizam como uma prisão para Robert, mas como um elemento de segurança e estabelecimento da realidade que basta a Andrew e aos outros Mayo. O horizonte se apresenta como referência daquilo que, transposto, dá acesso a outras formas de existir sobre a terra. Para Robert, a experiência além do horizonte seria fonte de conhecimento, evolução espiritual, realização de suas potencialidades literárias e humanização. Para Andrew, que retorna falando mal da vida no mar e do Oriente, essa mesma experiência é apenas oportunidade de exploração da natureza e das pessoas com a finalidade de ganhar muito dinheiro.

O pôr-do-sol que abre a peça simboliza um tempo que está prestes a acabar, o tempo da família unida, da prosperidade na fazenda dos Mayo, da juventude ainda não confrontada com a angústia da perda, do sofrimento e da morte. Por sua vez, o nascer do sol que encerra a última cena representa obviamente o começo de um novo ciclo temporal. É uma ilustração de uma das citações favoritas de O’Neill, a frase de Nietzsche segundo a qual “é necessário possuir um caos dentro de si para dar à luz

uma estrela brilhante”²³. Somente o sofrimento e o sacrifício dão direito à libertação. A morte, aceita como agente dessa liberdade conquistada e bênção para quem tanto sofreu, enfim transportará Robert numa viagem eterna pelo horizonte longínquo. Andrew, sem amor e fracassado em sua empreitada por lugares distantes, e Ruth, apática e decrépita, restam como mortos em vida. No entanto, cabe-lhes a tarefa de buscar refazer sua existência e reencontrar a harmonia perdida.

Para Eugene O’Neill, a condição trágica do ser humano reside, em grande parte, em sua necessidade de *pertencer*. A vida é um permanente processo de identificação em relação a um ambiente, uma atividade, uma pessoa ou grupo de pessoas, uma propensão do espírito. Nesse processo, o ser humano se trai pela falta de discernimento e é traído pela forma como as coisas se arranjam no decorrer do tempo. Assim, a percepção de que se foi despossuído ocorre somente quando já é tarde demais. Desse modo, a vida é sobretudo um processo de desintegração e de desilusão. Justamente por isso o homem precisa integrar-se e sonhar.

Na véspera de assumir a existência que sempre desejou, Robert renuncia a partir para o mar, traindo suas verdadeiras inclinações por um sonho de amor. O destino também o trai, bem como a Ruth, ao fazer com que nesse momento de suas vidas eles se amem e que justamente nesse momento seu amor se revele. Andrew, também traído pelo destino, despossuído da mulher que então amava e que conferia sentido à sucessão de seu pai à frente da administração da fazenda, trai-se a si mesmo ao buscar salvação fora de seu verdadeiro lugar. Enfim, Robert não pertence à fazenda, Andrew não pertence ao mar nem aos países distantes, Ruth não pertence a seu casamento. Aqui, a tragédia se expressa através de um dos temas mais recorrentes na dramaturgia de O’Neill: o horror que inevitável e necessariamente advém para aqueles que negam seus sonhos²⁴.

²³ Friedrich Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*, p. 108.

²⁴ Esse tema encontrará realização magistral na maturidade de O’Neill, em obras como *The iceman cometh* e *Long day’s journey into night*.

Como sempre, o dramaturgo transporta para o palco e recria, em *Beyond the horizon*, diversos elementos de sua biografia. Outra vez recorro a Louis Sheaffer:

A situação central, antes de tudo, é similar à que o autor, John Reed e Louise Bryant viveram: dois homens que se dão muito bem, quase como irmãos, apaixonados pela mesma garota, que, por sua vez, favorece ora um, ora outro. A experiência do autor com a tuberculose é um segundo elemento. Além disso, o pai do protagonista (a propósito chamado James), um vigoroso fazendeiro, sugere o sentimento de campônio que James O'Neill possuía em relação à terra. Em outro paralelo, a cólera do sr. Mayo devido ao abandono da fazenda por parte de Andrew lembra a decepção do sr. O'Neill devido ao fato de no fundo Jamie rejeitar o teatro. *Horizon*, por fim, é autobiográfica em seu retrato de Robert Mayo, um O'Neill fraco, sem talento, sonhador assombrado por imagens de lugares distantes, mas sem a energia do dramaturgo, sua enorme necessidade de expressar-se, de comunicar sua austera visão da vida.²⁵

Também podem ser lembrados como eventos da história de O'Neill reconfigurados na peça os seguintes fatos: a experiência de seu primeiro casamento, que, como o de Robert, decidiu-se por impulso romântico e foi um fracasso; como o dramaturgo, Andrew vai para Buenos Aires e passa uma temporada lá; nas memórias de suas aventuras marítimas, O'Neill freqüentemente menciona o destino de um marujo norueguês de quem se tornou amigo: "O grande infortúnio e o grande erro de sua vida, ele costumava resmungar, ocorreu quando em rapaz abandonara a pequena fazenda de seu pai e fugiu para o mar. Passou vinte anos cruzando os oceanos sem jamais retornar à casa paterna. Acho que ele ficou sem escrever para casa ou receber uma carta durante anos."²⁶

Beyond the horizon foi a primeira peça de Eugene O'Neill a realizar temporada na Broadway e atingir um público mais amplo. Acabou por se tornar um estrodo

²⁵ Louis Sheaffer em *O'Neill: son and playwright*, p. 418.

²⁶ Trecho de carta reproduzida por Travis Bogard em *Contour in time: the plays of Eugene O'Neill*, p. 123.

sucesso, tendo sido saudada pelos críticos como um marco do início de uma nova era no teatro dos Estados Unidos e tendo subido ao palco para 144 *performances* em sua primeira montagem.

O que havia de inovador na obra? A apresentação de uma autêntica tragédia americana, com personagens complexos e bem construídos, amarrados uns aos outros, a despeito de sua inabilidade para se relacionarem entre si – o que remete imediatamente ao teatro de um dramaturgo como Anton Tchekhov. Os cenários e a linguagem naturalistas, a rica simbologia, a apresentação do horror de viver, de existências frustradas e destinos dignos de piedade, a sombria disposição da peça eram elementos radicalmente novos num teatro que até então se marcava pela profusão de dramas românticos de final feliz e comédias de costumes que apresentavam uma visão de mundo adocicada e divertida, uma linguagem empolada e uma dicção declamatória. Tais argumentos tornam-se ainda mais fortes quando se pensa em sua peça estreando na Broadway, que ainda hoje é famosa pela superficialidade do tipo de teatro que abriga. James O'Neill, praticante do velho teatro, tendo assistido à estréia de *Beyond the horizon*, feliz pelo triunfo de seu filho, perguntou-lhe, no entanto, ao final da apresentação, com lágrimas nos olhos: “Tudo bem, se é isso o que você deseja escrever, mas as pessoas vêm ao teatro para esquecer seus problemas, não para se lembrar deles. O que é que você está tentando fazer, mandar a audiência para casa, a fim de cometer suicídio?”²⁷ Em realidade, o que estava prestes a se retirar de cena era o velho teatro.

²⁷ Croswell Bowen em *The curse of the misbegotten: a tale of the house of O'Neill*, p. 114.

The emperor Jones

Escrita em 1920, primeiramente intitulada *The silver bullet*, esta peça marca o início de um período em que O'Neill aproxima-se do Expressionismo, estética então em voga entre artistas europeus e que, no teatro, encontrou sua melhor realização na Alemanha. Tendo aparecido inicialmente nas obras do sueco August Strindberg, desenvolveu-se, nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial, na dramaturgia de alemães como Wedekind, Toller, Kaiser e Hasenclever. No entanto, o emprego da técnica expressionista por O'Neill se processa de forma pessoal e criativa.

Dividida em oito cenas, com diálogos apenas na primeira e na última, e solilóquios do protagonista no restante das falas, a obra conta a história da ascensão e da queda do imperador Brutus Jones, ex-carregador de malas em Nova York, cujo passado é profundamente marcado pela herança da escravidão e por dois homicídios que cometeu nos Estados Unidos.

No começo da peça, Jones está prestes a ser destituído do posto de imperador de uma ilha nas Índias Ocidentais, por causa de seu governo despótico e corrupto. O povo da ilha, negros que ele considera ignorantes e supersticiosos, inicia uma rebelião após o último e abusivo decreto de aumento de impostos. Assim, os nativos retiram-se para as montanhas que circundam o palácio e dão início a um ritual de solicitação de ajuda e proteção dos deuses em sua tarefa de executar Jones, que acreditam possuir poderes sobrenaturais. Esse ritual é marcado pelo toque de tambores, cujo progressivo aumento da tonalidade e da aceleração dão ritmo à narrativa.

A primeira cena fornece informações sobre o passado de Brutus Jones, permitindo a compreensão da conjuntura presente no palco. Através do diálogo entre o imperador e Henry Smithers, um branco canalha originário de Londres, fica-se sabendo que, nos Estados Unidos, no tempo em que trabalhava como carregador, Jones matou um colega de profissão, negro como ele, por ocasião de uma briga decorrente de uma discussão num jogo de dados. Preso, foi julgado e condenado a vinte anos de reclusão. Enquanto presidiário, numa ocasião em que realizava trabalhos forçados numa estrada, juntamente com outros condenados, foi açoitado por um carcereiro branco. Não conseguindo conter o seu ódio, atacou o funcionário da penitenciária e o matou a golpes de pá. Escapando, conseguiu fugir do país e chegar às Antilhas. Na ilha em que aportou, em apenas dois anos ascendeu à condição de imperador, por ter tido sagacidade para tirar proveito de um lance de sorte. Durante uma revolução, ele sobreviveu a uma tentativa de assassinato realizada por um líder nativo. Jones seria alvejado, mas a arma falhou, tendo esse acontecimento sido testemunhado por muita gente. Então, aproveitou para fazer com que a população local acreditasse que ele tinha o corpo fechado, que possuía poderes sobrenaturais e que somente uma bala de prata seria capaz de matá-lo. Assim, autoproclamou-se imperador da ilha e por algum tempo a governou, roubando os valores arrecadados em impostos e depositando-os em seu nome, em contas bancárias no exterior, esperando pelo momento mais adequado para fugir e ir viver uma vida de milionário em outro lugar. A sublevação do povo da ilha, no entanto, faz com que esse momento tenha chegado antes do que ele esperava.

Tendo os cavalos do palácio sido levados para as montanhas, o imperador Jones, que havia preparado toda uma infra-estrutura para sua fuga, terá de realizá-la a pé. Uma planície e uma grande selva deverão ser atravessadas no decorrer da noite, até que ele possa atingir a costa e subir a bordo de uma embarcação de bandeira francesa que o transportará até a Martinica. O imperador gaba-se de sua astúcia e parte envergando um vistoso uniforme composto por um ornamentado paletó azul-claro, calças vermelho-brilhante com lista lateral azul, bem cuidadas botas com

esporas e um cinto que sustém um revólver de cano longo e coronha trabalhada em pérolas. Na arma, leva cinco balas de chumbo e uma de prata. Supersticiosamente, acredita que a bala de prata lhe dá sorte e que o livrará da perseguição dos nativos. Ao longe, ouve-se o som do lento tocar dos tambores.

As cenas seguintes mostram o percurso do imperador Jones pela selva. Sua jornada se processa não somente no tempo e no espaço, mas se realiza principalmente como uma trajetória espiritual. Quando se vê sozinho, à noite, no meio de uma densa mata, é tomado por um medo crescente que o leva a ter alucinações e ser assombrado pelo seu passado. À medida que a noite avança e ele vai se confrontando com seus fantasmas, sua consciência de homem civilizado vai regredindo a um estado primitivo de inconsciência pessoal, bem como ao inconsciente coletivo de sua raça.

Tendo chegado ao final da planície e à entrada da floresta no princípio da noite, Jones pára e hesita em adentrar-se pelas matas. Sente fome e tenta animar-se com a expectativa de encontrar uma lata de alimentos em conserva que havia escondido por aqueles caminhos. Procura mas não a encontra. Neste momento, saídos das sombras, os Pequenos Medos Informes – negros, amorfos, de olhos brilhantes e riso zombeteiro – movem-se ameaçadoramente em sua direção. Aterrorizado, Jones saca seu revólver e detona-o sobre essas criaturas, fazendo com que a visão se desvaneça. A arma lhe restitui alguma autoconfiança, e ele embrenha-se pela selva escura.

Ao chegar numa clareira triangular, a lua projeta uma luminosidade misteriosa. Adiante, o matagal se apresenta como uma barreira difícil de ser transposta. O som dos tambores está um pouco mais alto e mais acelerado. Ouve-se também um estranho ruído de dados sendo lançados e recolhidos. Mais um pouco e se vê, ao fundo da clareira, a figura do negro Jeff, ex-colega de Jones em Nova York, assassinado com uma navalha por causa do jogo. O ex-imperador fica paralisado de medo ao dar com o fantasma do homem que matou. Em desespero, mais uma vez saca o revólver e atira em direção ao espectro, que desaparece. Sentindo que os nativos se aproximam, o fugitivo adentra-se pelo matagal.

O cenário da etapa seguinte é uma estrada lúgubre e irreal, ladeada por árvores que são como muralhas. A rubrica diz que “é como se a floresta se abrisse momentaneamente para deixar a estrada passar e realizar seu desígnio secreto. Feito isso, a floresta se fechará novamente, e a estrada deixará de existir”²⁸. Jones sai da brenha e entra aos tropeços. Está exausto e faminto. Tem o uniforme esfarrapado, o que o faz decidir lançar fora o paletó, literal e figurativamente despindo-se de civilização. Clama a Deus para que não mais se depare com seus fantasmas e tenta racionalizar, dizendo que o que tem visto é causado pela fome. Resolve descansar, quando entra pela estrada um grupo de presidiários negros, portando ferramentas, e um carcereiro branco, portando uma arma de fogo e um chicote. Os condenados começam a trabalhar, e o carcereiro faz sinal a Jones para que se junte a eles. Após receber uma chibatada enquanto cavava a terra, o ex-imperador tenta atacar seu agressor com a pá, reatualizando seu segundo homicídio. Entretanto, fica desesperado ao perceber que a pá desapareceu e que tem as mãos vazias. Colérico, saca novamente o revólver e atira nas costas do carcereiro. A visão se desvanece.

Já noite alta, o fugitivo chega a uma clareira circular, cercada por árvores enormes. Cai de joelhos, levanta as mãos para o céu e suplica perdão a Deus, confessando seus três grandes crimes: os assassinatos de Jeff e do carcereiro e o roubo de tudo quanto conseguiu extorquir dos nativos. Lança fora suas botas, que também já estão em péssimo estado. Pára, desolado, por alguns instantes, quando a cena é invadida por fazendeiros vestidos em trajes sulinos de meados do século XIX. Um leiloeiro, uma pequena audiência e um lote de escravos também entram. Por fim, Jones se vê entre os escravos, sendo leiloado em praça pública. Tomado pelo ódio e pelo pavor, ele atira no leiloeiro e num fazendeiro que o compra, esgotando as balas de chumbo em seu revólver. O fantasma desaparece, Jones dispara mata adentro e a floresta se fecha. O som dos tambores se torna ainda mais forte e mais rápido.

O déspota, cada vez mais acossado por seus temores, esgota-se física e psicologicamente. Sua roupa reduz-se a uma tanga em farrapos. Arrastando-se,

²⁸ Eugene O’Neill em *The emperor Jones*. In: *Complete Plays: 1913-1920*, p. 1049.

consegue chegar ao pé de uma árvore gigantesca à margem de um grande rio. Fica completamente arrasado ao se dar conta de que acaba de retornar ao ponto de partida. Os tambores soam de modo frenético, quando, por detrás da árvore, portando toda a sua parafernália cerimonial, surge um feiticeiro africano. Invocando forças do mal, ele exige o sacrifício de Jones para aplacá-las. Num último lampejo de esperança, este lança uma prece aos céus, implorando misericórdia e clemência a Deus. Contrariado em sua exortação ao sacrifício, o feiticeiro faz surgir, das profundezas do rio, um deus-crocodilo que avança em direção a Jones. Sem outra alternativa e com enorme pesar, o fugitivo saca pela última vez o revólver e atira na criatura monstruosa, utilizando seu amuleto, a bala de prata. O deus-crocodilo retorna ao rio. O feiticeiro desaparece atrás da árvore. Jones fica prostrado, choramingando. Os tambores realizam uma batucada infernal.

O desfecho da ação se passa ao alvorecer. Lem, líder dos nativos, Smithers e um grupo de guerreiros procuram por Jones. Ao escutarem um ruído na mata, os guerreiros avançam sorrateiramente com seus rifles armados. Passados alguns instantes, ouve-se o detonar de vários tiros, seguidos por gritos de júbilo. A batida dos tambores pára subitamente. Os nativos reaparecem, trazendo o cadáver de seu ex-imperador. Lem explica a Smithers que mandou fundir balas de prata para matar Jones, uma vez que, em sua crença, somente elas seriam capazes de realizar isso. O inglês zomba do morto e da mentalidade supersticiosa dos nativos.

Um tema bem típico de O'Neill e uma concepção central em sua visão trágica é a força do passado como determinante das circunstâncias espirituais do ser humano, bem como de suas relações sociais. Em sua obra, o passado sempre se manifesta como um força complexa, em parte constituído pelas escolhas realizadas pelo indivíduo, mas em grande parte fora de seu controle, sendo moldado pelo acaso, estando acima da capacidade de compreensão humana. Em *The emperor Jones*, esse tema é levado do paroxismo, uma vez que a poderosa influência do passado é

examinada não somente no plano da biografia do protagonista, mas especialmente no plano arquetípico.

Para O'Neill, a todo momento o passado obriga o homem a confrontar seu destino. O caso de Brutus Jones é exemplar. Originário da cidade grande, tendo assimilado o cinismo, a ganância e o utilitarismo dos brancos americanos para os quais trabalhou, possuindo sagacidade para tirar proveito dos acontecimentos inesperados – características que fizeram-no conquistar o trono da ilha –, Jones pode ser considerado uma flor da civilização. Indubitavelmente, possui também um toque de grandeza, expresso, por exemplo, na vontade poderosa que o levou a ascender da atividade servil e anônima de carregador de malas e do inferno de uma prisão cheia de negros numa sociedade racista à condição de imperador. No entanto, como um Édipo, carrega verdadeiros miasmas advindos do passado: executor de dois assassinatos e traidor de sua raça – não por acaso ele se chama Brutus. Em sua trajetória pela selva, exatamente esse passado o levará ao encontro consigo mesmo.

Na primeira vez em que Jones surge em cena, ele está no auge de sua ascensão. É ainda dono do poder na ilha, é um homem rico devido a sua corrupção administrativa. Suas roupas, seu porte imponente, sua autoconfiança são marcas proeminentes da *persona* que construiu para si. Gaba-se de sua sofisticação, que lhe permitiu se impor sobre nativos, vistos como supersticiosos. No entanto, revela-se ele próprio bastante supersticioso, creditando toda a sorte que tem tido na vida a sua bala de prata, espécie de talismã que o protegeria.

Sua fuga pela floresta – símbolo clássico do desconhecido ameaçador – e seu percurso noite adentro farão com que ele tenha de se haver com seu destino. À medida que se movimenta no tempo e no espaço, vai tendo suas roupas e seus calçados danificados, abandonando-os pelo caminho. No final, praticamente nu, perdeu toda a indumentária da civilização. Também no plano espiritual, ele vai se desnudando das máscaras, dos modos civilizados, até confrontar-se diretamente com a história de sua raça, através da terrível experiência da escravidão, e com sua

religiosidade original, realizada na figura do feiticeiro africano e nos rituais dos nativos. O passado, emergindo com força esmagadora, é o agente desse desnudar-se.

O processo de assimilação cultural dos negros nos Estados Unidos tem o seu auge numa figura como Jones, que renega os valores e as crenças de seu povo. Ao mesmo tempo, ele assume os piores valores e crenças da cultura americana. O materialismo exacerbado e ganancioso o levou a matar um colega de profissão por causa de um jogo de dados. Fez ainda com que ele não tivesse nenhum escrúpulo em dilapidar, em benefício próprio, a economia da ilha que governava com mão de ferro. Sua religiosidade cristã, posta de lado nos tempos de abundância, revela-se estritamente utilitária, uma vez que somente recorre a Deus nos momentos em que se encontra em apuros. Por fim, quando se vê absolutamente só, a consciência de que é culpado coloca-o em face de seus fantasmas, culminando com o feiticeiro africano a exigir o sacrifício de sua vida. Ironicamente seu talismã, a bala de prata, realiza-se como o instrumento de sua perda definitiva, pois o barulho de sua detonação faz com que Jones seja localizado e morto pelos nativos – com balas de prata.

O destino do imperador Jones é trágico. Caído de uma alta posição, traído por um orgulho excessivo, punido por sua consciência e pelos deuses de sua ancestralidade, ele é destruído por ordem superior. Sua resistência a essa ordem, recusando-se até o último instante a entregar-se, lhe confere alguma dignidade, apesar do terror que lhe infundem sua consciência e mesmo seu inconsciente.

O tema permanente da tragédia é o eterno questionamento metafísico sobre de onde viemos, o que somos, para onde vamos. Nesse sentido, *The emperor Jones* vai muito além de ser uma peça “racial”. Antes de ser o negro, Jones é o homem. Sua trajetória mostra que, por trás de nossa fachada de civilização, há um ser primitivo que constitui a realidade humana essencial. A queda do imperador Jones, como a de Ícaro, aponta para a incapacidade do homem para superar as limitações da condição humana.

Alguns intérpretes da obra de O'Neill chamam a atenção para a universalidade da peça, colocando-a em paralelo com grandes textos da dramaturgia ocidental. Julius

Bab a compara a *Macbeth*, de Shakespeare, mostrando que “ambas as peças lidam com a queda de um homem poderoso que viveu além de seu poder; o fim de um déspota”²⁹. Virginia Floyd identifica na obra o tema fáustico: “Jones é um homem que claramente vendeu a alma pela posse de bens materiais”³⁰. Travis Bogard traça uma minuciosa comparação com *Peer Gynt*, de Ibsen: “ambas as peças são sobre fugitivos correndo em desespero através dos cacos de suas vidas rumo a uma salvação obscuramente entrevista cuja descoberta depende de que eles apreendam suas identidades essenciais. (...) As ações de ambas as peças focalizam o terror e a descoberta interior, e o momento crucial em ambas é representado em cenas breves com os protagonistas sozinhos em cena, falando em monólogo”³¹. Já Horst Frenz vê um estreito paralelo entre *The emperor Jones* e *Da manhã à meia-noite*, de Georg Kaiser:

Tematicamente, ambas as peças lidam com a externalização do interno, dos estados emocionais; com a transformação radical, subjetiva, da realidade objetiva como resultado de uma crise psicológica extrema. A figura central, em cada peça, é conduzida por uma força emocional esmagadora, que, cada vez mais poderosa, finalmente arruína o controle consciente, racional, do intelecto na apreensão da realidade. O poder dinâmico do subconsciente oblitera a fachada superficial da realidade objetiva quando o imperador de O'Neill e o caixa bancário de Kaiser alcançam os limites da intensificação da experiência psicológica. Ambos são homens assombrados. Nas cenas ambientadas na selva em *The emperor Jones* e na cena ambientada sobre a neve em *Da manhã à meia-noite* eles perambulam por um mundo ameaçador, perseguidos por visões.³²

A forma expressionista empregada por O'Neill nas cenas em que Jones tenta escapar pela floresta encontrou uma feliz realização conforme seus propósitos de encenar a interioridade do personagem. O que é visto por ele constitui projeções do subconsciente confuso e culpado do ex-imperador. Há uma atmosfera de pesadelo. A

²⁹ Bab em “As Europe sees America’s foremost playwright”. In: *O’Neill and his plays*, p. 350.

³⁰ Floyd em *The plays of Eugene O’Neill: a new assessment*, p. 94.

³¹ Bogard em “Amateur’s end”. In: *Contour in time: the plays of Eugene O’Neill*, p. 136.

³² Frenz em *Eugene O’Neill*, p. 33.

floresta é praticamente personificada. A luminosidade misteriosa da lua e a pesada escuridão das matas fechadas enfatizam a ambiência lúgubre. As batidas dos tambores, que atingem uma tonalidade e um ritmo alucinantes, não só enfatizam e aumentam o pânico do protagonista como fazem o espectador participar de sua desorientação.

As origens de *The emperor Jones* são encontradas na biografia de O'Neill, na literatura de alguns de seus autores prediletos e no vasto campo de interesses culturais do dramaturgo.

Sem dúvida sua própria experiência nas selvas de Honduras foi fundamental. Para a criação da figura de Jones, o dramaturgo encontrou inspiração num jogador profissional que conheceu na juventude, num pastor da igreja batista e atendente de bar com quem convivera em New London, nos jamaicanos que faziam parte da tripulação de um dos navios em que O'Neill se engajou como marinheiro, nos negros de quem se tornou amigo no *bas-fond* de Manhattan. As histórias de dois ditadores haitianos, contadas ao dramaturgo por seus amigos de vida boêmia, foram inspiração direta não somente para o perfil de Jones como para elementos do enredo. Um desses ditadores, chamado Vilburn Guillaume Sam, costumava alardear que era imune a balas de chumbo e que somente uma bala de prata poderia matá-lo. O outro, Henri Christophe, era um ex-escravo que se proclamou imperador de parte do Haiti, tendo posteriormente suicidado-se.

Quanto às fontes literárias, O'Neill foi certamente influenciado por autores de língua inglesa que tematizaram a selva, como Rudyard Kipling – *O livro da selva* (1894) –, Joseph Conrad – *No âmago da escuridão* (1899) – e Jack London – *O chamado da selva* (1903).

A psicologia de Jung e o contato com um livro que reproduzia esculturas africanas primitivas deixaram O'Neill muito impressionado, a ponto de recriar esses elementos em sua peça, expondo os arquétipos que compõem a substância do inconsciente coletivo.

Numa entrevista de 1924, O'Neill conta como lhe surgiu a idéia da progressiva batida dos tambores intensificando e mesmo simbolizando o senso de perseguição a Jones:

Um dia eu estava lendo a respeito das festas religiosas no Congo e dos usos que nelas se fazem dos tambores: como o ritmo inicia-se numa pulsação normal e vai sendo intensificado lentamente até que as batidas do coração de todos os presentes passem a corresponder às batidas frenéticas dos tambores. Ocorreu-me uma idéia e realizei uma experiência. Como esse tipo de coisa repercutiria numa audiência de teatro? O efeito de uma floresta tropical sobre a imaginação humana foi honestamente conseguido. Era o resultado de minha própria experiência na busca de ouro em Honduras.³³

³³ Eugene O'Neill em entrevista ao *New York World*, reproduzida por Barrett H. Clark em *O'Neill: the man and his plays*, p. 72.

The hairy ape

Surgida em 1922 como desenvolvimento de um conto escrito por O'Neill em 1917 – destruído após a recusa de um editor –, esta peça é, juntamente com *The emperor Jones*, uma obra-prima do período expressionista do dramaturgo. Assim como o texto sobre o imperador negro, *The hairy ape* divide-se em oito cenas curtas que expõem a queda de um protagonista que, no princípio, exhibia enorme orgulho de si mesmo. Tal personagem é Robert Smith, conhecido como Yank, foguista de um transatlântico. Sua característica proeminente é a força descomunal, que se exprime através da brutalidade de seus gestos, palavras e movimentos.

A primeira cena se passa no castelo de proa de um navio em viagem de Nova York para Southampton, na Inglaterra. Numa sala com paredes de aço, fechada por todos os lados, os foguistas – homens de várias nacionalidades – estão reunidos. Bebem, falam todos ao mesmo tempo, cantam. O velho irlandês Paddy canta uma canção sobre o uísque. Logo depois alguém começa a entoar um cântico sobre um lar e um amor distantes. Yank cala-o rudemente, dizendo que, apesar de ser um lugar infernal, o lar de todos aqueles homens é o castelo de proa do transatlântico em que trabalham. Gaba-se de sua força extraordinária e declara orgulhosamente que o tipo de trabalho que eles ali realizam só pode ser executado por homens de verdade. Sustentando-se no que Yank acaba de dizer, Long faz um discurso de fundo social, acusando a classe capitalista pelas péssimas condições de vida dos trabalhadores no navio. Os outros foguistas vãoem-no e tentam fazer com ele se cale. Mas somente Yank silencia-o, com uma ameaça de bater-lhe. O brutamontes fala acerca de sua

descrença no discurso socialista. Compara os foguistas à gente que viaja na primeira classe, no convés do navio. Conclui pela superioridade dos primeiros, pois são eles que fazem com que a embarcação se movimente. Paddy compara as condições de vida e de trabalho do tempo presente na ação do texto com aquelas da época em que se tornou marujo, constatando uma progressiva degradação que culminou com a desumanização e a falta de condições de vida dignas para os foguistas. Para Yank, Paddy é um ultrapassado. Diz que se sente bem na condição de peça do maquinário do navio, que está integrado e pertence à realidade de seu trabalho, identificando-se orgulhosamente com a dureza e a resistência do aço. Paddy, evocando princípios cristãos, chama Yank e os outros foguistas de escravos, decidindo não ir logo para as fornalhas, ficando por mais algum tempo, a fim de dedicar-se a seus pensamentos e sonhos. Os outros saem para iniciar o trabalho.

No convés do navio, onde se divertem os passageiros burgueses em viagem, Mildred Douglas, moça de vinte anos, filha de um magnata do aço, que também é dono do navio, está sentada numa cadeira reclinada, em conversação com uma velha tia. Não somente o local amplo, arejado e confortável contrasta enormemente com o que se viu na primeira cena. Mildred, em muitos aspectos, é o oposto de Yank. Esguia, delicada, pálida, anêmica e descontente, porta um impoluto vestido branco. Diz à tia que fará uma visita à boca das fornalhas em busca de sensação, bem como pela curiosidade de verificar com os próprios olhos como vive o extrato mais baixo da sociedade. O segundo maquinista do navio chega para conduzi-la até o que a moça nomeia como o “inferno”.

No episódio seguinte, ocorrerá um traumático encontro entre esses dois mundos. Os foguistas são vistos em ação, alimentando o fogo. As condições de trabalho são as piores possíveis. O calor é tremendo; o barulho, ensurdecedor. Paddy reclama de dor nas costas. Yank o repreende com desdém e comanda os outros homens, incitando-os a abrir as portas das fornalhas e adicionar-lhes mais e mais carvão. Está exultante com seu trabalho, que faz movimentar um transatlântico de grandes proporções. Por um instante, os foguistas descansam. Mas soa o apito que

indica necessidade de mais carvão nas fornalhas. Yank grita imprecações contra o maquinista. Os homens voltam a padejar o combustível para o fogo com todo empenho. Nesse momento, Mildred, toda vestida de branco, entra na sala escura das fornalhas acompanhada por dois maquinistas do navio. Param atrás de Yank, que não os vê de imediato. Os foguistas se voltam para apanhar mais carvão, quando o apito toca mais uma vez de forma persistente e irritante. Irado, Yank pára, olha para cima, agita no ar a sua pá, bate no peito com a outra mão e – sem ainda ter visto a moça – dispara a gritar palavrões e ameaças ao maquinista no convés. A essa altura, os outros foguistas já se deram conta da presença de Mildred. Eles ficam paralisados, perplexos ante aquela insólita aparição. Ela está aterrorizada pelo tremendo impacto que lhe provoca a brutalidade explícita de Yank. Este finalmente se volta, ainda imprecando, e vê a moça em seu vistoso vestido branco, ficando imediatamente estarecido. Por um instante não consegue fazer nem dizer nada, mas olha-a com ferocidade. A ponto de desmaiar de pavor, ela chama Yank de “animal abominável”³⁴ e desfalece nos braços dos maquinistas, que rapidamente a conduzem de volta ao convés. Assim que a porta de aço se fecha após a passagem deles, Yank, recuperando-se do choque causado pela visão de Mildred em plena boca da fornalha, levanta a pá com uma das mãos e bate no peito com a outra, tal como um macaco. Então, atira com ódio sua ferramenta em direção à porta, produzindo um ruído estrondoso. Com fúria, mais uma vez xinga estrepitosamente. O apito volta a soar com insistência.

Ao final do dia, em seu alojamento na proa do navio, os foguistas estão bastante preocupados com Yank. Ele não tomou banho nem comeu. Taciturno, fica sentado a um canto. Irrita-se quando os colegas tentam argumentar que ele precisa ao menos se lavar. Paddy brinca, dizendo que ele está apaixonado. Yank declara que o que está sentindo é ódio. Long informa ter descoberto que a moça que esteve nos porões do navio naquele dia é filha de um milionário fabricante de aço e dono da embarcação. Considerando aquela visita injuriosa, tenta mais uma vez fazer um discurso socialista, mas é novamente silenciado. Paddy diz a Yank que Mildred olhava para ele como se

³⁴ Eugene O’Neill em *The hairy ape*. In: *Complete Plays: 1920-1931*, p. 137.

visse “um grande macaco peludo fugido do jardim zoológico”³⁵. Isso fere profundamente o líder dos foguistas, que, novamente furioso, levanta-se para subir ao convés e matar a moça com seus próprios punhos. Todos os outros foguistas agarram Yank e se amontoam sobre ele, realizando um esforço tremendo para conseguir contê-lo.

Três semanas depois, na Quinta Avenida, em Nova York, Yank e Long caminham com postura arrogante. Aguardam o final de uma missa de domingo para ver sair os ricos e afetados nova-iorquinos. Param diante de uma loja cuja vitrine expõe jóias e casacos de pele a preços exorbitantes. Long, que trouxe Yank até o local para tentar politizá-lo, faz proselitismo socialista. No entanto, quando a missa acaba e os grã-finos de Nova York saem da igreja caminhando como autômatos, Yank investe contra eles, tentando provocá-los. Tratado com indiferença, não recebe sequer um olhar em resposta a suas invectivas. Long tenta inutilmente arrancar o amigo dali, decidindo por fim escapar antes que a polícia chegue e o leve preso também. A única reação verbal que Yank provoca naquela gente é ser chamado de macaco por uma mulher, ofensa repetida em coro por toda a turba, em tom de gozo afetado. O maior dano causado pelo foguista na Quinta Avenida é fazer com que um cavalheiro gordo, de cartola e polainas, perca o ônibus. Incólume mas irritado, o senhor chama a polícia, que prende Yank violentamente, uma vez que ele reage e luta. Os nova-iorquinos de casaca nem tomam conhecimento do que se passa.

Conduzido à prisão de Blackwell’s Island, Yank, surrado e humilhado, conversa com os detentos das outras celas. Um deles lhe fala sobre uma organização chamada Trabalhadores Industriais do Mundo (I.W.W.), que, segundo um discurso rasteiro de um senador, reproduzido pelo jornal *Sunday Times*, constitui-se por baderneiros, incendiários e assassinos que ameaçam a democracia e a estabilidade da nação. Refletindo sobre as grandes estruturas modernas, Yank chega ao conhecimento de que o mundo da mecanização, do aço e da velocidade, ao qual ele se orgulhava de pertencer, não passa de uma jaula em que ele está encerrado. Promete, a partir de

³⁵ Id., *ibid.*, p.141.

então, identificar-se com o fogo, para ajudar a destruir a civilização do aço. Muito exaltado, sentindo um ódio descontrolado, agarra-se com mãos e pés às barras da porta da cela e chega a entortá-las com sua força tremenda. Um dos guardas da prisão, pensando que ele enlouqueceu, abre uma mangueira de incêndio e lança-lhe jatos d'água, gritando aos outros que tragam uma camisa-de-força.

Quase um mês depois, Yank é posto em liberdade, procurando por um escritório dos Trabalhadores Industriais do Mundo próximo à zona portuária, desejando afiliar-se a essa organização. Promete explodir fábricas e navios. O secretário do sindicato, suspeitando de que ele é um espião pago por grandes empresários, chama um grupo de truculentos seguranças, que agarram o foguista e botam-no para fora a pontapés, chamando-o de “macaco desmiolado”. Caído pelas ruas de um bairro decadente, buscando se recuperar de mais uma humilhação, Yank é abordado por um policial, a quem diz que seu único crime foi ter nascido. O guardião da lei simplesmente ordena que ele deixe de vadiar por ali.

Ao final da tarde do dia seguinte, no jardim zoológico de Nova York, ocorre a última cena, que representa a culminação do *leitmotiv* do macaco peludo, bem como o do aço/jaula, que dominaram a ação desde o princípio. Yank pára diante da jaula de um enorme gorila, conversando com ele, sensibilizado pela condição de prisioneiro do animal. Lembra-se do que Paddy falava acerca dos antigos e bons tempos da vida de homem do mar. Agora concorda com seu velho colega das bocas de fornalha. Os tempos atuais seriam de fato marcados por decadência e obscuridade. Por fim decide abrir a jaula, para apertar a mão do gorila, com o qual encontra uma profunda identificação. O macaco sai, envolve Yank em seus braços e esmaga-o com um abraço mortífero, lançando-o dentro da jaula, fechando a porta e escapando para uma área escura do zoológico. Yank, de costelas partidas e órgãos perfurados, agarra-se às barras da jaula e se põe de pé a duras penas. Pateticamente se dirige a um público imaginário, convidando-o a contemplar “o único Macaco Peludo das selvas de...”³⁶. Nesse momento, ele cai e morre antes de conseguir completar o que estava dizendo.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 163.

Na última frase da rubrica final, uma reflexão do dramaturgo: “E talvez o Macaco Peludo enfim esteja integrado”³⁷.

Yank é um personagem através do qual Eugene O’Neill realiza uma de suas melhores e mais pungentes expressões da condição trágica do homem moderno tal como ele a concebia. A tragédia de seu obsessivo foguista de transatlântico situa-se na perda progressiva e, por fim, total do sentido de lugar e valor a partir de seu encontro com Mildred. Filhos de dois mundos radicalmente opostos mas estreitamente relacionados pela exploração capitalista, ambos ficam psicológica e espiritualmente fora do lugar quando a brutalidade feroz do foguista e a fragilidade afetada de uma moça burguesa de Nova York se vêem face a face. Personagens simbólicos, encarnam, por um lado, a força elementar, passional do ser humano, extremamente limitada pela recusa do pensamento e da transcendência; e, por outro lado, a fraqueza de um determinado extrato social e de uma cultura que se refinaram a ponto de destruir essa força elementar, estando também extremamente limitados pela recusa do instinto e da paixão, do lado animal do homem.

No começo da peça, Yank, enfurnado com seus colegas no ambiente desumanizador da sala das fornalhas do navio, tem um sentimento profundo de pertencer àquela realidade. Tem-se na conta de um grande homem, um ser triunfante, fonte das energias que movem o mundo. Bastando-lhe a força física para satisfazê-lo através da realização de seu trabalho e dar-lhe sentido como varão da modernidade, nega o socialismo de Long e o cristianismo de Paddy. Nesse momento, sua situação no mundo – o seu mundo – está de tal maneira resolvida que chega a se relacionar com a fornalha de forma marcadamente sexualizada. Isso transparece em sua linguagem e em suas ações ao comandar os foguistas em sua tarefa de adicionar carvão ao fogo, para que o navio – claramente configurado como entidade feminina – se movimente:

³⁷ Id., *ibid.*.

YANK (*conta cantando enquanto padeja sem parecer esforçar-se*): Um – dois – três!
 (*Sua voz eleva-se de satisfação na alegria do combate*) É isso aí! Encham-na!
 Todos juntos agora! Metam-no para dentro dela! Deixem que ela se
 movimente! Disparem tudo agora! Conduzam-na! Sintam como ela se
 mexe! Vejam só como fume! Velocidade, ela está aí para isso! Dêem-
 lhe carvão, rapazes! Carvão é a cachaça dela! Beba tudinho, meu bem!
 Deixe ver como corre a mil! Vá fundo e ganhe esta corrida! Aí vai ela-
 a-a-a... (*Diz a última frase ao modo cantante da tribuna durante a corrida de
 bicicleta dos seis dias. Fecha violentamente a porta de sua fornalha. Os outros
 fazem como ele, de modo tão coordenado quanto lhes permitem seus corpos
 cansados. É como se olhos flamejantes fossem apagando-se, um após o outro,
 acompanhados por estrondos.*)³⁸

Mildred, mocinha enfadada e anêmica da chamada alta sociedade, adentra, toda vestida de branco, como um espectro, nos porões do navio, disposta sinceramente a tocar a vida em algum lugar. Deparando-se com a animalidade vital de Yank, desfalece de pavor, não sem antes ofendê-lo no âmago de seu orgulho.

A partir de então, o foguista iniciará um percurso da ignorância para o conhecimento. Nesse processo, será abalada sua fé naquilo que fundamenta sua identidade como homem: a superioridade de seu corpo. Progressivamente descobrirá que a verdadeira fonte de poder na sociedade em que vive é a riqueza das classes superiores na organização capitalista, às quais Mildred pertence. Possuindo o navio e as fábricas de aço, o pai da moça, possui também, indiretamente, a força física de Yank. Este reconhece, afinal, que sua energia é exatamente o que o desqualifica na sociedade em que está inserido. Ironicamente o conhecimento, ao invés de

³⁸ Id., *ibid.*, p. 136. Como o texto em inglês é extremamente coloquial, tendo sido necessário tomar alguma liberdade na tradução, reproduzo-o aqui. Note-se como a linguagem sexualizada está presente no original: “YANK (*chanting a count as he shovels without seeming effort*): One – two – tree – (*his voice rising exultantly in the joy of battle*) Dat’s de stuff! Let her have it! All togedder now! Sling it into her! Let her ride! Shoot de piece now! Call de toin on her! Drive her into it! Feel her move! Watch her smoke! Speed, dat’s her middle name! Give her coal, youse guys! Coal, dat’s her booze! Drink it up, baby! Let’s see yuh sprint! Dig in and gain a lap! Dere she go-o-es. (*This last in the chanting formula of the gallery gods at the six-day bike race. He slams his furnace door shut. The others do likewise with as much unison as their wearied bodies will permit. The effect is of one fiery eye after another being blotted out with a series of accompanying bangs.*)”

representar sua libertação, condena-o. A falha que desencadeia sua queda é um erro de julgamento, ou seja, acreditar em sua superioridade em relação às outras pessoas.

Tendo perdido o sentimento de pertencer à realidade da casa das caldeiras, consciente de uma estrutura de poder que o exclui da humanidade, desenvolve uma determinação feroz de reafirmar sua importância, tentando encontrar significado e dignidade para poder continuar vivendo. Infelizmente, realiza sua busca angustiada num mundo que nada tem a lhe oferecer.

Tentando se vingar da gente que julga responsável por sua desumanização, Yank ataca pessoas das classes abastadas na principal avenida de Nova York. Não possuindo identidade entre os ricos, suas ações – de caráter físico e moral – não surtem efeito. Também não possui identidade entre os integrantes da classe operária reunidos na sede de seu sindicato, para quem ele não passa de espião de algum capitalista. Sua fraqueza intelectual torna-o perigoso e indesejado entre os Trabalhadores Industriais do Mundo. Não encontrando reconhecimento em nenhum grupo social, fracassando em ser admitido no universo da cultura e da civilização, Yank percebe que não tem lugar no mundo humano e retira-se para o jardim zoológico, buscando integrar-se no estado de natureza. Lá, vai ao encontro de seu *alter ego* na figura de um enorme gorila. Identificando-se confusamente com o animal, abre sua jaula para apertar-lhe a mão, sendo estraçalhado em seus braços. Morre afirmando-se como um verdadeiro Macaco Peludo. E O’Neill comenta que *talvez* Yank tenha encontrado seu lugar somente neste instante em que se retira do mundo e da vida. Se é que ele agora *pertence*, isso já não lhe serve para mais nada. Como para Robert Mayo em *Beyond the horizon*, a morte foi a única solução para os problemas de sua vida.

Como se viu, o fatal processo de desidentificação e reidentificação do foguista se dá na medida em que ele vai sendo nomeado como animal. Na primeira cena, Paddy já compara os que trabalham na sala das fornalhas do navio a “malditos macacos no zoológico”. Logo depois, Mildred o chamará de “animal abominável”. Falando sobre o encontro com a moça, Paddy lhe dirá que ela olhava como “se visse

um macaco peludo fugido do zoológico”. Na cena da Quinta Avenida, uma mulher o chama de “macaco”, sendo secundada por um coro formado por toda a multidão que ali se encontrava. Na prisão, ele já se nomeia como macaco peludo em conversa com os outros detentos. Ao ser posto para fora do escritório dos Trabalhadores Industriais do Mundo, o secretário define-o como “macaco desmiolado”. Por fim, logo antes de morrer, anuncia-se para o mundo como “único e original Macaco Peludo”.

O percurso de Yank é uma trajetória de jaula em jaula. Da sala das fornalhas, compartimento de aço fechado por todos os lados, para a cela da prisão, e daí para a jaula do gorila, lugar onde encontra a morte. Mais que apenas instrumentos que mantêm preso o Macaco Peludo, as diversas jaulas na peça funcionam como símbolos da opressão social, bem como da opressão, da angústia e da confusão da própria existência. Da parte de Mildred, não se pode esquecer que seu cotidiano tedioso pode ser considerado também como uma espécie de jaula existencial.

O gorila, literal macaco peludo que ao final da peça mata Yank, funciona como um símbolo da violência a que este sempre esteve submetido e que agora o destrói.

A condição trágica de Yank, bem como de todo ser humano, constitui-se pelo fato de ser parte da natureza e, ao mesmo tempo, destacar-se dela, sem *pertencer* completamente a nenhuma dessas esferas. Isso faz com que o homem seja o único ser que possui a necessidade vital de buscar resolver sua situação na Terra, já que não pode retornar ao estado natural. Assim, devemos criar nossos próprios valores e nos integrar numa realidade sociocultural, a fim de poder suportar com os outros homens o peso da autoconsciência. No entanto, nossa luta é solitária e cada um tem de, sozinho, encontrar respostas para seus dilemas existenciais num mundo umas vezes hostil, outras indiferente.

A tragédia de Yank situa-se em sua desesperada busca por identificação com o mundo humano, o que lhe é reiteradamente negado. Entretanto, sua luta é digna, nobre e universal, tal como afirma Doris Falk ao tratar da visão trágica de seu criador:

O'Neill sentia, com Nietzsche, que a tragédia é uma afirmação – uma “celebração simbólica” – da vida. A morte do herói deve revelar a dignidade, a nobreza e a universalidade da sua luta, mesmo se no princípio ela tiver sido fútil. De fato, justamente nessa futilidade situa-se sua grandeza e a esperança implícita em relação ao resto da humanidade. Porque o herói trágico viola, intencionalmente ou sem saber, a ordem inexorável do universo ou de seu próprio destino. Com sua queda, essa ordem é restaurada. Mas tanto o herói trágico quanto a audiência compreendem essa ordem e sabem que a salvação está em aceitá-la.³⁹

Além do aspecto existencial da visão trágica de O'Neill, *The hairy ape* desenvolve também sua crítica social e seu posicionamento político, que se vinculam estreitamente a sua visão trágica. Obviamente, o dramaturgo denuncia a sociedade moderna e industrializada que reduz o proletariado à situação animal pelas condições de vida desumanas, especialmente no âmbito do trabalho considerado menos qualificado. Assim, a tomada de consciência da injustiça social é o que precipita a tragédia de Yank.

A peça expõe diversas concepções dos proletários acerca de seu destino nessa sociedade. Paddy acredita que o advento da mecanização degradou o trabalhador, transformando-o em escravo das máquinas, fazendo com que ele tivesse de se submeter a acabar com a saúde entre a fumaça e a sujeira. Houve um tempo em que o trabalho dignificava, mas isso foi antes do surgimento da sociedade industrializada. Visão romântica e nostálgica, desemboca numa atitude de resignação diante de uma realidade concebida como apocalíptica. Algum resquício da alegria de viver manifesta-se apenas em lampejos, na comunhão com os companheiros nos momentos de intervalo em que se cantam velhas canções e se embriaga.

Long, por sua vez, vê a estruturação da sociedade capitalista como corrupta, responsável pelo despojamento dos trabalhadores e sua redução à condição de escravos. Socialista clássico, concebe o sistema econômico vigente como o

³⁹ Doris Falk em *Eugene O'Neill and the tragic tension*, p. 44.

responsável pela desarranjo da sociedade e tenta conscientizar seus colegas sobre a importância de se organizarem para a luta contra a exploração de que são vítimas. Para ele, somente uma ampla reforma social possibilitaria que todas as pessoas pudessem viver com dignidade.

No início da peça, Yank rejeita tanto o pensamento de Paddy como o de Long, que para ele seriam indicativos de covardia. Aceitando totalmente a sociedade industrializada, crê que o poder é dos que trabalham, em especial daqueles cujo trabalho envolve a força física. Voltar-se para o passado ou tentar educar os trabalhadores seria, para ele, desperdiçar tempo e energia. Necessário seria seguir trabalhando. No fim da peça, desiludido, admite o diagnóstico do colega socialista.

Apesar de alinhar-se com a crítica de Long à sociedade moderna, Eugene O'Neill não acredita que uma reforma social possa resolver os dilemas do ser humano:

[O'Neill] não vê grande esperança para a humanidade na melhoria dos métodos de produção. Tampouco vê qualquer correlação entre a satisfação de um homem em seu trabalho e a recompensa material que este lhe proporciona. (...) Para O'Neill, os verdadeiros efeitos nocivos do estado capitalista não são de natureza material, mas espiritual.⁴⁰

Justamente a miséria espiritual é o que desumaniza também Mildred, os ricos passageiros do transatlântico (“apenas bagagem”, na definição de Yank) e os nova-iorquinos abastados que o Macaco Peludo encontra na Quinta Avenida (“vistasas marionetes”, na classificação do dramaturgo). Entediados, afetados, indiferentes, convencionais, perderam todo o contato com a pulsação de vida que advém do lado animal e primitivo do ser humano, vivendo num mundo estático que não admite o movimento e a transformação.

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 37.

Por fim, vale a pena chamar a atenção para o nome do protagonista. Na obra de O'Neill um personagem jamais se chamaria *Yank* por acaso. Essa palavra remete logo ao americano médio, que o dramaturgo considerava extremamente alienado, embotado espiritual e intelectualmente.

Texto do período em que o dramaturgo se aproximou do expressionismo, a peça se constrói de modo a *expressar* os significados internos, aquilo que se passa na mente do protagonista em sua interação com o mundo, visando mostrar a essência em vez da superfície. Assim, a peça está carregada de cenas que fogem à representação naturalista, bem como de símbolos e elementos com função de enfatizar estados mentais (o uso da cor, da luz, dos efeitos sonoros, do calor das fornalhas, do ritmo e do movimento que constituem a ação). Os cenários e a iluminação dos episódios nos porões do navio destacam o estado de prisão e as indignas condições de vida dos trabalhadores. O irritante apito dos maquinistas, que significa necessidade de trabalho mais intenso por parte dos foguistas, enfatiza o comando anônimo a que estes estão submetidos. O branco do vestido de Mildred assenta bem a sua palidez e esterilidade espiritual, ao mesmo tempo em que contrasta fortemente com o escuro da sala das fornalhas e do carvão que está entranhado nas roupas e na pele dos foguistas. As pessoas na Quinta Avenida, ao sair da igreja, formam “um desfile de vistosas marionetes, porém com o horror inexorável de Frankensteins em sua inconsciência isolada, mecânica”⁴¹. A prisão à qual Yank é recolhido constitui-se por uma fileira de celas recuando ao infinito. Ao esforçar-se para refletir, o protagonista assume a portura de *O pensador*, famosa escultura de Auguste Rodin. A morte de Yank na jaula do gorila é seguida pela agitação de guinchos e lamúrias dos outros macacos.

Uma figura tão marcante e mesmo familiar à dramaturgia de O'Neill como o Macaco Peludo também encontra referência na biografia de seu criador. O próprio

⁴¹ Rubrica de O'Neill, *The hairy ape*, op. cit., p. 147.

dramaturgo revela, em uma entrevista concedida em 1922 a *The American Magazine*, como lhe surgiu a idéia do personagem e sua história:

Eu nada sabia sobre foguistas, caso não tivesse acontecido de um dia ter feito amizade com um trabalhador de boca de fornalha no Jimmy-the-Priest's. Seu nome era Driscoll, um irlandês que chegara de Liverpool, (...) sinônimo de sujeito valentão. (...) Driscoll teve um estranho fim. Ele cometeu suicídio jogando-se em alto-mar. (...) Por quê? Foi o porquê do suicídio de Driscoll que me forneceu o germe da idéia da peça.⁴²

Se o amigo dos tempos em que viveu na beira do porto de Nova York lhe deu a idéia, o conflito trágico que sustenta a obra foi inspirado também na trajetória do próprio Eugene O'Neill, que durante toda a vida seria profundamente marcado por um sentimento de não “pertencer”, o que, como se viu, o levou a transitar por três casamentos, nunca se fixar numa residência por muito tempo e, no próprio Jimmy-the-Priest's, na juventude, ter tentado suicidar-se.

⁴² Barrett Clark reproduz essas palavras do dramaturgo em *Eugene O'Neill: the man and his plays*, p. 85.

Desire under the elms

No ano de 1924, após um período marcado pela influência do expressionismo e de Strindberg em obras como *The emperor Jones*, *The hairy ape*, *Welded* e *All God's chillun got wings*, Eugene O'Neill escreveu *Desire under the elms* em estilo naturalista. A peça conta a história de um triângulo de amor e ódio entre Ephraim Cabot, setenta e cinco anos; seu filho caçula Eben, vinte e cinco anos; e Abbie Putnam, trinta e cinco anos, terceira esposa de Ephraim.

Toda a ação se passa na fazenda de Cabot, na Nova Inglaterra, região a nordeste dos Estados Unidos. O traço proeminente da formação cultural dessa parte do país é a mentalidade puritana de seus habitantes, fenômeno que ali se manifesta desde os tempos mais remotos da colonização. Os acontecimentos da peça se processam em meados do século XIX, época da corrida do ouro no outro lado do país, o oeste.

A cena abre-se no ano de 1850, no exterior da casa da fazenda, ao pôr-do-sol de um dia de verão. No local, dois olmos enormes, um de cada lado da casa, “parecem proteger e ao mesmo tempo subjugar”⁴³. Eben, que acabou de preparar o jantar, chama por Simeon e Peter, seus irmãos por parte de pai, que estão trabalhando pelos campos em volta da casa. Estes, homens beirando os quarenta anos, entram expressando grande ressentimento pela tirania do pai, ao mesmo tempo em que especulam sobre a possibilidade de abandonar a fazenda e aventurar-se pelo oeste em busca de ouro. Eben afirma sinceramente que reza para que Ephraim Cabot morra.

⁴³ Eugene O'Neill em *Desire under the elms*. In: *Complete Plays: 1920-1931*, p. 318.

Na mesa de jantar, o assunto continua a ser o ódio que os três sentem pelo pai. Eben culpa-o de ter levado sua mãe à morte por excesso de trabalho e maus-tratos, acusando os dois meio-irmãos – mais velhos – de nada terem feito para impedir os abusos cotidianos de Ephraim. Falam também dos anseios de Simeon e Peter de partir para a Califórnia e questionam sobre os motivos que teriam levado o velho patriarca a deixar a fazenda algumas semanas antes, dizendo ainda estar cheio de vida. Ao final do jantar, Eben sai para o povoado mais próximo a fim de encontrar-se com Minnie, uma prostituta da localidade. Simeon e Peter vão dormir.

No dia seguinte, logo antes do amanhecer, Eben retorna à fazenda e acorda os irmãos para contar-lhes a novidade que todo o povoado está comentando: Ephraim casou-se com uma mulher bonita e bem mais jovem que ele. Simeon e Peter, considerando que serão deserdados e que estão desperdiçando a vida naquela fazenda, falam seriamente em partir para a Califórnia, atitude que não tomam de imediato por lhes faltarem recursos financeiros. Eben promete fornecer-lhes o dinheiro necessário para a viagem rumo ao oeste, desde que assinem um documento desistindo de seus direitos como herdeiros. Incertos sobre o que fazer, decidem esperar o retorno do pai com sua nova esposa, para que tomem a decisão definitiva. Ao final do café da manhã, no entanto, conscientes de que, com o novo casamento de seu pai, serão ainda mais tiranizados por ele e pela nova esposa – que passará a ser a primeira herdeira da propriedade – e tendo a possibilidade concreta de arriscarem-se na corrida do ouro, decidem assinar sua desistência sobre a herança de Cabot. O dinheiro pago a eles foi retirado de um esconderijo onde o avarento Ephraim o guardava havia anos, na forma de moedas de ouro. Antes de morrer, a mãe de Eben revelara ao filho onde esse dinheiro ficava. Assinado o documento e recebida a quantia combinada, Simeon e Peter deixam a casa.

Ephraim e Abbie chegam. Ela fica deslumbrada com seu novo lar, entrando para a cozinha, onde encontra Eben. Os dois sentem-se imediatamente atraídos um pelo outro, mas desde já entram em conflito pela propriedade da fazenda, que ambos afirmam ser sua. Para Eben, ela pertencia exclusivamente a sua mãe, que já a possuía

antes de se casar com Ephraim. Abbie, por sua vez, confessa que se casou com o velho somente para ter uma casa, não tendo a intenção de abrir mão de seus direitos.

Dois meses após a chegada de Abbie, os dois voltam a se enfrentar pela herança da fazenda. Numa tarde de domingo, ela zomba sedutoramente do rapaz, que, comparando-a com Minnie, declara que esta é a mais bonita. Deixando-a indignada, sai para visitar a prostituta. É o que basta para que a moça, ao ter com Ephraim, levemente diga-lhe que seu enteado a deseja sexualmente e que teria brigado com ele por causa disso. Furioso, o velho promete matá-lo, mas a esposa o dissuade, dizendo que o sentimento de Eben não passa de bobagem de rapaz e que necessitam dele para os trabalhos na fazenda. Por fim, promete ficar grávida e dar um herdeiro a quem Ephraim poderá deixar a fazenda.

Por volta das oito da noite do mesmo dia, todos já estão recolhidos a seus quartos. Cabot e Abbie falam sobre sua aspiração por um filho. No quarto ao lado, Eben está sentado à beira da cama, ardendo de desejo por sua madrasta. Ephraim, exasperado pelo fato de sua esposa ainda não ter engravidado, sai do quarto e vai para o estábulo, conversar e dormir com as vacas, que, segundo ele, sabem compreendê-lo. Abbie, não resistindo às demandas de sua paixão por Eben, vai até o quarto do rapaz e se lança em seus braços, cobrindo-o de beijos. Colérico, ele tenta resistir à investida, lembrando que ela tomou o lugar de sua mãe e que está buscando usurpar-lhe a fazenda. Discutem novamente. Abbie aponta o ardente desejo de Eben e diz que descerá até o cômodo onde a mãe dele morreu e foi velada, para ser cortejada naquela parte da casa, que há vários anos está trancada.

Minutos depois, os dois estão no quarto da mãe de Eben, iluminado por luz de velas. O espírito da morta é sentido como presente. Enfim, o rapaz sucumbe à paixão e os dois se amam naquele local carregado de significados. Eben diz sentir que a alma de sua mãe aprova aquele amor, que representa uma vingança dela contra Ephraim. Somente após a consumação dessa vingança, o espírito que ali habita poderá descansar na paz de seu túmulo.

Ao amanhecer do dia seguinte, Eben sai, bastante mudado, para o trabalho. Está confiante e seguro de si, exultante de felicidade pela conquista da esposa de seu pai, o que, por um lado, realiza suas inclinações sentimentais e, por outro, representa uma vingança longamente acalentada.

Ao final da primavera do ano seguinte, Ephraim dá uma festa para comemorar o nascimento daquele que supõe ser seu quarto filho, a quem pretende legar seus bens. Eben não se faz presente. Abbie, abatida, sentada a um canto, pergunta por ele. Ephraim, numa felicidade total, incentiva o violinista a tocar seu instrumento com grande animação, dança e faz todos os convidados dançarem. Estes, habitantes das fazendas vizinhas, fazem várias insinuações de que o filho festejado é, em realidade, de Eben. Abbie resolve subir ao quarto do bebê. Lá encontra o verdadeiro pai cuidando da criança. Os amantes se beijam novamente, reafirmam seu amor e ficam admirados com a semelhança entre pai e filho. Eben está muito aborrecido por ter de fingir que o filho é de Ephraim. Enquanto isso, na varanda, o velho, tendo um sentimento de que há algo estranho no gotejar dos olmos, resolve ir até o estábulo, para descansar um pouco entre as vacas. O violinista anuncia que tocará a próxima canção em homenagem à tolice de Ephraim.

Meia hora depois, Eben está junto ao portão da fazenda, olhando as estrelas. Seu pai chega para conversar com ele, chamando-o de estúpido, dizendo que irá deserdá-lo e prometendo que aquele que supõe ser seu último filho é quem ficará com a fazenda. Eben solta uma risada sardônica. Furioso, Ephraim lhe diz ainda que Abbie também herdará a propriedade após sua morte, que ela teria lhe garantido que desejou ter o filho como uma estratégia para deserdar Eben. Portanto, a partir de então, a fazenda é praticamente dela. Perturbado, acreditando nessa revelação e duvidando de que Abbie realmente o ama, Eben conclui ter sido enganado por ela, que teria tido um filho seu com uma sórdida intenção. Promete entrar na casa e matá-la. Pai e filho se atacam e lutam violentamente. Ephraim consegue imobilizar Eben contra um muro, apertando-lhe a garganta. Nesse momento, Abbie surge na varanda e grita para que seu marido solte seu amante. O velho joga o filho ao chão, humilha

sua débil mocidade e diz que não se arriscaria a ser condenado à força por matar um sujeito, em sua opinião, tão sem valor. Sai e entra na casa, indo se juntar aos convidados para a festa do bebê.

Abbie, preocupada em saber se Eben está machucado, tentando acariciá-lo, é violentamente repelida. Ela argumenta que realmente disse o que Ephraim revelou a ele, mas isso fora antes do dia em que se amaram pela primeira vez, que o disse após ser provocada pelo próprio Eben em sua comparação com a prostituta Minnie. Afirma que agora sabe que ama-o de verdade. Entretanto, coerentemente com a natureza pétrea dos Cabots, Eben é inflexível. Diz não acreditar mais no amor de Abbie e preferir que seu filho nunca tivesse nascido ou que morresse o quanto antes. Promete também partir para a Califórnia na manhã seguinte. Abbie, de modo misterioso, afirma que provará a Eben que verdadeiramente o ama.

Pouco antes do amanhecer, no quarto, Ephraim dorme profundamente, enquanto Abbie inclina-se sobre o berço com uma expressão mista de terror e triunfo desesperado. De súbito, dispara a chorar e desce correndo para a cozinha, onde Eben está sentado, de bagagem arrumada, aguardando a luz do dia para poder partir. Ela se atira em seus braços e confessa-lhe que acaba de matar o bebê, que fez isso para provar o seu amor por Eben e que ele agora não mais tem motivo para ir embora. Este, perplexo e horrorizado, com sofrimento conta que amava o filho. Por fim, sai de casa gritando como um louco e vai chamar o *sheriff* da localidade.

Uma hora depois, Abbie está sentada à mesa da cozinha em estado de prostração. Ephraim acorda e desce até lá, sendo informado de que o bebê foi assassinado. Corre até o quarto e verifica que a criança está realmente morta. Chocado, quer saber por que Abbie fez aquilo. Ela finalmente lhe revela que o filho não era dele e sim de Eben, que odeia seu velho marido e que deveria ter matado a ele e não ao menino. Por um instante, o duro Ephraim se emociona a ponto de derramar uma lágrima. Porém, logo se recupera e, reafirmando sua natureza de pedra, diz estar satisfeito com a morte do garoto, uma vez que ele era filho de Eben e não seu. Diz que vai chamar o *Sheriff*, mas, informado de que seu filho já foi fazer isso,

prepara-se para sair e iniciar normalmente o trabalho na fazenda. Está de saída no momento em que Eben está retornando. Dá, no filho, um empurrão que o faz cair por terra, ordenando-lhe que deixe aquela casa tão logo Abbie seja levada presa. Do contrário, promete matá-lo. De novo a sós com a moça, enquanto aguarda pela chegada dos policiais, Eben declara ter se dado conta de que a ama intensamente e de que não tem dúvida de ser amado. Eles se abraçam e se beijam em desespero. Ele afirma ter metade da culpa pelo assassinato da criança e que também deve ser condenado à morte por enforcamento, pena que seguramente advirá para um crime hediondo como o que cometeram. Ephraim retorna e diz estar se libertando definitivamente da fazenda. Para isso, já tocou as vacas e os outros animais para o mato e promete pôr fogo na casa e nas outras dependências da propriedade. Diz ainda que se utilizará das moedas de ouro que tem guardadas para ir para a Califórnia, juntar-se a Simeon e Peter. Procura pelo dinheiro no compartimento onde o escondeu, mas nada encontra. Eben lhe conta tê-lo fornecido aos seus dois meio-irmãos. Ephraim vê nesse acontecimento a mão de Deus, um Deus duro, pétreo, solitário, que está forçando-o a permanecer na solidão da fazenda até o fim de seus dias. Agora promete nunca mais sair dali. Por fim, o *sheriff* chega com seus homens, para levar Abbie. Eben confessa ter participação no crime e diz que deve ser preso com ela. Aos primeiros raios do sol, os dois amantes são levados presos para julgamento e condenação à morte. Antes de partir definitivamente, o *sheriff* lança um olhar pela fazenda e, desconhecedor das maldições que pesam sobre ela, elogia fortuitamente sua beleza e diz que desejaria possuí-la.

Numa simples corrida de olhos pelo enredo de *Desire under the elms*, ressalta de imediato a enorme influência da tragédia grega sobre o texto. O'Neill recria e coordena elementos dos mitos de Édipo, o filho que destrói a vida de seu pai, envolvendo-se amorosa e sexualmente com a figura materna, com quem chega a procriar; Fedra, a mulher bonita de meia-idade que se apaixona perdidamente pelo enteado mais jovem que ela; e Medéia, a mãe que, por causa de um amor rechaçado,

mata os próprios filhos. No entanto, ao invés de cumprirem um destino determinado pelos deuses, os personagens de O'Neill, como indica o título da peça, são motivados pelo *desejo*, o que remete ao subconsciente, ao instinto e à força vital encontrada na natureza, e daí à psicologia freudiana e à filosofia de Nietzsche acerca das paixões. Na tradição literária mais recente, a exposição crua das vicissitudes de personagens rebaixados, identificados com animais, completamente subjugados por forças sociais e naturais que escapam a seu controle aproxima o texto das obras naturalistas de um Zola ou de um Hauptmann. Uma certa melodramaticidade do texto aponta ainda para a influência do teatro com o qual o dramaturgo conviveu nos momentos em que esteve próximo da companhia liderada por seu pai. Além disso, a tradição da tragédia revela claramente que este gênero nunca abriu mão de enredos e artifícios melodramáticos.

Se a tragédia do foguista Yank, em *The hairy ape*, baseia-se numa tentativa de harmonizar-se com a natureza, após seu fracasso em integrar-se no mundo da civilização, o que talvez ele tenha conseguido com sua morte, em *Desire under the elms* a condição trágica dos personagens está centrada no fato de eles serem completamente subjugados pela natureza. A força natural que, na obra, assume proporções de verdadeiro deus moderno é o *desejo*, palavra-núcleo do título, determinante da identificação dos personagens e propulsora da ação da peça. Ephraim, frustrado na experiência do amor humano em seus relacionamentos com suas esposas e seus filhos, *deseja* escapar de um sentimento trágico de absoluta solidão por meio da posse da fazenda. Eben, em evidente motivação edipiana, *deseja* possuir o que foi de sua mãe, excluindo seu pai do reino que almeja para si. Abbie, que se casa interesseiramente com um homem já velho e infértil, *deseja* a segurança e a proteção de uma casa após vários anos de pobreza. Simeon e Peter, sentindo que estão desperdiçando suas vidas sob o jugo da tirania de seu pai, *desejam* libertar-se do trabalho duro e estéril numa fazenda da Nova Inglaterra, lançando-se autônomos na aventura da busca de ouro na Califórnia. Como se pode verificar, o *desejo*, para esses personagens, é uma forma de integrar-se através da posse de alguma coisa.

Se nas obras até aqui focalizadas havia um protagonista que encarnava um destino trágico, em torno do qual gravitavam os outros personagens e que determinava os rumos da ação, em *Desire under the elms* é difícil especificar um único protagonista. Eben, Ephraim e mesmo Abbie dominam a ação desde o momento em que se encontram juntos no interior da fazenda. Assim, um trágico de circunstância se produzirá a partir do momento em que madrasta e enteado se apaixonam, fazendo das três partes do triângulo amoroso peças fundamentais do destino que vai se impondo e arrastando suas vidas. Esses personagens obsessivos constituem uma estrutura familiar extremamente rígida que será abalada pela deserção, o embaralhamento de papéis, o ódio por aqueles a quem convencionalmente se deveria amar, a violação de interdições impostas pela religião e pelos costumes.

Ephraim Cabot – que se tornou dono da fazenda através de seu casamento com a mãe de Eben – é a encarnação do puritanismo da Nova Inglaterra. Repressor, egocêntrico, autoritário, tirânico, impositor de sua vigorosa vontade, administra sua propriedade como um patriarca do Antigo Testamento. Para ele, o trabalho é a única fonte de virtude. Seu Deus, projeção espiritual de si mesmo, é essencialmente “duro”. Assim, o reino do qual ele se fez senhor absoluto é marcado pela presença essencial e simbólica das pedras que cobrem a aridez do terreno, que compõem as paredes da casa e as cercas construídas em torno da fazenda. Pétrea é também sua áspera constituição psicológica. O trabalho cotidiano e interminável com as pedras sugere a vida de Sísifo que assumiu para si e que impôs a sua família. Incapacitado para a mutualidade e o amor no relacionamento humano, desenvolve uma enorme afeição pelas vacas, das quais fala quase o tempo todo e com as quais consegue dormir bem, suprimindo através delas suas necessidades de brandura, confiança e calor. Ao mesmo tempo em que isola-se, não deseja a solidão, por já estar avançado em anos e por temer não deixar a fazenda a um herdeiro digno de continuar sua obra heróica de conquista da terra, o que o leva a se casar pela terceira vez, escolhendo uma noiva jovem e fértil. Termina completamente sozinho e refém de si mesmo, encerrado entre as paredes e os muros de pedra de sua propriedade.

Eben, também fruto do puritanismo, luta obsessivamente para reconquistar o paraíso perdido que se realiza na fazenda que pertenceu a sua mãe. Até a chegada de Abbie, todo o sentido de sua vida lhe era conferido pela memória daquela que morrera devido aos abusos de Ephraim. Essa alucinante dependência da mãe faz com que ele converse com ela como se estivesse viva e se relacione diretamente com seu espírito nas dependências da casa. Ironicamente, só consegue se libertar de seu profundo complexo de Édipo ao apaixonar-se e realizar-se sexualmente com sua madrasta. Sua história de amor contém todas as características de um rito de passagem para a personalidade adulta. Entretanto, cego de obstinação, comete o erro gravíssimo da falta de discernimento ao ser persuadido por Ephraim de que Abbie teve um filho seu com o único propósito de herdar a fazenda. Esse erro fará com que se precipite a destruição de sua vida e de sua família. No fim da peça, porém, comovido pela terrível evidência do amor de Abbie, assume com enorme dignidade sua parcela de culpa pelo assassinato de seu filho, aceitando enfrentar a condenação à morte ao lado dela. Tal atitude merece admiração até mesmo de Ephraim. Diferentemente de seu pai, consegue humanizar-se e se libertar da prisão da fazenda por meio do amor. Reconciliados no plano mais elevado da tragédia, ele e Abbie, ao serem conduzidos pelos policiais, contemplam com enlevo a beleza do céu ao amanhecer, enquanto o *sheriff*, expressando sua cobiça pequeno-burguesa, dá uma olhada em torno da fazenda e comenta sobre seu desejo de que ela lhe pertencesse.

Abbie, tendo perdido a mãe quando criança, tendo tido um primeiro casamento com um alcoólatra, tendo visto seu primeiro filho morrer pelas conseqüências da pobreza e tendo enviuvado em seguida, encontrou no casamento com Ephraim um meio de se libertar das tremendas atribulações de sua existência. Ao chegar à fazenda, tem uma grande compulsão por finalmente possuir e controlar uma casa. Desde o princípio, esse desejo de posse e controle estende-se a Eben, para quem busca criar um lugar no ambiente da fazenda. A estratégia escolhida para atingir isso é a sedução do enteado, fazendo uso de uma força que ela acreditava capaz de controlar: o instinto sexual. Verdadeira incorporação da fertilidade, ela transforma por completo a

aridez da fazenda e das vidas dos homens que ali habitam. Consegue despertar a sexualidade reprimida e o amor de Eben, mas acaba caindo em sua própria armadilha ao se apaixonar por ele. Ephraim chega a afirmar que ela *é* a fazenda⁴⁴. Portanto, quem possuir Abbie possuirá também a fazenda. Se Ephraim identifica-se espiritualmente com as pedras, Abbie encontra plena identificação com os olmos, símbolos da fecundidade e da maternidade. Tal como essas árvores, que se postam dos lados da casa “para proteger e ao mesmo tempo subjugar”, seu amor e sua sexualidade tem uma qualidade possessiva. Seu filho com Eben é um fruto natural do amor que os une. Porém, o erro de julgamento do rapaz ao acusá-la de ter engravidado com o fim exclusivo de herdar a propriedade, coloca-a numa situação trágica em que tem de fazer uma escolha de graves conseqüências, uma vez que não poderia permanecer com Ephraim nem desistir de Eben. Se o bebê está entre ela e o seu amado, separando-os, ele deve morrer. Assassinando a criança, ela comprova seu amor e também se liberta dos grilhões que a prendiam à fazenda. Esse gesto infame por um lado representa sua salvação e por outro sua destruição, pois provocará sua condenação à morte juntamente com Eben. A atitude final dos dois amantes, reconhecendo o horror de viver e aceitando seu destino com serenidade, expressa bem a chamada sabedoria dionisíaca de que Nietzsche trata em *O nascimento da tragédia*, obra capital na formação de O’Neill.

Doris Falk interpreta bem o jogo de ironias com o qual a peça termina:

Os amantes encontram sua integração no sacrifício; Ephraim encontra a sua no oposto, o orgulho. Através dos amantes, a realidade encontrou sua paradoxal expressão destrutiva-afirmativa: na morte eles encontraram a vida. Ephraim seguirá vivendo, mas dentro de sua eterna ilusão, que é uma morte em vida: a ilusão representada pela fazenda, a máscara de seu orgulho fatal. Círculos de significação ampliados pela última fala da peça, um comentário inócuo do *sheriff*, na presença dos amantes, que “permanecem por um

⁴⁴ Fala de Ephraim: “Às vezes você é a fazenda, e às vezes a fazenda é você.” In: *Desire under the elms*, op. cit., p. 348.

momento olhando para cima embevecidos, numa atitude estranha de alheamento e reverência”.⁴⁵

A tremenda força natural que permeia toda a ação da peça – realizando-se inicialmente através da cobiça material e, posteriormente, na forma do impulso sexual –, palavra-chave do título, se por um lado subjuga os personagens, por outro proporciona a Eben e Abbie realização como seres humanos e esperança de uma vida maior. Tal força, indomável, parece pingar dos dois grandes olmos que ladeiam a casa. Através dela, O’Neill mais uma vez tematiza e põe em relevo a natureza essencialmente animal do ser humano. Somente a paixão possibilita que o homem possa transcender essa condição e humanizar-se de fato.

Se *Desire under the elms* é, até o momento em que O’Neill o escreveu, o mais “grego” de seus textos, reunindo, como se viu, elementos de *Édipo rei*, *Hipólito* e *Medéia*, a construção da narrativa mostra uma completa subversão do mito antigo. O filho não mata o pai nem consegue jamais se tornar senhor do reino da fazenda. Sua união com a madrasta, que origina um filho, ao invés de apartá-lo do mundo e da vida, integra-o. Diferentemente de Hipólito, que não corresponde o amor de sua madrasta, Eben apaixona-se completamente pela sua. Se Medéia mata seus filhos por ódio a seu ex-marido, Abbie mata o seu por amor ao pai da criança. Assim, o dramaturgo praticamente cria um mito moderno fundamentado, como se viu, em sua assimilação das idéias de Freud e Nietzsche.

A crueza da peça fez com que, durante a turnê de sua primeira montagem, ela tivesse muitos problemas com a censura e mesmo, nos lugares onde a mentalidade retrógrada predominava, com a polícia. Para os patrulheiros da moralidade da época, que, como sempre, nunca souberam o que é uma obra de arte, só poderiam mesmo ser ultrajantes um texto e um espetáculo que apresentavam filhos que odeiam seu pai e querem vingar-se de seu despotismo, que furtam o dinheiro que ele escondia e o

⁴⁵ Doris Falk em *Eugene O’Neill and the tragic tension*, p. 99.

empregam para fugir de casa, o instinto sexual sobrepujando as repressões puritanas, adultério, incesto, a dissolução da família tradicional, pai e filho se pegando numa briga, infanticídio praticado pela própria mãe da criança. Talvez a melhor resposta a essa gente tenha sido proporcionada pelo próprio O'Neill numa entrevista de 1922 a um jornal de Philadelphia. Na ocasião, o repórter mencionara críticas de que o dramaturgo estaria abusando da temática da desventura e do horror. Isso provocou uma brilhante contestação:

É claro que eu escreverei sobre a felicidade no dia em que puder encontrar essa coisa maravilhosa e achá-la suficientemente dramática e em harmonia com algum ritmo de vida profundo. Mas felicidade é apenas uma palavra. O que ela quer dizer? Exaltação, um sentimento intensificado do valor significativo do homem como ser e como vir-a-ser? Bem, se ela quer dizer isso – e não uma simples satisfação afetada com a própria sorte – sei que há mais felicidade numa verdadeira tragédia do que em todas as peças com final feliz já escritas. É um mero julgamento de hoje em dia pensar a tragédia como infeliz! Os gregos e os elizabetanos a conheciam melhor. Eles sentiam a tremenda elevação que ela provoca. A tragédia os despertava espiritualmente para um entendimento mais profundo da vida. Através dela eles se libertavam das pequenas considerações da existência cotidiana. Percebiam sua vida como enobrecida por ela. Uma obra de arte é sempre feliz, todo o resto é infeliz. (...) Eu não amo a vida porque ela é bonitinha. A boniteza é apenas um enfeite. Sou um amante melhor do que isso. Amo-a nua. Para mim existe beleza até mesmo na fealdade.⁴⁶

Entre os intérpretes da obra de O'Neill, *Desire under the elms* já foi classificada como “autobiografia inconsciente”. O próprio dramaturgo dizia ter sonhado uma noite com todo o enredo da peça.

Não é difícil indentificar em Ephraim Cabot a imagem literária do pai de O'Neill, várias vezes transposto para suas obras na condição de homem *duro* e avaro, muito apegado às terras de sua propriedade, sempre em conflito acirrado com seus

⁴⁶ Palavras do dramaturgo em *O'Neill: the man and his plays*, de Barrett Clark, pp. 96-7.

filhos. Tal como a mãe de Eben, a de O'Neill também havia falecido pouco tempo antes do momento em que a peça foi escrita. Assim como Eben, O'Neill acusava seu pai de ter destruído a saúde de sua mãe devido ao tipo de vida a ela impingido após seu casamento. Como seu irmão Jamie, e mesmo o próprio dramaturgo durante um período de sua juventude, Eben era adepto da freqüentação de casas de meretrizes. Como Simeon e Peter, O'Neill uma vez abandonou a família para aventurar-se por longes terras em busca de ouro.

Mourning becomes Electra

Se em *Desire under the elms* O'Neill parte de várias tragédias gregas para criar uma narrativa que subverte os enredos das obras que o inspiraram, em *Mourning becomes Electra* ele toma por modelo uma obra específica – a *Oréstia* de Ésquilo –, segue de perto a sucessão dos acontecimentos dessa trilogia – em especial em suas duas primeiras peças – e mesmo escolhe os nomes de seus personagens preocupado em produzir uma semelhança sonora com os de seus correspondentes gregos.

Por muitos anos, o dramaturgo acalentou a idéia de escrever uma peça baseada numa grande tragédia grega, transpondo-a para a realidade da cultura americana moderna. Escrita entre 1929 e 1931, a trilogia de O'Neill marca o final de um período iniciado em torno de 1925, no qual o dramaturgo se dedicou à criação de longos textos em que realizava experiências com novas linguagens e artifícios cênicos.

No diário que escreveu durante a criação de sua trilogia, O'Neill conta que sua preocupação básica ao retomar o enredo de um mito grego com o fim de escrever uma peça moderna foi obter uma aproximação psicológica do senso de destino dos gregos que pudesse ser aceita e que comovesse uma platéia contemporânea, a qual não mais acredita em deuses nem na retribuição moral. Tal aproximação é conseguida através da combinação entre um pano de fundo histórico, alusões míticas, puritanismo e psicologia freudiana.

A trilogia de Ésquilo se constrói em torno dos efeitos, sobre a casa real de Atreus, de uma maldição invocada por seu irmão Tiestes. Os acontecimentos apresentados em cena situam-se ao final da famosa guerra de Tróia.

Atreus e Tiestes, filhos de Pélops, habitavam na cidade-estado de Argos, que era governada pelo rei Eristeu. Ao morrer o soberano, Atreus tomou o seu lugar e esposou sua filha. Tiestes, porém, tendo seduzido a esposa do irmão, foi banido de Argos. Retornando após algum tempo, agarrou-se a um altar, após ser descoberto, e pediu proteção aos deuses. Temendo assassinar o irmão num lugar sagrado, Atreus planejou uma vingança macabra. Matou dois dos filhos de Tiestes – deixando que o terceiro escapasse – e serviu a carne dos meninos ao irmão num banquete de reconciliação. Tiestes comeu, sem saber do que se tratava. Quando veio a saber, horrorizado, pronunciou uma maldição sobre Atreus e sua descendência, que duraria por três gerações: eles haveriam de morrer de um destino semelhante ao de seus próprios filhos, ou seja, sendo assassinados por parentes próximos.

Assim, anos mais tarde o filho de Atreus, Agamêmnon, um dos comandantes dos gregos na guerra de Tróia, casado com Clitemnestra – irmã de Helena, cujo rapto causou o conflito – sacrificou sua filha Ifigênia à deusa Ártemis, a fim de que esta proporcionasse ventos suficientes para que os guerreiros gregos pudessem partir. Restaram-lhe dois outros filhos: Electra e Orestes. Clitemnestra, despojada barbaramente de sua filha caçula, promete vingança. Com ódio ao marido, na sua ausência ela se torna amante de um tremendo inimigo da descendência de Atreus, Egisto, o filho de Tiestes que escapou de ser morto e de ter a carne servida ao próprio pai. Com o fim da guerra, Agamêmnon, ao retornar a sua casa é assassinado pela esposa e o amante. Tal é o enredo da primeira peça da trilogia de Ésquilo.

A morte de Agamêmnon gera novos ódios e anseios por vingança. Na segunda peça, Electra, que tinha adoração pelo pai, aguarda o retorno de Orestes, que ela havia enviado para o exílio, a fim de que também não fosse morto por Egisto. Instigado pela irmã e cumprindo uma determinação do deus Apolo, Orestes volta para matar cruelmente Egisto e Clitemnestra – sua própria mãe –, que agora reinavam sobre a cidade de Micenas. Antes de ser assassinada, porém, Clitemnestra avisa o filho sobre os perigos que corria ao voltar a espada contra ela, pois isso faria com que ele tivesse de prestar contas às Erínias, horríveis deusas da terra, cuja função era punir

terrivelmente os crimes contra consangüíneos e preservar a recordação de afrontas praticadas por um parente contra outro.

A terceira peça mostra a perseguição de Orestes pelas Erínias. Açoitado, fustigado por todos os lados, lembrado constantemente de seu gesto brutal, ele corre em desespero, buscando refúgio no templo de Apolo. Este poderoso deus intervém, protegendo-o e fazendo com que um tribunal seja instaurado para julgá-lo. No areópago, seis juízes ouvem as razões de Orestes e das Erínias. Ao final, três votam pela absolvição do réu, e três para que ele seja entregue à fúria das divindades expiadoras. Para decidir a causa, convoca-se a sábia deusa Atena, que vota a favor de Orestes. Para aplacar a ira das Erínias devido a sua derrota, é-lhes concedido um prêmio de consolação: de deusas expiadoras de crimes, transformam-se em deusas benfazejas, passando a ser chamadas de Eumênides. A partir de então, juntamente com Apolo e Atena, irão examinar racionalmente e julgar os atos humanos.

As duas primeiras peças da trilogia de Eugene O'Neill seguem bem de perto o enredo e a estrutura da *Oréstia*. Naturalmente, pelo fato de o homem moderno não mais acreditar em deuses, a terceira peça teve de afastar-se bastante de Ésquilo.

A tragédia que se abate sobre a casa dos Mannons também tem origem num ato praticado muitos anos antes do início da peça. Abe Mannon, patriarca de uma família aristocrática da Nova Inglaterra, tendo se apaixonado por Marie Brantôme, uma empregada de sua casa, bela moça de origem estrangeira, ficou furioso ao descobrir que seu irmão e sócio David não somente estava também apaixonado por ela como havia engravidado-a. Num gesto arrogante, obriga-os a se casarem e expulsa-os do círculo dos Mannons, rompendo a sociedade com David em seu empreendimento de fabricação de navios e despojando-o de seus bens e riquezas.

David Mannon e Marie Brantôme logo passaram a viver na miséria, situação agravada pelo nascimento de seu filho, a quem chamaram Adam. Desacostumado à pobreza e à labuta cotidiana para ganhar a vida, este Mannon exilado de casa entrou logo em franca decadência, tornando-se alcoólatra e chegando a bater na esposa. Quando Adam tinha sete anos, seu pai, que ele odiava, terminou por se enforcar.

O menino cresceu, sustentado somente pela mãe. Com enormes sacrifícios, ela fez com que o filho estudasse. No entanto, aos dezessete anos, ele se engajou como marinheiro, passando muitos anos em viagens por terras distantes. Por essa ocasião adotou o sobrenome Brant, redução de Brantôme, por razões de pronúncia mais fácil pelos estrangeiros com quem convivia. Também renegou o sobrenome Mannon, do qual se envergonhava. Dois anos antes do início da ação da peça, ele retornou do Oriente na condição de capitão de navio mercante, reencontrando sua mãe doente e faminta, à beira da morte. Antes de falecer, ela contou ao filho que, após não mais poder trabalhar, deixara de lado todo o orgulho e escrevera a Ezra Mannon, atual patriarca da família de seu ex-marido, que também havia se apaixonado por ela na época do escândalo de sua gravidez, solicitando-lhe um pequeno empréstimo. Seu pedido nem sequer foi respondido.

Com ódio aos Mannons e uma obsessão por se vingar deles de qualquer maneira, Brant se aproximou de Christine Mannon, mulher alguns anos mais velha que ele, esposa de Ezra, fazendo com que ela se apaixonasse e se tornasse sua amante. Ironicamente ele também se apaixonou por ela, que se parecia com Marie Brantôme. Nesse momento, inicia-se a ação da primeira peça da trilogia, *Homecoming* [*Volta ao lar*]. Estamos no ano de 1865. A Guerra Civil americana está prestes a terminar. Ezra Mannon é agora um general comandando uma brigada em luta no sul do país. Seu filho Orin, de vinte anos, foi arrancado de casa sob suas ordens, para também engajar-se como soldado. Na mansão dos Mannon, ficaram Christine e sua filha Lavinia, que, a despeito de sua semelhança com a mãe, tem adoração pelo pai e detesta sua progenitora.

Atraída por Adam por causa de sua semelhança com seu pai, Lavinia investiga as relações dele com Christine. Descobre não só que eles se tornaram amantes, mas também as verdadeiras origens do capitão Brant. Indignada e ressentida, força a mãe a admitir o adultério. Exige que ela nunca mais reencontre Adam Brant, ameaçando-a com uma exposição pública do caso e enviando cartas cheias de insinuações a Ezra e Orin.

Os amantes separam-se provisoriamente. Enfim, a guerra acaba. A volta de Ezra Mannon a casa é iminente. Christine revela a Brant que planeja assassinar o marido por ocasião de seu retorno, o que lhe daria a possibilidade de casar-se novamente. Pretende envenená-lo e transmitir a idéia de que ele veio a falecer por ataque do coração, uma vez que tem um pequeno problema cardíaco.

Ezra finalmente volta para casa, após quatro anos fora. Ele, que havia sido uma pessoa fria e um marido distante, está bastante mudado. A experiência da guerra fez com que se tornasse mais humano e mais atencioso. Revendo sua vida passada com Christine, faz um *mea culpa*, admitindo que não foi um bom companheiro e propondo recomeçar com ela uma vida nova. Mas, por tremenda ironia, Ezra Mannon irá encontrar a morte justamente no momento em que pela primeira vez está preparado e resolvido a abrir-se para a vida, para sua própria felicidade e a de Christine. Não percebe que já é tarde demais para que seu casamento – e ele mesmo – seja salvo. Acaba sendo envenenado pela esposa, crime logo descoberto por Lavinia.

A segunda peça, *The hunted* [*Os perseguidos*], tem início dois dias após a morte de Ezra, que ainda está sendo velado. Peter e Hazel, dois irmãos vizinhos dos Mannons e pretendentes de Lavinia e Orin, dão apoio moral à família. Orin retorna ferido, após o fim da guerra. Apresenta espantosa semelhança com seu pai, bem como com Adam Brant. Conta que o convívio com o espetáculo da morte endureceu seu espírito. Afastado da mãe, pela qual sente um amor obsessivo, desejou morrer e fez loucuras durante os combates, não tendo sido morto por sorte, terminando a guerra na condição de herói. Desde sua chegada, Lavinia trata de instilar o ciúme e o ódio do irmão, falando das visitas que o capitão Brant fazia a sua mãe. Diante do cadáver de seu pai, Lavinia acaba por contar-lhe que Christine se tornou amante do marinheiro e assassinou Ezra covardemente. Orin acusa a irmã de estar maluca, mas tem suspeitas de que tudo isso pode ser verdade. Lavinia, colocando a caixinha de veneno sobre o peito do defunto, faz com que a mãe se depare com a cena e tenha uma reação culposa. Orin se convence da verdade sobre a traição de Christine, enfurecendo-se.

Dois dias depois, já tendo Ezra Mannon sido enterrado, Orin e Lavinia anunciam falsamente que viajarão à cidade de Blackridge, onde permanecerão alguns dias, visitando amigos. Sem os filhos em casa, Christine imediatamente vai até Boston, onde o navio de Brant está ancorado. Encontra-se com o amante e entra com ele para a cabine do navio, sem saber que está sendo seguida por seus filhos. Estes, escondidos no convés, ouvem quando ela confessa a Brant o assassinato que cometeu. Além disso, os amantes fazem planos de partir para uma ilha no Pacífico, onde desejam recomeçar a vida. Após a partida de Christine, Orin, numa emboscada, mata Adam Brant com dois tiros. Juntamente com Lavinia, preparam o cenário do navio para indicar que o capitão foi assassinado num assalto de bandidos do cais.

Após retornar a casa, Christine é vista do lado de fora, esgotada emocionalmente pelo sentimento de culpa. Aguarda com ansiedade que seus filhos voltem de Blackridge, onde supõe que eles estão. Logo que chegam, Lavinia e Orin revelam que seguiram-na até Boston, contando-lhe de modo brutal que assassinaram Brant. Assim, Christine passa do terror à prostração, antes de correr para o interior da casa e suicidar-se com um tiro do revólver de Ezra. Orin entra imediatamente em desespero, acreditando ser ele o culpado pela morte de sua amada mãe.

A terceira peça, *The haunted* [Os assombrados], tem início um ano após as mortes de Brant e Christine. Orin e Lavinia estão prestes a retornar de uma longa viagem ao Oriente, tendo passado um mês inteiro numa ilha no oceano Pacífico. Peter e Hazel vão até a mansão dos Mannons, a fim de prepará-la para a chegada deles. Lá, encontram Seth, velho zelador da propriedade, e alguns amigos deste. Ficam sabendo que fantasmas dos Mannons mortos têm aparecido na casa. Seth pede a Peter que tente convencer os últimos Mannons vivos a se mudarem dali.

Lavinia e Orin chegam. Ela está bastante transformada, tendo desenvolvido sua mirrada compleição física e perdido sua rigidez espiritual. Em vez de trajar roupas pretas, como sempre fez, está vestida de verde, cor preferida de sua mãe. Aliás, sua semelhança com Christine é extraordinária. Orin, pelo contrário, exhibe traços visíveis de decadência. Usa barba cerrada, roupas pretas, aparenta abatimento e seu rosto tem

a rigidez das máscaras. Além disso, comporta-se como uma criança dependente de Lavinia. Apresenta notável semelhança com Ezra Mannon.

Tão logo os dois irmãos se encontram sozinhos em casa, entram em conflito. Inseguro e sentimental em excesso, Orin continua culpando a si e à irmã pela morte de sua mãe. Lavinia racionaliza, dizendo-lhe que Christine suicidou-se por vontade própria, que seu gesto foi um ato de justiça.

Peter, antigo cortejador de Lavinia, fica imediatamente muito impressionado ao perceber a mudança que se processou em sua amada. Ao falarem sobre a temporada nas ilhas, Orin deixa a irmã constrangida ao fazer insinuações acerca da extrema liberalização sexual de Lavinia em meio aos nativos orientais. Ela o controla como uma mãe repreendendo uma criança e faz com que ele vá se encontrar com Hazel.

Explicando a Peter que a guerra e o impacto das mortes de seu pai e de sua mãe deixaram Orin perturbado mentalmente, desculpa-se pelo comportamento do irmão. Diz ainda que a experiência nas ilhas fez com que ela pensasse freqüentemente em Peter e desejasse casar-se com ele. Por fim, beija-o, mas é interrompida pela entrada abrupta de Hazel e Orin. Este fica furioso de ciúme, deixando Hazel espantada.

Um mês depois, Orin é visto trancado no estúdio de seu pai, escrevendo copiosamente. Está mais envelhecido, tendo adquirido ainda maior semelhança com Ezra Mannon. Lavinia bate à porta, fazendo com que ele guarde atabalhoadamente os manuscritos numa gaveta e abra um livro qualquer sobre a mesa, antes de deixá-la entrar. Com suspeitas sobre o comportamento do irmão, Lavinia pressiona-o para que diga o que realmente estava fazendo. Ele diz que está acabando de escrever a história dos Mannons e de seus crimes, que boa parte da obra é dedicada a Lavinia, considerada por ele como a criminosa mais interessante da família. Acusa-a também de ter se excedido sexualmente nas ilhas e durante as viagens que fizeram. Indignada, ela afirma sua liberdade, dizendo não ser propriedade do irmão. Orin declara convictamente que agora ele está no lugar de Ezra, e ela no de Christine. Chama-a de prostituta e ameaça divulgar suas memórias dos crimes familiares, caso ela o abandone para se casar com Peter.

Lavinia sai do estúdio amedrontada. Na sala de visitas, falando sozinha, ao mesmo tempo em que verbaliza o desejo de que Orin se mate, diz não ter mais estrutura para suportar outra morte na família. Além disso, Seth entra para lhe contar que a empregada responsável pela limpeza deparou-se com fantasmas pela casa.

Orin entrega a Hazel um envelope fechado com os manuscritos de sua história dos Mannons, com recomendações de abri-lo somente se ele morrer ou se Lavinia e Peter se casarem. Deparando-se com a cena, sua irmã exige que o envelope lhe seja entregue. Encontrando forte resistência, abraça Orin, implorando que ele ordene a Hazel que entregue o envelope, dizendo amá-lo e prometendo fazer tudo o que ele quiser. Misteriosamente, Orin enfatiza esse “fazer tudo o que quiser”, toma o envelope a Hazel e entrega-o a Lavinia. Pede que sua pretendente vá embora e esqueça-o definitivamente. Voltando-se para a irmã, diz que a promessa que ela acaba de fazer significa desistir do casamento com Peter. Tenta convencê-la a manter relações sexuais com ele, dizendo que só encontrarão a paz através da culpa compartilhada. Horrorizada, ela se nega a entregar seu corpo ao próprio irmão, o que faz com que ele proponha que confessem seus crimes à polícia, para serem punidos e encontrarem a paz na morte. Lavinia chama-o de covarde, dizendo que as mortes de Brant e Christine foram atos de justiça. Perdendo o controle emocional, grita ao irmão que o odeia e que ele deveria se matar, pois em sua vileza não é digno de continuar vivendo. Chocado, Orin interpreta a sugestão da irmã como se fosse sua mãe falando através dela. Vai para o estúdio de Ezra, pega a pistola com a qual Christine suicidou-se e também se mata. Lavinia diz aos retratos dos antigos Mannons nas paredes que ela está livre e que pode enfim começar a viver de fato.

Três dias depois, já estando Orin enterrado, Lavinia conversa com Seth do lado de fora da mansão. Nesse período, uma enorme mudança se processou nela. Voltou a trajar luto fechado e a se tornar uma figura rígida, envelhecida, sombria, insensível, encolhida e assexuada. Diz que se casará com Peter e deixará a casa dos Mannons.

Hazel vai ter com Lavinia, acusando-a de ter levado Orin ao suicídio e suplicando-lhe que não se case com Peter, que se tornou um melancólico desde que

ficou noivo. Diz que seu irmão jamais poderia ser feliz com uma pessoa que tem tanta coisa a esconder, pois a verdade sobre sua vida se revelaria mais cedo ou mais tarde. Conta que falou a Peter sobre o envelope de Orin. Enfurecida, Lavinia ameaça matá-la. Ouvindo Peter chegando, Hazel parte. Sozinho com sua noiva, ele fala com amargura sobre as desavenças que tem tido com sua família e com as pessoas da cidadezinha onde vive. Diante da expressão de sofrimento de Peter, Lavinia pergunta se ele tem andado curioso por saber o que Orin escreveu. Recebendo resposta negativa, ela pede então que seu casamento seja realizado imediatamente. Peter fica um tanto desconfiado e pergunta-lhe se Orin escreveu algo que comprometesse a consumação de suas núpcias. Numa tentativa desesperada de superar a influência dos Mannons mortos, Lavinia pede-lhe que entre com ela para dentro da casa, para que façam amor antes de se casarem. Abraçando Peter com ardor, chama-o de Adam num ato falho. Com isso, acaba por se convencer de que os mortos de sua família irão sempre impedir que ela desfrute de qualquer espécie de felicidade, sendo que o amor lhe está interdito. Rompe suas relações com Peter e manda-o embora. O rapaz parte enraivecido e frustrado.

Por fim, Lavinia ordena ao zelador da mansão que feche todas as janelas e venezianas. Por ser a última dos Mannons, deve punir-se a si mesma. O castigo que decide infligir-se, muito pior que o suicídio ou a prisão por determinação legal, é passar o resto de sua vida sozinha entre os mortos de sua família, perseguida por eles, fechada numa casa em que não mais entrará nenhum raio de sol até que a maldição dos Mannons seja esgotada com a morte de seu último membro.

Como se viu, *Mourning becomes Electra* é um tributo à tragédia grega que retoma aspectos temáticos e formais da única trilogia do teatro da Grécia antiga que chegou até nós. O título, os nomes dos personagens, os cenários (o estilo arquitetônico da mansão dos Mannons lembra a cenografia comumente utilizada nos anfiteatros da antigüidade), o emprego de um coro de cidadãos locais que dão informações sobre os Mannons e os criticam, o enredo da peça apontam, numa primeira leitura, para uma

quase paráfrase da *Oréstia* e para a construção do texto conforme os parâmetros aristotélicos. No entanto, ao mesmo tempo em que aproximam a peça da tragédia grega, esses mesmos aspectos temáticos e formais distanciam-na bastante de seu ponto de partida. Se na obra de Ésquilo o foco de interesse está em Orestes, daí o título de sua trilogia, na de O'Neill, como o próprio título também indica, *Electra* (Lavinia) é a personagem que concentra as atenções. Se a força da trilogia grega decorre do magistral desenvolvimento do conceito da inevitabilidade do destino determinado pelos deuses, a força da trilogia americana decorre do magistral desenvolvimento de um senso de destino inevitável decorrente do sentimento de culpa, elemento crucial tanto no universo puritano dos personagens como na psicologia moderna. Se o final da *Oréstia* realiza-se como uma alegoria de uma evolução cultural redentora pela vitória dos deuses olímpicos sobre as Erínias, que resultou na instauração de uma justiça racional, o final de *Mourning becomes Electra* não deixa nenhuma possibilidade de redenção para os Mannons, que se fecham completamente para expiar sua maldição na morte. O que Eugene O'Neill buscou em Ésquilo foi um tema universal, aproximando-se formalmente da tragédia grega, mas desenvolvendo esse tema e essas formas muito coerentemente com sua concepção do trágico, reinventando o mito grego, traduzindo-o criativamente para a mentalidade moderna, encontrando equivalentes históricos e culturais para a realidade apresentada pelo tragediógrafo grego.

A leitura atenta da peça de O'Neill revela claramente que a tragédia elizabetana, mais especificamente *Hamlet*, também foi uma fonte importante para o desenvolvimento do enredo de *Mourning becomes Electra*. Christine mata Ezra Mannon envenenando-o, tal como Claudius mata o irmão na peça de Shakespeare. Tal como o príncipe da Dinamarca, Orin sente-se no dever de vingar a morte de seu pai – que na realidade desejava que morresse –, para punir a mãe que traiu seu desmedido amor edipiano. Se Clitemnestra planejou criteriosamente o assassinato de Agamêmnon, Christine, tal como Gertrude, foi praticamente levada a fazer o que fez. Hazel, enamorada de Orin, moça bonita, romântica e frágil que tem seus sonhos de amor

frustrados, descende diretamente de Ofélia. A revelação indiscutível da verdade sobre a morte de Ezra Mannon, com a colocação da caixinha de veneno sobre o coração do cadáver, o que deixa Christine completamente desnorreada, é uma recriação do episódio da peça teatral mandada encenar por Hamlet no palácio, representando o assassinato de seu pai, o que também desnorreia totalmente seu tio Claudius. De maneira diversa de Orestes, mas tal como Hamlet, Orin não causa diretamente a morte de sua mãe. Se o coro da tragédia grega era composto por anciãos respeitáveis, o coro da peça de O'Neill, tal como em Shakespeare, constitui-se por pessoas comuns comentando os acontecimentos de modo um tanto informal. Esses empréstimos tomados pelo dramaturgo norte-americano recebem um tratamento criativo, de forma que sua trilogia também distancia-se muito de *Hamlet*.

Mourning becomes Electra poderia ser definida essencialmente como uma tragédia de conflitos sexuais perversos e incontrolados. Todos os membros da família Mannon incorrem numa espécie de *hybris* pela extraordinária intensidade com que amam, odeiam e desejam possuir sexualmente alguém de seu próprio grupo familiar. A característica dessa família endogâmica que ressalta de imediato é o seu quase completo isolamento em relação à sociedade em que se insere. Aliás, a história de cada um dos Mannons é também a narrativa de seu progressivo isolamento até que a morte violenta os retire de cena, gerando mais ódios assassinos, arrependimentos que se transformam em culpas insuportáveis, vazios que demandam substituições de papéis.

Endurecido e insensibilizado pela mentalidade puritana, que reprime todo o prazer sexual, Ezra Mannon perde irreversivelmente o amor de sua esposa, o que faz com que ele desloque para a filha toda a sua necessidade de afeto por uma figura feminina. Lavinia, por sua vez, possui um amor tão obsessivo pela figura paterna que chega a se apaixonar por Adam Brant, que possui impressionante semelhança física com Ezra e com os Mannons já mortos cujos retratos estão expostos pela casa. Enquanto seu pai está vivo, considera ter o dever de amá-lo e possuí-lo para si, excluindo a mãe de seu paraíso a dois. Após a morte dele, considera ter a missão de

vingar seu assassinato, fazendo com que Brant seja morto tanto por ser ele o motivo do gesto terrível praticado por sua mãe, como por não poder possuí-lo para si.

Com o final da Guerra Civil, Ezra volta para casa transformado pela participação no horrendo espetáculo da morte. Pela primeira vez na vida, deseja exprimir amor por sua esposa, tentando desajeitadamente fazer isso, mas uma espécie de atavismo de sua rigidez calvinista impede que ele expresse sua afeição pela esposa. Chega a propor-lhe a realização de uma longa viagem por ilhas do Pacífico, a fim de escapar do ambiente opressor da Nova Inglaterra e poder refazer sua vida conjugal, que o nascimento dos filhos arruinou. Não sabe que sua mulher já planejou realizar essa mesma viagem com o amante, para breve. Morre como viveu: isolado em sua própria casa, alienado de si mesmo.

Christine, por sua vez, passando a odiar o marido, desloca toda sua afetividade para o filho caçula, Orin, que nasceu quando o general Ezra Mannon estava em luta no México. O rapaz acaba por desenvolver também um amor obsessivo e possessivo pela mãe, desejando a morte do pai. Quando Orin é recrutado para a guerra, sob ordens de seu pai, abre-se para Christine uma disponibilidade de tempo e de afeto. Nesse momento, ela encontra Adam Brant, apaixonando-se perdidamente, a despeito de ele ser um Mannon bastardo e uma *persona non grata* na família. Assim, desenvolvendo uma sensualidade exuberante, transfere para o amante todo o seu afeto amoroso, deixando inclusive de manter contato com o filho. O fim da guerra faz com que seu marido retorne ao lar. A possibilidade de uma nova convivência com ele torna-se algo tão insuportável que ela o mata já na primeira noite após sua volta. Numa fantasia romântica, deseja partir com Brant para as ilhas do Pacífico em busca de um lugar onde o amor seja vivido como uma emoção natural e não como um impulso para a perversão, como ele se realiza no reino dos Mannons. Tal sonho será abortado pela intervenção de Orin, cujos ciúmes e o ódio por ter sido preterido levam-no a matar o amante de sua mãe, fazendo com que ela suicide-se ao ter esgotadas suas possibilidades de realização amorosa. Logo após as mortes violentas de Ezra, Brant e Christine, Orin parte com Lavinia para uma viagem de um ano pelas

ilhas do Pacífico. No entanto, ao invés de se libertar do miasma familiar, ele, que diante do cadáver do pai reconheceu que “a morte assenta bem aos Mannons”⁴⁷, retorna muito mais sombrio, a ponto de admitir que a morte é algo absolutamente natural a si mesmo. Tonando-se extraordinariamente parecido com seu pai, toma seu lugar na casa, passando a representar pai, amante e irmão de Lavinia, que se torna para ele como sua mãe, amante e irmã. O passo seguinte numa relação familiar tão alienada será a tentativa de completo fechamento por meio do incesto, alternativa recusada por Lavinia. Perseguido por uma consciência que a todo momento o faz pensar em seus crimes, esmagado pelo sentimento de culpa, Orin, alheio à vida e isolado em sua própria casa – tal como seu pai – encontra na morte a única possibilidade de integração, suicidando-se como Christine.

Lavinia é a personagem que encarna de modo mais profundo a tragédia dos Mannons. Imagem raquítica do puritanismo, veste-se permanentemente de preto, movimentando-se com rigidez, é muito magra e sem atrativos. Desde o início, tenta competir de igual para igual com sua bela e sensual mãe pela afeição dos homens da família. Tal competição começa com Adam Brant e continua com Ezra, após seu retorno da Guerra Civil. Depois do assassinato de seu pai, o objeto dessa disputa será Orin. Com a morte de Christine, parte com o irmão para uma longa viagem pelas ilhas do Pacífico. Diferentemente dele, que retorna ainda mais entranhado na morte, consegue libertar-se da moralidade ortodoxa em que foi educada, transformando-se numa mulher radiante de sensualidade e anseios românticos, desejosa de iniciar uma vida nova, identificando-se plenamente com sua mãe. Passa mesmo a trajar roupas de outras cores que não o preto, usando em especial o verde, cor favorita de Christine. Planeja se casar com Peter e deixar a maldita mansão dos Mannons, libertando-se para realizar seu direito à felicidade. Tal como sua mãe recusou qualquer possibilidade de refazer sua vida com Ezra, Lavinia nega-se a relacionar-se sexualmente com Orin, precipitando seu suicídio. A partir de então, o passado vem à tona com toda a força, e os Mannons mortos influenciam-na a ponto de fazer com que Peter seja chamado de

⁴⁷ Eugene O'Neill em *Mourning becomes Electra*, Parte II, *The haunted*. In: *Complete Plays: 1920-1931*, p. 975.

Adam no momento em que iria possuí-la sexualmente. Percebe, então, que seu casamento com Peter apenas faria com que o ciclo de infâmia e morte recomeçasse. Nada mais lhe resta a fazer senão rejeitar o noivo e trancar-se para sempre na casa-mausoléu dos Mannons, punindo-se a si mesma e pagando por todos os pecados de sua família. O Puritanismo venceu. Seu sonho de escapar ao estigma familiar foi uma ilusão. Lavinia não foi capaz de superar o imenso poder do mal, força que não pode nem compreender nem controlar, mas seu reconhecimento e a aceitação do que se realiza como um destino inevitável são heróicos e lhe dão um lugar na galeria das grandes figuras da tradição do gênero trágico.

Vale ainda mencionar dois personagens que funcionam como contraponto aos Mannons e apontam para a possibilidade da realização de uma vida familiar exogâmica e “normal”. São eles os irmãos Peter e Hazel, que pertencem a uma família bem resolvida e feliz, da qual tipificam as virtudes e onde encontram aconchego e segurança. Pretendentes de Lavinia e Orin, para seu próprio bem, mas não sem grande sofrimento, vêem frustradas suas expectativas de casamento diante da ruína total de seus pares amorosos.

A característica que marca mais profundamente os Mannons é seu isolamento da sociedade enquanto grupo familiar e o progressivo isolamento de cada um de seus membros, o que acaba por destruí-los. Ao mesmo tempo em que sentem uma paixão incontrolável, o orgulho de sua linhagem e a formação puritana fazem com que considerem a beleza e a felicidade como pecaminosas. Primeiramente buscam equacionar esse conflito pela negação da força vital que fermenta em seu espírito, utilizando um rosto com aparência de máscara atrás do qual tentam transmitir completa apatia emocional. A própria fachada de sua casa funciona como uma máscara de severidade e frieza em seu maneirismo grego clássico. Posteriormente, cada Mannon sobrevivente aos crimes familiares assume a face, a identidade e o papel de seus mortos. Assim, o rosto-máscara simboliza com intensidade o isolamento familiar e individual dos Mannons, fazendo com que a morte lhes assente muito bem.

A tremenda força de suas paixões e o incontornável impulso de vida, no entanto, precisam encontrar uma válvula de escape. Tal se realiza no vigoroso anseio que todos os Mannons têm de escapar daquela casa para as ilhas dos mares do sul, onde esperam vivenciar uma domesticidade livre e aconchegante, bem como concretizar suas fantasias românticas e eróticas. Símbolo por excelência de uma outra forma de isolamento – o isolamento de um modelo corrompido de civilização – as ilhas representam o Paganismo em contraste com o Puritanismo. Nelas o amor, ao invés de um pecado, é um sentimento natural, vivenciado sem as perversões peculiares aos Mannons. Brant, que passou uma temporada nessas ilhas, fala delas com nostalgia e planeja com Christine fugir para lá, a fim de realizarem seu amor numa felicidade impossível no ambiente da Nova Inglaterra. Ezra Mannon retorna da guerra farto da morte, desejando abandonar as vaidades e o materialismo que norteou sua vida até esse momento, para refazer seu casamento e reconquistar o amor de sua esposa numa longa viagem por essas ilhas. Orin, durante a guerra, tinha sonhos recorrentes em que surgia nas ilhas com sua mãe, em estado paradisíaco de segurança e paz. Lavinia e seu irmão partem de fato para lá, onde permanecem durante um mês. Ela consegue abandonar-se romântica e eroticamente, chegando a envolver-se com um nativo, aprendendo a possibilidade do amor puro e da liberdade. Ele, aniquilado pelo despojamento de sua adorada mãe, adoece e torna-se um Mannon em sua quintessência, absolutamente convicto da impossibilidade do amor não depravado. A volta para casa e para a Nova Inglaterra, a convivência com os fantasmas de seus familiares mortos fazem com que Lavinia compreenda que as ilhas são uma grande ilusão, que o amor – assim como as outras emoções – só é permitido aos Mannons em sua forma intensamente patológica. Seu fim, que também representa o fim da maldição que pesa sobre sua família, promovendo uma reconciliação trágica com seu universo, é absolutamente coerente com a história e o temperamento de sua linhagem.

O tema fundamental de *Mourning becomes Electra* – tema caro a Eugene O’Neill e muito freqüente em sua obra – é o desastre que advém para aqueles que tentam

reprimir sua natureza sensual. Como se viu, no caso dos Mannons o Puritanismo, em contraste com suas paixões exacerbadas, é o responsável pelo desastre que arrasa suas vidas. Quando percebem a forma equivocada como viveram, já é tarde demais. Assim, para O'Neill, a capacidade humana de discernimento sobre os problemas da existência é extremamente limitada. Uma compreensão da vida só se realiza após muito sofrimento, acontecendo demasiadamente tarde, não permitindo que aquilo que o passado fez de nós possa ser mudado.

Especificamente sobre a questão do Puritanismo em O'Neill, Sophus Keith Winther faz um comentário acurado:

O Puritanismo se torna a corporificação de tudo aquilo que é mau e degenerado na vida do ser humano. Sob a influência de seus falsos ideais, o homem é levado à destruição. Para O'Neill, o Puritanismo, com sua ênfase na vida num outro mundo após a morte, destrói a vida aqui e agora neste mundo. Para ele, não se trata de uma religião de salvação mas de uma religião de morte. (...) O general Mannon teve de viver até uma idade avançada e passar pela experiência de duas guerras antes de perceber que foi vítima de um trágico ideal. O amor como um fim em si mesmo gradualmente encontrou guarida em seu coração. Porém tarde demais.⁴⁸

O título original da peça possui uma importante ambigüidade centrada no verbo *to become* que se perde numa tradução para o português. O próprio dramaturgo – que tinha grande preocupação e talento para intitular suas peças de modo simbólico e irônico, geralmente mudando o título várias vezes durante a escritura de suas obras – observa que *Mourning becomes Electra*, coerentemente com os significados da vida trágica de Lavinia, quer dizer tanto que “o luto *assenta, cai bem* ou *convém* a Electra” como “o luto (preto) *torna-se, transforma-se* ou *converte-se* em Electra”, sendo a cor por excelência de seu destino.

⁴⁸ Sophus Winther em “The anathema of Puritanism”. In: *Eugene O'Neill: a critical study*, pp. 50-1.

Esta peça, cuja magistral construção fez com que fosse saudada como obra-prima desde sua estréia e foi em boa parte responsável pela atribuição do prêmio Nobel de Literatura a Eugene O'Neill em 1936, desencadeou também uma onda de protestos por parte de alguns habitantes da Nova Inglaterra que, incapazes de compreender o que é literatura ou ficção, confundem-na com jornalismo ou história. Louis Sheaffer retrata essas reações obtusas:

Em Boston e em outras cidades do nordeste do país, a peça, que estava em turnê, recebeu acolhida não somente nas páginas de crítica teatral, geralmente entusiásticas, mas também nos editoriais, geralmente condenatórios, atacando o autor por retratar a Nova Inglaterra de forma tão desfavorável, primeiro em *Desire under the elms*, agora em *Mourning becomes Electra*. O *Herald* de Boston, por exemplo, melancolicamente indagava: “Por que o sr. O'Neill encontra prazer em representar as pessoas da Nova Inglaterra como degeneradas? Será que ele assim as encontrou em Massachusetts, durante a temporada que passou aqui? Será que ele jamais se deparou sequer com algumas pessoas medianamente respeitáveis? Um bostoniano na sala de espera do Teatro Colonial, na segunda-feira passada, bom conhecedor da vida neste país, vociferava que gostaria de matar os personagens no palco e, acima de tudo, desejava assassinar o dramaturgo que os colocou lá.⁴⁹

Apesar de *Mourning becomes Electra* ser uma das obras em que menos se faz sentir a influência de elementos da vida de Eugene O'Neill, ele era, tal como Lavinia, o último sobrevivente de sua família, tendo um passado terrível com o qual ajustar contas. Arthur e Barbara Gelb vêem nessa personagem um verdadeiro *alter-ego* do dramaturgo:

Lavinia (uma representação simbólica do próprio O'Neill) perde, numa rápida sucessão (e na mesma ordem em que O'Neill os perdeu) primeiro seu pai, depois sua mãe e por último seu irmão. (...) Por fim, condena-se a viver trancada, afastada do mundo – atada, como ela declara,

⁴⁹ Louis Sheaffer em *O'Neill: son and artist*, p. 390.

“aos Mannons mortos” – tal como O’Neill sentia-se atado a seus próprios mortos e assombrado por eles. “Sou o último Mannon”, diz Lavinia no final da peça, ecoando um triste lamento de O’Neill a um amigo logo após a morte de Jamie, “Sou o último O’Neill!”

Apesar de Lavinia ser mulher, ela é, em muitos aspectos, um dos personagens em que O’Neill mais se revela pessoalmente. Sua última fala é uma daquelas em que o dramaturgo mais se expõe, incorporando sua desgastante preocupação com o ato do suicídio e sua crença pungente na inevitabilidade de uma autopunição ainda mais cruel. “Não vou tomar o mesmo rumo de mamãe e de Orin”, Lavinia declara. “Seria escapar ao castigo. Não sobrou ninguém para me punir. Sou o último Mannon. Tenho de punir a mim mesma! Viver sozinha com os mortos é um ato de justiça pior que a morte ou a prisão.”⁵⁰

⁵⁰ Arthur e Barbara Gelb em *O’Neill: life with Monte Cristo*, p. 721.

The iceman cometh

Escrita em 1939 e estreada em 1946, *The iceman cometh* representou um retorno triunfal de Eugene O'Neill ao teatro após doze anos de ausência e silêncio motivados por graves problemas de saúde enfrentados pelo dramaturgo, que em algumas ocasiões esteve bem próximo de morrer.

A peça marca um novo rumo na trajetória de O'Neill, que no último período de sua vida escreverá suas obras mais importantes. Nesses trabalhos, ele abandona o experimentalismo com linguagens, formas e enredos, que marcou sua produção na segunda metade dos anos 20 e início dos anos 30, para basicamente retomar um certo realismo que marcou o início de sua carreira, só que agora enriquecido por sua tremenda experiência como homem e como dramaturgo, bem como pela plena realização de seus talentos. Tal realismo irá superar alguns excessos naturalistas do jovem O'Neill, ao mesmo tempo incorporando harmoniosamente elementos simbólicos.

Obra de múltiplas interpretações, apresentando variados níveis de leitura, *The iceman cometh* se passa no ano de 1912, no estabelecimento de Harry Hope, que é meio bar, meio casa de hóspedes, situado no lado oeste da ilha de Manhattan, em Nova York. Na época, essa era uma das regiões mais pobres e decadentes da cidade.

Toda a ação dos quatro longos atos desenvolve-se em torno da espera, da chegada e da influência de Theodore Hickman, conhecido como Hickey, sobre os habitantes e freqüentadores do bar-hospedaria de Hope, uma espelunca onde se reúne toda sorte de seres humanos arruinados, vagabundos, miseráveis e prostitutas

que fogem, através do alcoolismo, da realidade de um mundo em que já não têm mais lugar. Vários deles outrora foram alguma coisa na vida. Larry Slade, sessenta anos, militou no movimento anarquista e teve destacada atuação como sindicalista; Hugo Kalmar, poucos anos mais jovem que Slade, foi um combativo editor de periódicos anarquistas; o negro Joe Mott, de aproximadamente cinqüenta anos, foi proprietário de uma casa de jogos cujos freqüentadores também eram negros; Piet Wetjoen, que também está por volta dos cinqüenta anos, é um sul-africano descendente de holandeses, chamado de “O General”, pois teve alta patente militar durante a guerra Anglo-Bôer, que ocorreu no final do século XIX; James Cameron, conhecido pelo apelido de Jimmy Tomorrow, também anda pelos cinqüenta e tantos anos, tendo sido correspondente de guerra durante o conflito anglo-bôer; Cecil Lewis, sessenta anos, inglês de nascimento, chamado de “O Capitão”, também atuou naquela guerra, na condição de capitão de infantaria, pelo exército britânico; Harry Hope, o generoso proprietário do estabelecimento, tem sessenta anos, tendo atuado como cabo eleitoral em pleitos realizados até alguns anos anteriores; Pat McGloin, de cinqüenta e poucos anos, foi tenente de polícia; Ed Mosher, que se aproxima dos sessenta anos, mas aparentando ser mais velho, é um esfarrapado ex-aluno da Escola de Direito da Universidade de Harvard, onde se graduou.

A taverna de Harry Hope possui dois funcionários, ambos descendentes de imigrantes italianos, Rocky Pioggi, garçom durante o período noturno, e Chuck Morello, garçom durante o dia, que, além do ofício de servir os freqüentadores do bar, atuam também como rufiões das prostitutas Pearl, Margie e Cora, que possuem quartos no local. Esses rapazes e essas moças são mais jovens que os personagens acima, estando eles por volta dos trinta anos e elas pelos vinte e poucos.

A filosofia existencial dessa humanidade decaída baseia-se no que chamam de “Movimento Amanhã”, que consiste numa permanente promessa de que reformarão suas vidas e se recolocarão na sociedade “normal” *amanhã*. Tal promessa não passa de uma ilusão para poderem seguir vivendo, já que esse amanhã não chegará nunca.

O caçula entre os moradores e freqüentadores da casa é Don Parritt, de dezoito anos, recém-chegado fugitivo da Califórnia, onde sua mãe, Rosa Parritt, líder anarquista radical está presa e deve ser condenada à morte sob acusação de ser a mentora de um atentado à bomba ocorrido naquela região, matando várias pessoas.

Todos ali esperam por Theodore Hickman, um caixeiro-viajante de cinqüenta anos, vendedor de ferramentas, generoso e divertido, que todos os anos chega ao local alguns dias antes do aniversário de Harry Hope. Durante as comemorações, patrocina uma farra monumental, pagando sucessivas rodadas de uísque para os freqüentadores do salão, que o adoram; e conta anedotas impagáveis, caçoando de todos, inclusive de si mesmo, provocando enorme alegria. Sua brincadeira favorita é, após embebedar-se, olhar comovidamente para um retrato de sua esposa, chorar e contar como deixou-a sobre o feno com um geleiro, antes de partir em viagem.

Quando o amigo chega, no entanto, está bastante mudado. Diferentemente das vezes anteriores, em que realizava uma entrada espalhafatosa e triunfal, ele chega discretamente. Diz que precisa dormir um pouco e que deixou de beber para sempre, mas que não faz objeção a quem bebe, incentivando seus amigos a beberem o quanto desejarem. Afirma ter se libertado de suas ilusões e incita cada um de seus velhos camaradas a fazer o mesmo, abandonando o Movimento Amanhã, uma criação do próprio Hickey. Por fim, exausto, ele sobe a seu quarto para dormir, dizendo que não pretende ser um desmancha-prazeres. Os outros permanecem na taverna, estupefatos, decepcionados e confusos.

Naquele mesmo dia, Hickey, com seu extraordinário dom da eloqüência, provoca uma revolução na vida dos habitantes do bar-hospedaria de Harry Hope com seu novo evangelho, fazendo com que eles saiam, retomem suas atividades profissionais e encarem a vida de frente. Segue apontando a verdade sobre as ilusões cultivadas por cada um de seus amigos – fracassados numa sociedade em que predominam os valores da competitividade – e causa enorme sofrimento por incentivar a consciência desse fracasso. O mais incomodado com a nova filosofia de Hickey é Don Parritt, que manifesta evidentes sinais de estar se sentindo

profundamente culpado por algo que praticou, incentivando Larry, a quem o rapaz veio pedir apoio, a ajudá-lo a se punir. Na verdade, sua mãe será condenada à morte porque ele a traiu, delatando-a.

No momento da comemoração do aniversário do anfitrião, Hickey tenta promover uma grande festa, tal como nos anos anteriores. Ao ouvir uma canção que o faz lembrar-se de sua esposa Bessie, morta vinte anos antes, Harry fica a ponto de lacrimejar. No embalo das memórias da vida conjugal, Jimmy Tomorrow recorda-se melancolicamente da beleza e do talento musical de sua ex-esposa Marjorie, de quem separou-se há muitos anos. Hickey mais uma vez lança-lhes em rosto a verdade, apontando que em realidade odiavam suas esposas. Bessie quase enlouquecia Harry com suas recriminações. Marjorie foi surpreendida por Jimmy em pleno ato amoroso com um oficial do estado maior, quando o então jornalista retornava de sua cobertura da guerra anglo-bôer. O caixeiro-viajante, em fala reticente, diz que sabe muito bem como ambos os seus amigos se sentem. Volta a pregar que seu único desejo é que todos ali encontrem paz e felicidade, renunciando à mentira de seus sonhos e ilusões.

O final da fala de Hickey a Harry e Jimmy dá abertura para que todos pensem que a anedota do geleiro é verdadeira, que Evelyn, sua esposa, realmente o traiu. Fustigado para que esclareça esse ponto, já que se tornou um moralista e um obsessivo pela verdade, Hickey faz uma revelação que deixa todos perplexos:

Lamento comunicar-lhes que minha amada esposa está morta. (...) Como vêem, não sinto nenhum pesar. (*Todos olham para ele, estarrecidos. Prossegue, com persuasiva sinceridade.*) Devo me alegrar por ela. Porque descansa em paz. Finalmente se libertou de mim. Com os diabos! Nem é preciso falar nisso. Todos vocês sabem o que eu era. Podem imaginar tudo o que ela passou, casada com um canalha e um alcoólatra do meu tipo. E não havia escapatória. Pois ela me amava. Mas agora descansa em paz, como sempre desejou. Então por que haveria de me sentir triste? Ela jamais iria querer isso. Porque tudo que Evelyn sempre pediu à vida foi me ver feliz.⁵¹

⁵¹ Eugene O'Neill em *The iceman cometh*. In: *Complete Plays: 1932-1943*, pp. 649-50.

Nos dias seguintes, os moradores da hospedaria, um por um, passam pelo salão a caminho do mundo exterior, onde vão buscar realizar o que vivem prometendo para *amanhã*, tentando reconquistar o lugar que perderam na sociedade “normal” através do retorno a suas antigas ocupações. Mesmo Harry Hope foi convencido a dar um passeio pelas ruas da vizinhança e a visitar velhos amigos. Vestindo um terno preto e caminhando solenemente como um condenado à morte, chega de fato a sair de casa – encorajado por Hickey –, mas retorna pouco tempo depois, em pânico, mentindo que quase teria sido atropelado por um carro em alta velocidade. Pressionado por Hickey, conta a verdade: não houve nenhum incidente com um automóvel. Hope simplesmente abortou o passeio que representaria o fim de suas ilusões, dizendo que não sairá jamais, bebendo e instando os outros a beber. Tem uma aparência de morto e fala em embriagar-se até a inconsciência.

Larry, acreditando que Evelyn suicidou-se, pede ao caixeiro-viajante que esclareça como sua esposa morreu, ouvindo outra revelação espantosa: sua esposa morreu com um tiro na cabeça. Acusado de ter levado Evelyn ao suicídio, Hickey conta que, em vez disso, ela foi assassinada e que a polícia ainda não sabe quem é o culpado. Tal revelação deixa Larry horrorizado e faz com que o sentimento de culpa de Parritt comece a se tornar insuportável. Harry supõe que o geleiro é o assassino.

Na madrugada seguinte, os personagens estão novamente espalhados pelo salão. Sobre cada mesa, há duas garrafas de uísque, copos e um jarro d’água. Após terem saído pela manhã, para tentarem se reintegrar a suas antigas atividades ou para realizar naquele mesmo dia os sonhos eternamente adiados, buscando encontrar a paz e a felicidade prometidas por Hickey, os moradores e funcionários da espelunca de Harry Hope retornaram completamente frustrados. Seu embate com a verdade foi mais um fracasso. Para piorar, já não conseguem mais beber, pois o álcool não é mais capaz de irrigar suas ilusões. Hickey não está presente, pois saiu para fazer uma ligação telefônica um tanto misteriosa. O assunto das conversas é o aniquilamento existencial a que estão reduzidos. Vários dos farrapos humanos que ali se encontram falam em

morrer, ao mesmo tempo em que manifestam o desejo de que Hickey não volte mais. O caixeiro, no entanto, reaparece e sinceramente não compreende por que seus amigos não estão satisfeitos por terem se libertado de seus sonhos e ilusões, livrando-se de remorsos e culpas por se enganarem permanentemente. Passa então a contar como ele mesmo encontrou sua própria “salvação” destruindo suas ilusões, última tentativa de fazer com que eles compreendam por que deveriam estar felizes. Voltando a falar sobre Evelyn, revela que ele próprio é o assassino de sua esposa. Conforme seu raciocínio, teve de matá-la para que ela se libertasse da vida infernal que passou a levar a partir do momento em que se apaixonou por um cafajeste como ele. Sua vida conjugal foi marcada pelas constantes bebedeiras de Hickey e por muitas amantes e prostitutas que ele costumava freqüentar. Num primeiro momento, explica que a matou por amor:

Era a única forma possível de compensá-la por tudo o que teve de passar por minha causa e fazer com que ela se livrasse de mim, para que não sofresse mais e não tivesse de me perdoar novamente! Compreendi que não conseguiria isso suicidando-me, tal como quis fazer durante muito tempo. Seria a gota d’água para ela, que morreria de desgosto ao pensar que eu o teria feito por sua causa. Culparia a si mesma. Fugir eu não podia. Seria fazer com que ela morresse de tristeza e humilhação, pois pensaria que eu teria deixado de amá-la. *(Acrésceta com uma estranha e impressionante simplicidade)* Como vocês sabem, Evelyn me amava. E eu a amava também. Aí é que está. Seria fácil resolver a questão se ela não me amasse tanto. Ou se, de minha parte, eu também não a amasse. Mas diante da realidade dos fatos, só havia uma solução possível. *(Faz uma pausa e acrescenta simplesmente)* Tive de matá-la.⁵²

Larry intervém com veemência, pedindo que ele se cale, pois todos ali querem manter a memória do velho Hickey que eles amavam e que todos os anos trazia bondade e alegria em vez de morte. Parritt, devastado pelo sentimento de culpa, manifesta o desejo de ser condenado à cadeira elétrica.

⁵² Id., *ibid.*, p. 690.

Buscando ainda fazer com que seus amigos entendam o significado da mudança que desejou provocar em suas vidas, Hickey conta detalhadamente toda a história de seu relacionamento com Evelyn, desde que a conheceu, ainda na infância. O essencial em sua narrativa é que o fato de Evelyn constantemente relevar e perdoar seus atos canalhas ao longo de muitos anos ter acabado por provocar-lhe tremendo ódio por si mesmo. Ao longo do tempo, seus sentimentos tomaram novos rumos, de modo que, ao final de sua história, Hickey faz sua última e mais assombrosa revelação: assassinou Evelyn porque a odiava:

Deus do céu, eu a amava tanto!... Mas comecei a detestar essa ilusão. E a temer que eu acabaria indo parar num manicômio, porque muitas vezes eu não podia perdoá-la por haver me perdoado. Quantas vezes a odiei porque, por sua culpa, eu odiava tanto a mim mesmo! Há um limite para a culpa que um sujeito pode sentir, bem como para o perdão e a piedade que pode suportar! (...) De modo que eu a matei. (...) E então compreendi que soubera desde sempre que essa era a única forma possível de lhe proporcionar paz e de libertá-la do tormento de me amar. Compreendi que saber que ela estaria em paz significaria paz para mim também. Era como se uma tonelada de culpa fosse tirada de minha alma.⁵³

No embalo das confissões de Hickey, Parritt, não mais suportando sua tonelada de culpa, finalmente conta a Larry que delatou sua mãe também porque a odiava.

A essa altura, entram dois policiais que o próprio Hickey havia chamado por telefone. Ouvem o resto de sua história. O assassino conta ainda que, após matar sua esposa, sorriu e chamou-a de “puta maldita”. Por fim, subitamente destroçado e confuso, diz que só poderia ter enlouquecido ao fazer o que fez. Ao ouvirem isso, Harry Hope e seus hóspedes agarram-se a essa possibilidade. Só mesmo a loucura poderia explicar a terrível transformação de seu velho amigo. Além disso, uma vez que Hickey estivesse louco desde que assassinou Evelyn, todo o seu novo evangelho

⁵³ Id., *ibid.*, p. 700.

estaria automaticamente invalidado. Assim, todos podem resgatar seus sonhos e ilusões.

Hickey é, enfim, levado pelos policiais, manifestando o desejo de ser condenado à morte, já que perdeu todas as suas ilusões. Parritt, por sua vez, também aniquilado pela verdade atroz sobre sua vida, parte para suicidar-se, subindo pela escada de incêndio do prédio. Enquanto isso, os outros moradores e os funcionários do estabelecimento falam de suas ilusões e bebem alegremente, pois o álcool voltou a provocar neles o antigo efeito. Somente Larry, consciente, não bebe nem festeja. Ao ouvir o baque do corpo de Parritt, ele é possuído pelo sentimento do horror de viver:

Ah, maldita piedade... ao inverso, como dizia Hickey! Meu Deus, não há esperança! (...) A vida é insuportável para mim! Serei um frágil tolo que enxerga com piedade os dois lados de todas as coisas até o fim dos meus dias! (*Com intensa e amarga sinceridade*) Tomara que isso aconteça logo! (*Faz uma pausa, espantado, surpreendido consigo mesmo, e ri sardonicamente*) Deus do céu, sou o único realmente convertido à morte por Hickey neste lugar! Do fundo de meu coração de covarde, eu posso dizer isso agora!⁵⁴

Peça de enorme extensão, que requer cerca de quatro horas e meia para sua encenação, *The iceman cometh* é reconhecida como uma das obras máximas de Eugene O'Neill e da dramaturgia americana. Sua riqueza decorre de seus diversos níveis de leitura, de suas várias interpretações, da profundidade e da compaixão com que o autor retrata os seres humanos decaídos mas irmanados pelo sonho na taverna-hospedagem de Harry Hope.

O texto exprime de modo marcante uma tragicidade moderna, que se afasta radicalmente dos cânones da tragédia clássica e mesmo de algumas características preponderantes da tragédia moderna. Os personagens de Sófocles, Shakespeare ou Racine situam-se num lugar mais alto na escala social, seja pelo cargo que ocupam, seja pela riqueza de que dispõem; ao mesmo tempo em que também são de condição elevada, o que fica expresso por sua linguagem, sua vestimenta, seu comportamento.

⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 710.

Os personagens de Ibsen, Strindberg, Kaiser ou Arthur Miller situam-se num lugar mediano na escala social, seja por sua ocupação, seja por sua situação financeira – sendo de condição média, o que também se exprime por sua maneira de falar, se vestir e se comportar. Os personagens de O’Neill em *The iceman cometh*, por sua vez, nem sequer têm um lugar na sociedade “normal”, estão no “fundo do poço”, não podendo nem mesmo ir mais longe. Sua linguagem rebaixada, sua desocupação, seus trajes esfarrapados, seu comportamento desprestigiado, seu fracasso em relação aos ideais pequeno-burgueses compõem sua condição de náufragos do mundo moderno e industrializado.

Se a tragédia clássica decorria de destinos irrevogáveis ditados pelos deuses, os personagens de O’Neill vivem numa realidade completamente sem deuses ou sem Deus. Ainda assim, também têm de se haver com um destino irrevogável traçado pelas determinações de seu passado, de seu ambiente, de sua hereditariedade, de seu temperamento. Paradoxalmente, apesar de o dramaturgo ter apresentado uma realidade sem Deus, sua obra possui um sentido religioso e, como se verá, inspiração bíblica.

Entretanto, talvez a característica mais marcante da visão e da expressão do trágico em *The iceman cometh* – que afasta radicalmente essa obra dos cânones da tragédia – seja a completa ausência da falha trágica. Nenhum dos personagens da peça, nem mesmo o protagonista Hickey, praticam – por desconhecimento, falta de discernimento ou arrogância – um ato que precipita sua queda e destruição. Algo que poderia ser aproximado de uma “falha trágica” seria a negação da necessidade dos sonhos e ilusões para que o ser humano possa suportar a realidade. No entanto, a natureza dessa “falha” é tão distinta daquilo que se manifesta nos textos clássicos que fica difícil empregar essa nomenclatura.

Se há uma força extraordinária que funciona como agente da destruição e da morte, à qual Harry Hope e os farrapos humanos que habitam e bebem em seu estabelecimento resistem sem nenhum heroísmo, esta é a Verdade. Paradoxalmente, o herói trágico na peça, ao invés de ser aquele que resiste a essa força, é antes um

missionário da Verdade. Ao final, contrariando as expectativas, o agente da Verdade é destruído, ao passo que os que lhe resistem conseguem salvar-se. Contudo, em vez de personagem trágico, talvez seja mais apropriado falar em condição trágica do ser humano em *The iceman cometh*.

Certamente influenciado pelo pensamento de Schopenhauer, um de seus filósofos favoritos, O'Neill exprime, nessa obra, o paradoxo da auto-realização por meio de uma espécie de nirvana, uma auto-aniquilação através da embriaguez e do sonho. O tema da peça está centrado na paz de espírito como necessidade primordial do homem, e toda a ação gira em torno do conflito entre a ilusão e o valor relativo da Verdade. A resposta do dramaturgo a esse problema é clara e também paradoxal: a ilusão é a realidade, e a realidade é uma ilusão. Assim, o ser humano só encontra paz no sonho, na embriaguez e na morte. Portanto, enquanto vivo, possui a necessidade vital de sonhar e de se embriagar de algum modo, pois a realidade, carregada de frustrações e culpa, identifica-se à uma espécie de morte sem descanso.

Ao empregar no título da peça o passado arcaico do verbo *to come*, O'Neill faz referência à linguagem bíblica, mais especificamente ao trecho do evangelho de Mateus, capítulo XXV, versículos 5 e 6: “Enquanto o noivo demorava-se, todas elas cochilavam e dormiam. E à meia-noite ouviu-se um grito: ‘Olhem, o noivo chegou.’” Nessa passagem, o noivo é Cristo, aquele que proporcionará remissão dos pecados e bem-aventurança na vida eterna, superação da morte e salvação no reino de Deus através do amor à humanidade. Por sua vez, o geleiro de O'Neill, nos braços de quem Hickey deixou sua esposa, simboliza a morte. Entretanto, ao invés de essa morte significar a redenção, é antes expressão do horror de viver e da perdição da alma. Primeiramente, o relacionamento de Evelyn com o geleiro é visto como um adultério, ou seja, um pecado. Depois, a verdade insuportável que destrói Hickey é o reconhecimento final de que o geleiro é produto não do amor mas do ódio atroz que sentia por uma esposa cuja extrema condescendência em relação à canalhice do marido somente reconfirmava a ele sua condição de canalha.

Ao chegar ao estabelecimento de Harry Hope para a comemoração do sexagésimo aniversário do amigo, Hickey está completamente mudado. Diferentemente dos anos anteriores, em que trazia vida através da farra que patrocinava e das hilariantes anedotas que contava, ele surge como uma espécie de geleiro que, com as melhores intenções, vem trazer a morte a seus velhos amigos. Sóbrio e realista, acreditando sinceramente ter atingido a paz de espírito, chega como um messias portador da boa-nova que representará a salvação.

Alguns estudiosos de O'Neill têm interpretado a cena da celebração do aniversário de Harry Hope como inspirada no episódio da última ceia de Cristo com seus apóstolos, demonstrando uma série de paralelos entre *The iceman cometh* e o *Novo Testamento*. Cyrus Day resume as semelhanças entre os dois textos:

Hickey como salvador tem doze discípulos. Eles bebem vinho durante a ceia na festa de Hope, e a maneira como se agrupam no palco, conforme as rubricas de O'Neill, lembra a forma como Leonardo da Vinci pintou "A última ceia". Hickey deixa a comemoração, tal como Cristo o fez, consciente de que está prestes a ser executado. As três prostitutas correspondem em número às três Marias, e simpatizam com Hickey, tal como as três Marias simpatizam com Cristo. (...) Um dos hóspedes de Harry Hope, Parritt, lembra Judas Iscariotes em vários aspectos. Ele é o décimo segundo na lista de personagens; Judas é o décimo segundo nas listas de discípulos no *Novo Testamento*. Traiu sua mãe anarquista pela bagatela de U\$ 200,00; Judas traiu Cristo por trinta moedas de prata. Parritt é originário da distante costa do Pacífico; Judas vinha da longínqua Judéia. Hickey lê o espírito e os motivos do rapaz; Cristo lê os de Judas. Parritt se compara ao traidor de Cristo quando diz que sua mãe consideraria todos os que abandonassem o "Movimento" como um Judas que deveria ser queimado. Ele suicida-se pulando da escada de incêndio; Judas jogou-se em um desfiladeiro (*Atos*, I:18) ou enforcou-se (*Matheus*, XXVII:5).⁵⁵

⁵⁵ Cyrus Day em "The iceman cometh and the bridegroom". In: *Modern Drama*, 1, p. 7.

Além disso, não se pode esquecer a ênfase de O'Neill sobre a meia-noite como a hora marcada para a comemoração do aniversário de Harry Hope, tal como em *Mateus*, XXV:5 e 6, a meia-noite é a hora em que Cristo chega.

Como se viu, *The iceman cometh* é basicamente a história da “morte de um caixeiro-viajante”. A característica mais proeminente desse personagem é a sua ótima eloqüência, talento herdado de seu pai – que era pastor – e habilidade fundamental no exercício de sua própria ocupação. Sua capacidade para falar expressivamente é o que todos os anos animava a festa de Harry Hope através de suas anedotas. Além disso, o movimento que consiste em prometer permanente e ilusoriamente que *amanhã* se tomarão providências para reformar a própria existência – o que faz com que seja mais fácil conviver com o fracasso presente – é uma criação sua. Retornando como o profeta do *hoje*, Hickey, através de sua capacidade de persuasão, consegue convencer seus amigos a renunciar a suas ilusões, na convicção de que elas estão destruindo-os e de que somente o reconhecimento de sua falta de valor os libertará para que possam apreciar o fracasso sem culpas e encontrar a paz de espírito. Explicando como esse processo se deu com ele, acaba por fazer face à verdade insuportável de que era capaz de sentir um ódio brutal, refugiando-se por um momento na ilusão de que enlouqueceu. Por fim, consciente da terrível realidade de sua vida, parte para a prisão e provável condenação à cadeira elétrica, punição desejada por ele, uma vez que não mais lhe resta nenhuma ilusão consoladora. Fica claro que a paz que Hickey veio trazer é a paz da morte.

Os seres humanos arruinados que freqüentam a taverna de Harry Hope levam a existência num estado de letargia, irmanados pela frustração de suas possibilidades e pela incapacidade de enfrentar o mundo exterior. O compartilhamento de suas ilusões ampara a fragilidade individual de cada um, tornando suas vidas suportáveis até que a morte venha resgatá-los definitivamente. Assim, as ilusões significam vida, e a verdade significa a morte. A pretensão de que cada um deles realizará alguma coisa *amanhã* faz com que seja mais fácil conviver com o fracasso hoje. A campanha

promovida por Hickey sufoca a atmosfera de festa, fazendo com que velhos amigos se voltem uns contra os outros, levando-os a se afastarem de seus companheiros para se esconder na solidão. O tempo que passam a ficar trancados em seus quartos é uma expressão disso. Sóbrios e recompostos, partem para a rua em busca afinal da realização do que vivem prometendo para um futuro incerto. Como era de se esperar, fracassam mais uma vez. Ao fim do dia, todos se reúnem, deprimidos, alijados de suas ilusões, tendo perdido até mesmo o consolo da embriaguez, pois o álcool já não lhes provoca o antigo efeito. Prostrados, frios, pálidos, adquirem aparência de mortos. Ironicamente, quem os salva é o próprio Hickey ao expressar, num momento de confusão mental pela consciência do horror de seu crime, que só poderia estar louco. Essa mentira, à qual Harry e seus hóspedes se apegam de imediato, é a ilusão que faz com que eles recuperem suas velhas ilusões e retornem à vida lastimável e alienada – mas ao menos preenchida pela amizade e pela esperança – que levavam. Ao perceber isso, Hickey piedosamente desiste de sua cruzada pela verdade e representa, para seus amigos, estar louco de fato. Não por acaso, o novo redentor daquela humanidade frustrada é alguém chamado Hope.

O caixeiro-viajante parte sozinho para sua destruição, mas consegue realizar ao menos uma conversão: o filosófico Larry Slade. Este, a quem Parritt veio procurar em busca de salvação, não só recusa-se a lhe proporcionar qualquer ilusão e esperança como pronuncia sua sentença de morte. Aceitando-a, o rapaz suicida-se para se punir pela sórdida traição de sua mãe. Lúcido, horrorizado pelo que provocou e devastado de culpa pelo destino daquele que o texto sugere que talvez seja seu filho, Larry afinal tem – na realidade – caminho aberto para sua própria morte, que até então preenchia a ilusão que o mantinha vivo.

Apesar da existência melancólica dos sobreviventes à devastadora visita de Hickey, os únicos personagens dignos de piedade são o próprio caixeiro-viajante, Parritt e Larry, que representam as pessoas definitivamente destituídas de seus sonhos e ilusões, entregues à morte inexorável, pois, conforme O'Neill, o ser humano não é capaz de tolerar a Verdade. Os vagabundos e alcoólatras da espelunca de Harry Hope

estão perdoados, assim como o dramaturgo também oferece perdão a nós outros, leitores e espectadores de sua peça, que humanamente necessitamos de ilusões para sobreviver. Aliás, a temática e o tom de perdão marcam profundamente as últimas obras de Eugene O'Neill que, cansado e muito doente, olha para a humanidade com certo pessimismo, porém sem nenhuma amargura, compreendendo-a com generosidade.

Outra destacada característica do último período da carreira do dramaturgo nesta peça é o fato de ela poder ser interpretada como um drama familiar, uma vez que os freqüentadores do “Bar dos Perdidos” constituem uma irmandade que é temporariamente destruída pela chegada de Hickey, que lhes traz morte e desagregação. Como se sabe, em suas obras derradeiras, o autor promove um acerto de contas com a família, em especial com a sua própria.

O'Neill escreveu *The iceman cometh* no ano em que a Segunda Guerra Mundial estouraria na Europa. Ele, que acreditava que “o dramaturgo de hoje deve cavar até as raízes do mal-estar de hoje tal com ele o sente”⁵⁶, cria um de seus trabalhos mais pessimistas do ponto de vista filosófico, uma das expressões mais vigorosas de sua visão trágica da vida e da condição humana. A atmosfera de destruição e o avanço da bestialidade no mundo deixavam-no atônito ao receber pelo rádio notícias do acirramento de ódios entre as nações hegemônicas militarmente. Além disso, alquebrado pela precariedade de suas condições de saúde, exasperado pelo isolamento em que viveu no decorrer dos anos 30 e bastante machucado pelos acontecimentos de sua própria vida, sua visão de mundo vinha se tornando cada vez mais sombria ao longo dos anos. Ainda assim, suas obras testemunham que ele jamais deixou de aspirar a uma existência mais elevada. Críticos como Barrett Clark e Sophus Winther chegam mesmo a interpretar seu pessimismo afirmativo da vida como uma espécie de otimismo. Sobre isso, este último escreve o seguinte:

⁵⁶ Trecho de uma carta de O'Neill ao crítico George Jean Nathan em *O'Neill and his plays*, de Cargill, Fagin e Fisher (Editores), p. 115.

Para O'Neill o homem é nobre – um ser digno de piedade que, mesmo nos momentos de tragédia mais sombrios, mantém sempre a promessa de um futuro brilhante. O dramaturgo protesta contra um mundo em que a tragédia decorre da futilidade de torturas auto-infligidas que origina-se da opção por viver para a morte ao invés de para a vida. É o alvorecer de um novo dia que o inspira. Sua fé genuína na capacidade do homem para aprender que há formas melhores para se viver do que aquelas que foram realizadas no passado é o que impulsiona toda a sua criação.⁵⁷

Uma de suas peças mais autobiográficas, *The iceman cometh* se passa em 1912, ano em que O'Neill viveu em decadentes hospedarias e freqüentou bares situados próximos à zona portuária de Nova York. Nesses estabelecimentos, ele travou relações com pessoas que outrora foram militantes do movimento anarquista, policiais, estudantes de Direito, jogadores, oficiais do exército, jornalistas e gente de circo. Em suas recordações, esses seres humanos marginalizados cultivavam o álcool e o sonho como sustento de suas vidas. Os biógrafos do dramaturgo identificam alguns daqueles que serviram como modelos para os personagens da peça. Harry Hope foi inspirado em Tom Wallace, dono de uma taverna/casa de hóspedes chamada Hell Hole, que por muitos anos viveu em estado de semi-reclusão voluntária. Hugo Kalmar baseia-se em Hippolyte Havel, anarquista radical que foi amigo do dramaturgo. Jimmy Tomorrow advém de James Findlater Byth, ex-jornalista que foi fundamental para a salvação de O'Neill por ocasião de sua tentativa de suicídio. Mais tarde, o próprio Byth suicidaria-se ao saltar pela janela do quarto que dividia com O'Neill, morte que assemelha-se à de Parritt. Larry Slade apresenta as principais características de Terry Carlin, um dos melhores amigos do dramaturgo, ex-anarquista, desencantado com o movimento, personalidade marcadamente filosófica e dono de uma eloqüência *à la* Hickey.

A mãe de Parritt, Rosa Parritt, é inspirada na famosa Emma Goldman, militante anarquista radical do início do século XX. A história de Don Parritt segue, em linhas gerais, a de Donald Vose, filho de outra militante do movimento anarquista, amiga de

⁵⁷ Sophus Winther em *Eugene O'Neill: a critical study*, p. 238.

Emma Goldman. Após um atentado à bomba realmente ocorrido em Los Angeles, nos anos 10, Vose delatou a própria mãe e seus companheiros de engajamento político em troca de algum dinheiro.

A história de Hickey também encontra paralelo na realidade. Em 1918, O'Neill acompanhou com interesse um caso que agitou a crônica policial de Nova York. Charles E. Chapin, editor do jornal *Evening World*, matou sua esposa com um tiro na cabeça, enquanto ela dormia. Posteriormente alegou que assassinara a mulher por amor. Preso e levado para reconstituição do crime, disse que pensara antes em suicidar-se e que deveria estar louco no momento em que praticou seu terrível ato. Mais tarde, declarou estar sentindo-se em paz e feliz. Levado a julgamento, primeiramente afirmou jamais ter perdido o controle de suas faculdades mentais e que desejaria ser condenado à cadeira elétrica. Numa fase seguinte do processo, alegou insanidade temporária. Ao final, recebeu a sentença de prisão perpétua. Na penitenciária, escreveu uma autobiografia na qual defendia a tese de que seu gesto foi a única maneira possível de salvar sua esposa.

Numa carta ao amigo Lawrence Langner, O'Neill expressou o quanto *The iceman cometh* representava para ele:

Pessoalmente eu adoro esta peça. E tenho certeza de que minha afeição não é totalmente inspirada pela nostalgia do tempo querido que também passei “no fundo do poço”! Tenho um palpite seguro de que esta peça é uma das melhores coisas que já fiz, talvez *a melhor*. Há momentos em que repentinamente ocorre um completo desnudamento da alma de um homem, não através da crueldade ou da superioridade moral, mas de uma compaixão compreensiva que o vê como vítima das ironias da vida ou de seu próprio ser. Esses momentos constituem para mim a profundidade da tragédia, não havendo nada mais que possivelmente possa ser dito.⁵⁸

⁵⁸ Trecho mencionado por Louis Sheaffer em *O'Neill: son and artist*, p. 504 (grifo de O'Neill).

Long day's journey into night

Tendo sido finalizada em meados de 1941, *Long day's journey into night* vinha sendo burilada desde que O'Neill terminou *The iceman cometh*, em 1939. Geralmente considerada a obra máxima do teatro norte-americano, esta peça é expressão da maturidade e do refinamento alcançados pelo dramaturgo ao final de sua carreira.

O último dos O'Neill, envelhecido e doente, retirado em sua casa como sua personagem Lavinia Mannon, realiza, tal como ela, uma jornada corajosa ao terrível passado de sua família, fazendo face aos fantasmas de seu pai, sua mãe e seu irmão.

Escrita em estilo realista, requerendo cenário e figurino bastante simples, *Long day's journey into night* conta a história dos O'Neills até o momento em que Eugene estava com vinte e três anos. Obviamente, o autor não faz autobiografia *strictu senso*, mas recria e mesmo distorce alguns fatos de sua vida com finalidades estéticas.

Toda a ação se passa num único dia do mês de agosto de 1912, na casa de veraneio de James Tyrone, cuja descrição coincide com a da verdadeira casa possuída pelo ator na cidade de New London, no estado de Connecticut, na mesma época.

Logo de início são apresentados os dois problemas que determinam toda a ação da peça: um caso de doença grave e outro de dependência de droga. Mary e James, após terminarem o café da manhã, têm uma conversa informal e cotidiana, entremeada por críticas da esposa ao modo como o marido especula no ramo imobiliário, pela preocupação com o estado de saúde do filho caçula – bem o da própria Mary – e com a vadiagem do filho mais velho, que, às vésperas de completar

trinta e quatro anos, ainda não conseguiu tomar nenhum rumo na vida. Na sala ao fundo, Edmund e Jamie falam alto e riem de alguma coisa. Sua mãe chama por eles.

Os filhos entram, e um primeiro conflito se esboça quando James critica a libertinagem de Jamie e as concepções anarquistas de Edmund. Exasperado, este se retira da sala. Jamie menciona a doença do irmão, mas seu pai impede que ele especule diante de Mary sobre a possível gravidade do mal que está afetando Edmund, que nos últimos tempos vem tossindo bastante. Para a mãe, trata-se apenas de um simples resfriado de verão. À tarde desse mesmo dia, um médico dará um diagnóstico do caso. Numa tremenda discussão, Jamie acusa o pai de avarizia em seus planos para o tratamento de Edmund, e James acusa o filho de ser o responsável pela doença que acomete o rapaz, uma vez que o introduziu no submundo da vida boêmia de Nova York, fazendo com que ele abusasse do álcool e das experiências sexuais com prostitutas. Falam ainda sobre as experiências de Edmund viajando pelo mundo como marujo. Para Jamie, seu irmão é também um fracassado. O pai, por sua vez, defende seu caçula, afirmando que ultimamente ele está realizando um bom trabalho como jornalista num periódico local e encontrando um caminho, ao passo que Jamie, empregado como ator em sua companhia teatral, é um completo irresponsável.

Passam a tratar do problema de Mary, que recentemente retornou de um sanatório para tratamento de dependentes de drogas. Jamie suspeita que ela está recaído no vício. Acusa o pai de ser o culpado pelo problema, já que tudo começou quando ele contratou um médico de hotel, barato e incompetente, para cuidar dela por ocasião do nascimento de Edmund. Tal médico receitou grandes doses de morfina para aliviar-lhe a dor, o que terminou por causar-lhe a dependência

Edmund e Mary conversam longamente. Ela continua se iludindo com a idéia de que os sintomas apresentados pelo filho são os de um simples resfriado. Logo após, fala dos vários anos de infelicidade que tem enfrentado na condição de esposa de um ator, viajando constantemente de cidade em cidade, dormindo em trens, hospedando-se em hotéis baratos, sentindo-se isolada por não ter um verdadeiro lar numa comunidade em que fizesse parte de um círculo de amigos. Reclama das

desconfianças com que vêm sendo observada e do fato de ser deixada sozinha o tempo todo pelo marido e pelos filhos. Por fim, Edmund faz com que ela prometa não retornar ao vício, mesmo que o diagnóstico de seu estado de saúde revele que ele está com uma séria enfermidade. Mary acusa-o de não confiar nela.

Ao meio-dia e quarenta e cinco, Cathleen, empregada da família, conversa com Edmund sobre James e Jamie, que sempre se atrasam para o almoço. Ela chega à porta e chama-os. Após alguns instantes, entra somente Jamie. Seu pai permaneceu no pátio, entabulando conversa com um vizinho. Os dois rapazes aproveitam para surripiar uma dose da vigiada garrafa de uísque que James mantém na sala. Conversam sobre a doença de Edmund e demonstram apreensão pela consulta médica que ele terá mais tarde. Outro grande motivo de apreensão para os dois é Mary, que vem se comportando de forma estranha. Jamie repreende o irmão por tê-la deixado sozinha. No meio da conversa, Edmund tem um longo acesso de tosse.

Mary entra. Tem os olhos brilhantes e encontra-se em estado de alheamento. Edmund, tratado com especial carinho por ela, recusa-se a crer que sua mãe está novamente sob efeito de morfina. Jamie logo se dá conta da verdade, ficando cabisbaixo, em expressão melancólica. Ao mesmo tempo irrita-se com a atitude do irmão. Exasperada com as insinuações que Jamie passa a fazer e com a forma como ele zomba de seu pai, que continua atrasando o almoço, Mary ralha duramente com ele, exigindo respeito e consideração por um homem que lutou muito durante toda a vida para conseguir o que tem. Mas acaba relevando sua invectiva, compreendendo que a mordacidade e o cinismo de Jamie resultam do que a vida fez dele.

James enfim chega para almoçar. Sem saber que seus filhos já tomaram do uísque, permite-lhes mais uma dose como aperitivo. Eles se servem com exagero. Jamie sugere que em breve seu pai tomará consciência de algo que lhe causará enorme tristeza.

Mary, que havia saído, retorna em estado de excitação nervosa, falando bastante, sem conseguir encarar ninguém. James compreende imediatamente que sua esposa recaiu no vício, sentindo-se arrasado. Não suportando mais contemplar a lamentável

condição de sua mãe, Jamie e Edmund saem para almoçar. Seu pai permanece em cena com Mary, exprimindo decepção com a esposa, que sente-se magoada pela acusação de não ter tido suficiente força de vontade.

Meia hora depois, os Tyrones retornam à sala-de-estar após almoçarem. O telefone toca. James atende e conversa com o Dr. Hardy, médico de Edmund. O velho Tyrone tenta dissimular o impacto da notícia que acaba de receber, mas, pelo seu tom de voz, fica evidente que o médico acaba de lhe confirmar que Edmund está tuberculoso. Uma consulta é marcada para o final da tarde. Mary sobe para os cômodos superiores, onde, ao que tudo indica, tomará outra dose de morfina. James e seus filhos comentam, irritados, a reincidência de Mary na dependência de droga. A discussão fica mais acirrada ao encaminhar-se para acusações mútuas de que todos na família são um fracasso. Edmund, que tem consulta marcada, e Jamie, que passará a tarde no centro da cidade, saem para se vestir, enquanto Mary retorna, tendo intensificados os efeitos da morfina. A conversa que tem com o marido se constitui por uma série de recriminações de um contra o outro. Ela lembra-se do tempo passado, antes de se apaixonar por James. Termina apontando a causa de sua desgraça como um castigo de Deus pelo fato de ela ter sido incapaz de cuidar de seu filho Eugene, morto na infância, quando ela estava em viagem com o marido, e ter insistido em gerar outro filho, Edmund. Este retorna de seu quarto já vestido, pedindo dinheiro ao pai para tomar condução. James lhe dá dez dólares – quantia muito maior que a necessária para a passagem – e sai, para também se aprontar para acompanhar o filho ao consultório do Dr. Hardy. Mãe e filho acabam brigando por causa das idéias mórbidas deste e da incapacidade daquela para livrar-se da droga. A discussão termina pateticamente em lágrimas. Mary promete se curar no dia em que conseguir recuperar a fé religiosa.

James e Jamie, já fora de casa, prontos para sair, chamam por Edmund, que vai juntar-se a eles. Mary fica sozinha, dizendo a si mesma que no fundo queria mesmo era se livrar deles. Ao mesmo tempo afirma sentir enorme solidão.

Por volta das seis e meia da noite, Mary conversa longamente com Cathleen. Ao mesmo tempo, fornece-lhe uísque, para que a empregada permaneça junto dela. Enquanto esperam pelo retorno dos homens da casa, falam de acontecimentos cotidianos, de um passeio de carro que deram algumas horas antes, da reação do farmacêutico ao vender-lhe mais um provimento de morfina. Mary devaneia, recordando o período de seu namoro e os primeiros tempos de seu casamento, época em que foi muito feliz.

James e Edmund retornam para o jantar. Logo as querelas familiares são reiniciadas. O pai apresenta sinais de que bebeu bastante. Ainda assim, vai até a adega buscar uma nova garrafa de uísque. Mary continua muito falante, trazendo à tona as culpas originárias do passado familiar. Edmund, que também bebeu além da conta, revela que o Dr. Hardy confirmou que ele realmente está com tuberculose e que precisará ir para um sanatório. Irritado e magoado com mãe, que continua tentando se iludir a respeito de sua doença, o rapaz sai para um passeio pela vizinhança, recusando-se a jantar. James retorna com a bebida e reitera de modo insofismável para Mary que seu filho realmente está tuberculoso. Nervosamente, ela sobe para os cômodos superiores, a fim de tomar mais morfina. Com imensa desolação, James caminha para a sala-de-jantar, onde comerá sozinho.

Por volta da meia-noite, na sala-de-estar, o velho ator está novamente só, jogando paciência e bebendo. Já se encontra em avançado estado de embriaguez. Edmund retorna da rua. Vê-se que também bebeu bastante. Desde que saiu, depois do almoço, Jamie não voltou para casa. Seu irmão acredita que ele deve estar bêbado em algum bordel. Segue-se uma longa discussão entre pai e filho acerca de suas opostas concepções filosóficas, seus escritores favoritos e a devassidão de Jamie. Isso enquanto bebem ainda mais e jogam cartas com desatenção. De tempos em tempos, ouvem Mary se movimentando no andar de cima, sob efeito da droga. Comentam, com grande sofrimento, sobre o vício horrível que a está destruindo. É o que basta para Edmund acusar duramente o pai de ser o responsável pela doença de Mary, por causa de sua avareza não somente na ocasião em que deixou de contratar os serviços

de um bom médico, quando ela teve seu terceiro filho, como no decorrer da vida, ao não lhe proporcionar um lar verdadeiro. A acusação de que seu pai é um avarento estende-se ao momento presente, quando ele pretende enviar Edmund para um sanatório do Estado, não tendo de desembolsar muito dinheiro para pagar o tratamento da tuberculose. Ofendido, James contra-ataca, lembrando logo de início que se Edmund não tivesse nascido, Mary jamais teria tido contato com a morfina. Arrependido pelo absurdo desse argumento, desculpa-se. Posteriormente nega uma motivação avara quanto ao sanatório para onde enviará o filho e afirma que ele pode ir para onde quiser. Por fim, recorda longamente a história de sua infância, recém-imigrado da Irlanda, quando teve de enfrentar extrema pobreza. Conta como precisou lutar bastante para conseguir o que tem. Isso, segundo ele, em vez de ter transformado-o num avarento, ensinou-lhe o valor de cada níquel ganho no decurso de sua existência. Na esteira da confissão sobre o que a vida fez dele, James conta como sua carreira foi arruinada pelos grandes lucros que passou a obter desde que começou a interpretar *O conde de Monte Cristo* por anos a fio, arruinando seu talento para se tornar um grande ator shakespeariano.

Comovido com a honestidade desse *mea culpa*, Edmund afirma compreender melhor seu pai a partir de então. No entanto, após um momento de grandeza, James Tyrone recai numa atitude mesquinha ao apagar várias lâmpadas do candelabro da sala por economia, deixando o ambiente quase no escuro. Edmund ri iroicamente da avareza de seu pai e do absurdo da própria vida.

Novamente eles ouvem ruídos de Mary se movimentando pelo andar de cima. Seguem bebendo e jogando cartas sem nenhuma atenção. Edmund, inspirado pela confissão de James, também descreve alguns dos raros momentos de verdadeira felicidade que experimentou. Conta sobre instantes em que sentiu-se integrado numa unidade universal, tendo vivenciado uma espécie de beatitude nirvânica. Todas as suas reminiscências desses momentos de epifania estão relacionadas a suas experiências no mar. James fica impressionado pela beleza da exposição do filho e reconhece o seu talento para a poesia, mas critica sua tendência para a morbidez.

Jamie finalmente retorna para casa completamente bêbado, fazendo com que seu pai saia para a varanda, a fim de evitar conflito. O recém-chegado conta ao irmão suas patéticas aventuras com a prostitua Fat Violet, mulher enorme e de seios fartos com quem ele entrou para o quarto a fim de encontrar um colo maternal sobre o qual pudesse chorar e desabafar, falando sobre a infinita tristeza da vida.

Ao perguntar pela mãe, fazendo uma alusão maldosa a sua doença, Jamie recebe um soco de Edmund. Dando-se conta do que disse, o irmão mais velho pede desculpas. Com o sentimentalismo e a sinceridade dos bêbados, Jamie confessa que sente inveja de Edmund pelo fato de ele estar começando a triunfar como escritor, ciúmes por ele ter sido sempre o filho predileto de seus pais e ódio por ter sido seu nascimento o que levou Mary a iniciar-se como morfínômana. Por isso, buscou deliberadamente exercer desde sempre uma influência nefasta sobre o caçula. Entretanto, no fim das contas afirma que o ama bem mais do que o odeia, e sua confissão o comprova. Cansado e ébrio ao extremo, Jamie senta-se e cochila.

James, que na varanda esperava que seu primogênito fosse dormir, retorna à sala profundamente decepcionado com o indiscutível fracasso que tem sido a existência de seu filho mais velho. Olha-o com uma tristeza amarga. Porém Jamie acorda e dispara seus costumeiros ataques contra seu pai, chamando-o zombeteiramente de avaro e mau ator. Furioso, James retruca, chamando-o de vagabundo. Entretanto, pouco depois, exaustos, os dois pegam no sono em plena sala-de-estar.

Mary, que durante toda a noite esteve transitando pelo andar superior, desce repentinamente, deixando Edmund apavorado. Vai até uma sala ao lado e começa a tocar a abertura de uma valsa de Chopin ao piano, com seus dedos endurecidos. O barulho acorda James e Jamie, que ficam paralisados. Mary pára de súbito e surge à porta da sala, completamente dopada. Traz seu vestido de noiva sobre um dos braços e mal se dá conta da presença de seu marido e seus filhos. Jamie, eternamente cínico, quebra o silêncio com amargura e compara: “A Cena da Loucura. Entra Ofélia!”⁵⁹ O pai e o irmão se voltam para ele com fúria. Edmund dá-lhe uma bofetada, recebendo

⁵⁹ Eugene O’Neill em *Long day’s journey into night*. In: *Complete Plays: 1932-1943*, p. 824.

aprovação de James. Alheia ao incidente, Mary começa a falar sozinha, apesar de os homens tentarem inutilmente chamar sua atenção. Ela recorda os tempos em que estudou num convento e sonhou tornar-se freira ou pianista profissional. Ao mesmo tempo, procura por algo que afirma ter perdido. Termina por identificar no casamento inicialmente feliz com James Tyrone o acontecimento que determinou a perda de seus sonhos e de sua inocência, dando um novo curso a sua vida.

Como se pode perceber, em *Long day's journey into night* ressonam vários temas típicos da visão trágica de O'Neill, mas basicamente a peça está centrada na temática relativa àquilo que o passado faz de nós. Isso tem profundas implicações no âmbito do trágico, pois os membros da família Tyrone foram levados pelas circunstâncias de suas vidas a serem o que são, ao mesmo tempo em que são responsáveis pelas escolhas que fizeram.

Peça de enredo extremamente restrito, praticamente apenas dois acontecimentos preenchem o presente da ação: a descoberta de que Mary, dois meses após retornar de um sanatório, recaiu na dependência de droga; e o diagnóstico de que Edmund está com tuberculose e precisará ser internado para tratamento. Em torno desses eventos, gira todo o complexo jogo de acusações, contra-acusações e sofrimento que constituem o que é apresentado em cena. Não está presente a tradicional sucessão de incidentes arranjados de modo a manter o interesse do espectador ou do leitor. Não há nenhum acontecimento surpreendente. O foco de interesse da peça situa-se na caracterização dos personagens, cuja identidade está fortemente sustentada por sua experiência individual e familiar.

Ao realizar este retrato ficcional de sua própria família, Eugene O'Neill, como lhe é peculiar, escolhe os nomes dos personagens de maneira a fazê-los bastante significativos. James e Jamie preservam os nomes pelos quais eram chamados na realidade. O mesmo nome é, por si só, uma enorme ironia em se tratando de pai e filho tão radicalmente diferentes e conflitivos. Por outro lado, os dois se identificam bastante pelo alcoolismo e por certa sentimentalidade romântica. Mary – conhecida

na realidade como Ella – é um nome de evidente conotação religiosa, mais precisamente católica, remetendo ao elemento que é sua única esperança de salvação: o resgate da fé perdida no turbilhão da existência. Edmund, além de corresponder ao nome do personagem que James O’Neill representou ao longo de sua carreira de ator – Edmond Dantès –, era o nome do outro irmão do dramaturgo, morto na primeira infância, em decorrência de sarampo. Na peça, o autor troca de nome com esse irmão, sendo o bebê morto referido como Eugene, e o filho caçula como Edmund. O nome da família remete a sua origem, pois Tyrone é o condado ao norte da Irlanda, situado na província de Ulster, de onde os O’Neills são originários.

Long day’s journey into night é a tragédia da “piedade, compreensão e perdão”⁶⁰ pelos quatro membros da família de O’Neill ainda vivos em 1912, ano em que se passam os acontecimentos apresentados. Cada um deles é tão importante que é impossível apontar apenas um protagonista. Suas histórias, suas culpas, seus vícios, seu sofrimento estão imbricados uns nos outros. Mary, porém, é a personagem que funciona como pivô da ação no presente, uma vez que sua crise ameaça desestruturar completamente o grupo familiar.

Filha única de um próspero comerciante irlandês imigrado, criada com regalias numa família típica do século XIX, em que os papéis de cada membro eram muito precisamente definidos, educada num internato dirigido por freiras, ainda na adolescência planejou seguir sua vocação para uma carreira religiosa ou musical. No entanto, sua vida tomou rumo diverso ao se apaixonar e se casar com o ator James Tyrone. Esse acontecimento, se por um lado foi o princípio de seus problemas, por outro significou a vivência de um período de grande felicidade. No decurso da vida, contudo, a falta de um lar e de uma comunidade da qual fizesse parte, a solidão, a perda de seu filho Eugene, a prescrição de altas doses de morfina para aliviar-lhe a dor por ocasião do nascimento de Edmund, a dependência da droga, a perda de sua fé religiosa concorreram para que ela fosse perdendo também sua identidade, fazendo com que se entregasse à autodestruição. Quando, na última cena, Mary entra

⁶⁰ Palavras do dramaturgo na dedicatória da peça a sua terceira esposa, Carlotta Monterey.

completamente dopada na sala onde seu marido e seus filhos estão alcoolizados, ela está vagando pela casa e pela noite em busca de algo que se perdeu em algum momento de seu passado. Esse “algo” são duas coisas: a inocência de sua juventude e a felicidade dos primeiros tempos de seu casamento. Numa de suas falas, ela exprime uma noção trágica do processo vital que provocou a sua perda:

Ninguém é capaz de reverter as coisas que a vida faz de nós. Elas estão feitas antes que a gente se dê conta; e uma vez feitas nos levam a realizar outras coisas até que, afinal, tudo se mete entre nós e o que gostaríamos de ser. E então nosso verdadeiro eu é perdido para sempre.⁶¹

Entretanto, se uma força fora de controle fez com que ela perdesse o seu *verdadeiro eu*, ao mesmo tempo sua responsabilidade é evidente: casou-se com um ator sabendo que tipo de vida essa profissão requer, engravidou de Edmund sob o peso da culpa pela morte de Eugene – acreditando que seria severamente punida se gerasse outro filho –, suas sucessivas reincidências no vício após longos períodos de tratamento podem ser interpretadas como indício de uma força de vontade muito vacilante e de uma opção relativamente fácil pela alienação. Aos cinquenta e quatro anos no presente da ação, entrevê duas únicas possibilidades de libertação: o resgate da fé, que lhe daria forças para superar a dependência da droga; ou a morte, que poderia advir de uma *overdose*.

James Tyrone, tendo imigrado da Irlanda ainda na infância, conheceu a miséria e teve de trabalhar duro para ajudar a sustentar sua numerosa família quando menino. Sem a presença de seu pai, que retornara à Irlanda para morrer, sem meios para ter acesso a uma educação formal, James, sua mãe e seus irmãos passaram toda sorte de necessidades e por duas vezes chegaram a ser despejados de casebres onde habitavam. Essas experiências marcaram-no para sempre e determinaram a característica mais proeminente de seu caráter, a avareza. Mais tarde, tornando-se um ator de sucesso, também ele veio a perder sua alma ao desperdiçar o talento por meio

⁶¹ Eugene O'Neill, op. cit., p. 749.

da repetição, por décadas, de um dramalhão popularesco através do qual veio a ganhar muito dinheiro. Personalidade contraditória, passou a vida usando vistosos figurinos no palco, ao passo que em casa se veste de maneira extremamente modesta; gasta bastante dinheiro comprando imóveis de duvidosa valorização futura, enquanto a mobília de sua casa é simples e barata; nos bares ele tem o costume de pagar rodadas de bebida para conhecidos e estranhos, sendo que em casa mantém a adega interdita a seus filhos e controla atentamente a garrafa de uísque da sala. No momento em que conta a história de sua vida para Edmund, também reconhece a força do passado como determinante do que ele acabou por se tornar, ensinando-lhe a sobrevalorizar o dinheiro praticamente como um fim em si mesmo. Reconhecendo ter de fato se tornado um avaro, fala como sua esposa ao dizer que não pôde evitar o que a vida fez dele. Sua grande frustração foi não ter realizado, ao longo de sua carreira de ator, um teatro de arte nem ter interpretado outros personagens de seu dramaturgo preferido – Shakespeare – após sua memorável participação em *Otelo*, ponto culminante de sua trajetória profissional. Orgulhoso de suas origens, não admite que se fale mal da Irlanda em sua casa. Religioso apesar de não ter o hábito de freqüentar igrejas, tem no catolicismo outro motivo de orgulho, não conseguindo compreender por que sua esposa e seu filho caçula tentaram suicidar-se alguns anos antes. No entanto, lembra-se de seu pai, que morrera logo após o retorno a seu país, ingerindo veneno para ratos, considerando cruelmente que essa morte lhe era merecida.

Jamie, às vésperas de seus trinta e quatro anos, é certamente o membro mais lamentável da família. A completa dependência psicológica de sua mãe fez com que ele não conseguisse amadurecer e relacionar-se razoavelmente bem consigo mesmo nem com os outros. Seu acentuado e permanente complexo de Édipo fez com que ele tenha se realizado como um tremendo rival de seu pai, a quem fustiga o tempo todo com seu sarcasmo e acusa de ser o culpado por todas as desgraças da família. Além disso, destruiu um de seus irmãos e passou a vida tentando fazer de Edmund um fracassado. O alcoolismo e a devassidão fazem com que ele já apresente sinais de

envelhecimento precoce. Talentoso e inteligente, jamais conseguiu direcionar seus dons para alguma atividade produtiva e duradoura. Expulso das escolas que freqüentou, nunca assumiu uma profissão, permanecendo na dependência dos bicos que seu pai lhe arranjava em sua companhia teatral. Se, quando o presente se torna um fardo pesado demais, os outros membros da família se refugiam num momento do passado em que foram felizes ou realizaram suas potencialidades, Jamie nada tem em sua história pregressa que possa funcionar como alívio e inspiração para o presente e lhe dar alguma esperança para o futuro. Em vez disso, reconhece o próprio fracasso no âmbito social, bem como a própria degeneração moral. Seu alcoolismo está estreitamente relacionado à morfínomania de Mary. Nos momentos em que ela conseguiu afastar-se da droga, Jamie também se manteve longe do álcool. No presente da ação, entretanto, ao constatar que sua mãe recaiu no vício, entrega-se novamente à embriaguez. Também a forma como se relaciona com as mulheres decorre de sua ligação com Mary. Ele, que acreditava que somente prostitutas tomavam drogas, cresceu só conseguindo se relacionar com meretrizes, pois, em sua sensibilidade, elas encarnam ao mesmo tempo a face maternal e a face da sujeira que compõem o ser daquela que ele jamais pôde possuir somente para si mesmo. Assim, no dia em que descobre que sua mãe voltou a tomar morfina, vai a um bordel da cidade e escolhe passar a noite com Fat Violet, prostituta gorda e de seios fartos, a mais maternal das funcionárias da casa, aquela que é recusada pelos outros clientes. Em vez de realizar um programa sexual, Jamie apenas deita-se em seu colo, fala sobre a tristeza da vida, chora juntamente com ela, recita-lhe poemas de amor. Ao final, inundados de sentimentalismo, beijam-se e fazem declarações amorosas.

Edmund está no centro de um dos problemas que movem a ação da peça: a descoberta de que está tuberculoso. Aos vinte e três anos, sua característica mais proeminente é a imaturidade. Diferentemente do caso de seu irmão, dez anos mais velho, nele esse defeito é desculpável. Até esse momento de sua vida, teve em Jamie um modelo, sendo expulso da universidade, participando de farras e bebedeiras, freqüentando casas de meretrício, praticando o sarcasmo de maneira indiscriminada,

não conseguindo se encaminhar profissionalmente e permanecendo na dependência econômica de seu pai. No entanto, já possui uma tremenda experiência de vida: andou por Honduras numa expedição que buscava ouro na floresta, tendo apanhado malária; cruzou os oceanos como marujo em navios comerciais, tendo conhecido outros países e dormido ao relento em cidades estrangeiras; morou num quarto sobre uma taverna, onde conviveu com os mais diversos tipos humanos; tentou suicidar-se num momento de angústia. Desnecessário dizer que esse tipo de vida foi o que lhe arruinou a saúde. Também Edmund possui forte ligação psicológica com sua mãe. Fisicamente, ele se parece bastante com Mary e dela herdou o temperamento nervoso, o caráter emocional, a tendência a gaguejar, o tremor nas mãos, a propensão para as experiências místicas e para o suicídio. Ainda é mimado por ela, que o trata como um adolescente e recusa-se a encarar a verdade sobre sua doença. Diferentemente de seu irmão, entretanto, Edmund dá mostras de que está prestes a se libertar da sufocante influência de sua mãe. À medida que a ação avança, ele vai se irritando com o comportamento de Mary até o ponto de recusar seus mimos e dizer-lhe com todas as letras que está com tuberculose e precisará ir para um sanatório. Outra árdua luta de Edmund rumo à maturidade é a libertação da influência de Jamie, que enformou seu gosto literário, sua postura diante das mulheres e o levou aos excessos alcoólicos. O caçula dos Tyrone tenta superar a influência do irmão através de uma vida mais concentrada numa atividade. Pela primeira vez, Edmund está trabalhando regularmente, exercendo a função de jornalista num jornal da cidade, em que publica artigos e poemas. Além disso, reaproxima-se de seu pai, compreendendo-o e perdendo-o pelo que a vida fez dele. James Tyrone, por sua vez, identifica e valoriza o talento poético do filho, apesar de não concordar com sua morbidez e tragicidade.

Ao acompanharmos a trajetória atribulada da cada integrante da família Tyrone, bem como o percurso do próprio grupo familiar, impõe-se uma pergunta com implicações diretas na tragicidade da peça: afinal, a quem se deve culpar por seus sofrimentos e suas angústias?

Eugene O'Neill mostra que é impossível situar precisamente a culpa ou o momento em que os Tyrones começaram a se perder. Sabe-se apenas que o passado verdadeiramente comanda o presente e o futuro, que as circunstâncias da vida os fizeram ser o que são, mas que, por possuírem algum livre-arbítrio e haverem realizado suas escolhas, são também responsáveis pelo que se tornaram e pelo que causaram aos outros. Assim, ao mesmo tempo, todos são inocentes e culpados.

Exatamente a quem deve ser imputada a culpa pelo vício de Mary? A Jamie, por ter destruído a vida de Eugene, transmitindo-lhe sarampo; à própria Mary, por ter tido outro filho; a James, por ter contratado os serviços de um médico barato e incompetente; ao médico, por haver optado pelo tratamento mais fácil, receitando-lhe altas doses de morfina; a Edmund, por ter nascido. Quem é responsável pelo fracasso do talento de James, decorrente de sua preocupação exagerada com o dinheiro? Seu pai, por ter abandonado a família quando o futuro ator ainda era criança; Mary e os filhos, pelo fato de o casamento e o nascimento de Jamie, Eugene e Edmund ter exacerbado seu medo de retornar à miséria; o próprio James, por ser avaro. A quem se deve culpar pelo completo fracasso e o alcoolismo de Jamie? Mary, por preferir Edmund e ter se tornado morfinômana, levando seu primogênito ao abuso do álcool; James, por ter o costume, já na infância dos filhos, de lhes dar uma colherada de uísque nas noites em que choravam, e por não ter desempenhado de maneira mais severa suas funções de pai, exigindo que Jamie justificasse o dinheiro gasto com as escolas pelas quais passou ou que assumisse com seriedade os empregos que lhe arranjou; Edmund, por ter passado a vida idolatrando seu irmão e imitando seu estilo de vida devasso; o próprio Jamie, que, talentoso e inteligente, nunca se preocupou em direcionar seus dons para alguma atividade produtiva. Sobre quem pesa a responsabilidade pela tuberculose de Edmund? Sobre seus pais, por permitirem que ele partisse em loucas aventuras pela floresta e pelo mar numa idade imatura; sobre Jamie, por arrastá-lo para uma vida boêmia pelo *bas-fond* de Nova York; sobre o próprio Edmund, por ter se alimentado e dormido mal, além de ter convivido lado a lado com doentes nos tempos em que viveu em hospedarias de beira

de porto. Como se vê, a culpa está de tal maneira diluída que todos eles estão absolvidos. Além disso, muitos dos “crimes” praticados mutuamente pelos Tyrones tiveram a intenção de ser atos de amor. Inexplicavelmente, esses atos se tornaram no seu contrário, chegando a seu destinatário como um ataque. Em *Long day's journey into night*, O'Neill exprime sua convicção de que a vida humana é influenciada e limitada por forças fora do nosso controle. O pior é que está bem claro que o desfecho dos problemas dos Tyrones não poderia ter sido evitado, sendo as violações mútuas inerentes ao destino do homem. Apesar de terem um bom discernimento sobre o processo que os levou a se tornarem o que são, eles sabem que são incapazes de mudar. Edmund afirma não ter o talento poético que desejaria, mas exprime-se através de imagens poéticas de grande beleza; James lamenta o desperdício de seu talento como ator e afirma que teria preferido seguir sua vocação e ter somente uma casinha simples para passar a velhice, mas no instante mesmo em que está falando isso, retira lâmpadas do candelabro da sala, para economizar algum dinheirinho; Jamie se despe de seu cinismo para honestamente alertar o irmão contra sua influência deletéria, mas logo depois volta a disparar seu sarcasmo e seu humor satânico; Mary deseja resgatar a fé perdida, mas segue vivendo uma vida cada vez mais vazia e solitária. Desse modo, os quatro Tyrones, em suas altercações, sempre imploram por compreensão.

Tragédia de descoberta – tal como *Édipo rei* –, a ação da peça se constrói de modo a promover uma revelação progressiva da verdade sobre os personagens em cena, que inicialmente se auto-enganavam. Como para Édipo, o conhecimento da verdade tem gravíssimas conseqüências para cada um deles. James e Jamie reconhecem que suas vidas falharam, Mary mergulha de vez no inferno e na escuridão da droga, Edmund fica paralisado pela angústia de viver. Entretanto, como observa Frederic Carpenter, para este último personagem, a *longa jornada* é principalmente um percurso para a luz do conhecimento que liberta:

A psicológica “jornada de um longo dia noite adentro”, que dá título e direção à peça, é um movimento diferente para cada personagem. Para a mãe,

trata-se de uma triste jornada para dentro da névoa do sonho e da droga. Para Jamie, é uma jornada sem esperanças para dentro da noite do cinismo e do desespero. Para o pai, é uma trágica jornada pelo caminho errado, longe do triunfo alcançado na juventude. Mas para Edmund, trata-se, profeticamente, de uma jornada para além da noite. (...) Sua tragédia não é a do malogro de uma vida, mas a do sofrimento que leva à iluminação. Tal como os outros, ele também se movimenta através da neblina e da noite. Mas, diferentemente deles, Edmund consegue ver – e continuará a ver – além das ilusões que os rodeiam.⁶²

O dia, a neblina e a noite são os elementos com forte conteúdo simbólico em *Long day's journey into night*. Como um microcosmo da vida dos Tyrones, o dia apresentado pelo dramaturgo começa ensolarado no período em que tudo parece estar bem, é tomado pela neblina quando as descobertas acerca de suas verdades lhes causam enorme angústia e é abarcado pela noite quando seu sofrimento atinge o ápice. A neblina representa as ilusões de Mary e a forma translúcida como ela enxerga a realidade. Para Edmund, a neblina simboliza poeticamente a incapacidade humana de compreender a vida. Quanto à noite, período em que ocorrem as grandes revelações sobre a história da família Tyrone – impulsionadas muito especialmente pela tragédia de Mary –, representa não somente a obscuridade a que ela se entrega, arrastando seu marido e seus filhos, como é metáfora do próprio passado sombrio que eles revolvem. Significativamente, a peça termina por volta da meia-noite, hora recorrente na obra de O'Neill como propícia a grandes revelações e em que as tensões sempre atingem o clímax. *Long day's journey into night* termina com Mary perdida em suas divagações de drogada e com James, Jamie e Edmund paralisados pela embriaguez. Os momentos de plenitude em suas vidas foram raros, duraram pouco e situam-se no passado. Tais momentos contrastam com a realidade presente, em que a droga e o álcool intensificam o vazio, a desesperança e a solidão dos quatro Tyrones. É como se jamais fosse nascer um novo dia.

⁶² Frederic Carpenter em *Eugene O'Neill*, pp. 162-3.

Numa carta ao crítico George Jean Nathan, durante a escritura do texto, O’Neill conta-lhe as linhas gerais do enredo e interpreta o seu final:

[A peça apresenta] um dia no qual ocorrem coisas que evocam todo o passado da família e revelam cada aspecto de suas inter-relações. Uma peça profundamente trágica, mas sem nenhuma ação dramática violenta. Ao cair do pano, eles ainda estão lá, presos uns aos outros pelo passado, cada um culpado e ao mesmo tempo inocente, zombando, amando, sentindo compaixão uns pelos outros, compreendendo e ao mesmo tempo não compreendendo nada, perdoando mas condenados a não esquecer jamais.⁶³

Na dedicatória da peça a sua terceira esposa, O’Neill declara ter escrito *Long day’s journey into night* “com profunda piedade, compreensão e perdão para os quatro atormentados Tyrones”⁶⁴. Isso foi possível através de um corajoso mergulho no passado, para que o dramaturgo pudesse fazer face aos fantasmas de sua família em busca do significado de seu sofrimento. Sua formação católica lhe forneceu a crença de que seus personagens poderiam ser perdoados por meio da confissão de seus “pecados”. Em última instância, sua “piedade, compreensão e perdão” – palavras-chave do catolicismo – estende-se a todos nós, leitores e espectadores de sua peça, que, como os Tyrones, carregamos nossos ressentimentos familiares e frustrações pessoais. Afinal, que família não tem de se haver com o egoísmo, o ciúme entre irmãos, o comportamento compulsivo de alguém, as grandes mágoas e acusações relacionadas com atitudes tomadas no passado, interpretadas no presente como uma violência de conseqüências duradouras? Quantas relações familiares não se realizam como um misto intrincado de amor e ódio? Quem não se recorda um tanto melancolicamente, como o poeta Manuel Bandeira, da “vida inteira que podia ter sido e que não foi”? A piedade causada pela tragédia de O’Neill – diferentemente da piedade aristotélica, que purgava as emoções – tem a função de desencadear um processo de compreensão de nossa pobre condição humana, decorrendo dessa

⁶³ Em *The letters of Eugene O’Neill to George Jean Nathan*, organização de Nancy e Arthur Roberts, p. 202.

⁶⁴ Eugene O’Neill, op. cit., p. 714.

compreensão o perdão que o dramaturgo oferece tanto aos seus personagens e às pessoas reais em que eles foram inspirados quanto a seu público.

Por fim, vale registrar que a peça é também o testamento de alguém que, no decurso de sua existência, buscou escapatória para o absurdo e o caos de viver por meio da aventura romântica, do nirvana à maneira de Schopenhauer, do álcool e da morte, tendo encontrado na arte a sua forma de ordenar e proporcionar sentido a sua vida.

O fato de O'Neill ter realizado, em *Long day's journey into night*, o que poderia ser chamado de *autobiografia dramática* tem interesse e importância secundários. Naturalmente, sua obra-prima sustenta-se por suas qualidades formais. Aliás, o dramaturgo nem chega a ser estritamente fiel aos fatos. Por exemplo, ele não menciona que em 1912 já tinha se casado pela primeira vez e já havia tido seu primeiro filho. Além disso, como comprovam seus biógrafos, James O'Neill não era avarento como James Tyrone. Ainda assim, não deixa de ser interessante cotejar a ficção com a realidade da qual ela partiu, como maneira de compreensão do processo criativo do autor.

A realização da obra mais autobiográfica de um dos dramaturgos mais autobiográficos da história do teatro é também admirável pela integridade, pela coragem e pelo sofrimento com que foi escrita. Carlotta Monterey, que acompanhou de perto a angústia de seu marido durante os anos em que ele esteve empenhado no planejamento e na criação da peça, conta sobre o quanto custou a O'Neill compreender e perdoar os seus mortos:

Sempre que Gene estava bastante chateado com alguma coisa ou nervoso, vinha ao meu quarto ou me chamava até o seu, e falava abertamente sobre o que o incomodava. Nessa noite [em junho de 1939], ele me disse que ia escrever uma peça sobre sua família. Era algo que o atormentava. Sentia-se *possesso* por escrevê-la. (...) Falou a noite inteira – era como se falasse consigo mesmo. Eu me calei e não disse nada. Ele dizia: “Eu *tenho* de escrever isso. Temo que alguém possa algum dia descobrir a nossa história e escrever algo vulgar e melodramático sobre ela, ou até mesmo transformá-la numa peça.

Vulgar é o que nunca foi, embora meu pai tenha sido um avarento, minha mãe tenha tomado drogas sempre que a realidade se tornava pesada demais para ela e meu irmão tenha passado grande parte de seu tempo em casas de prostitutas.” (...) Quando ele começou a escrever *Long day's journey*, foi a experiência mais estranha ver aquele homem sendo torturado a cada dia por sua própria escritura. Ele saía de seu gabinete, ao fim do dia, desolado e às vezes chorando. Seus olhos estavam sempre avermelhados, e ele parecia dez anos mais velho do que quando entrava, pela manhã.⁶⁵

Finalizando o texto, como se sabe, O'Neill determinou que ele só poderia ser publicado vinte e cinco anos após sua morte, tal o impacto emocional que a obra lhe provocava. Além disso, enquanto vivo, não desejava assistir à exposição pública da tragédia de sua família. Em 1956, no entanto, três anos após sua morte, Carlotta Monterey, herdeira dos direitos sobre sua obra, liberou *Long day's journey into night* para publicação e montagem. A partir de então, a peça foi mundialmente aclamada como uma das obras máximas do teatro moderno, e mesmo alguns críticos americanos que por longo tempo ressaltaram suas restrições ao trabalho de O'Neill reconheceram a grandeza artística desse texto.

Em 1943, considerando que o perdão concedido a seu irmão Jamie havia sido insuficiente, o dramaturgo escreveria, também com “lágrimas e sangue”⁶⁶, sua última peça, *A moon for the misbegotten*, partindo do episódio da morte de sua mãe, na Califórnia, e do transporte do cadáver num trem que atravessou o país, trazendo Jamie embriagado ao lado do caixão e já decidido a beber até morrer. É sua absolvição e sua bênção final ao irmão de quem sentia-se profundamente devedor.

⁶⁵ Entrevista concedida a Seymour Peck, do *New York Times*, em 04/11/1956, publicada sob o título “Talking with Mrs. O'Neill”.

⁶⁶ Termos empregados na dedicatória de *Long day's journey into night*, op. cit., p. 714.

Nelson Rodrigues

10/10/2002 – 11b38

Homem passa mal após chamar prostituta e descobrir que era sua filha

Da France Presse, em Jerusalém

Um empresário israelense de 48 anos recorreu aos serviços de uma “call girl” em um hotel da cidade de Eilat, às margens do mar Vermelho, e teve um ataque cardíaco ao descobrir que a prostituta chamada por ele pelo telefone era sua filha, disse hoje o jornal “Maariv”.

Uma vez recuperado, o empresário encurtou sua estada em Eilat e voltou para casa, onde contou o fato a sua mulher.

Ao ouvir o relato do marido, a mulher decidiu ajudar a filha e pediu o divórcio.

Reproduzido pela Folha de S. Paulo



O homem, o escritor, o dramaturgo

Nelson Falcão Rodrigues nasceu no dia 23 de agosto de 1912, em Recife, onde passou a primeira infância. Filho de Mário Rodrigues e Maria Ester Falcão – que chegariam a ter um total de quatorze filhos –, Nelson mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, então capital da República, em 1916. Seu pai, homem de temperamento forte e apaixonado, dará seqüência a uma carreira de jornalista que se

caracterizará pelas tremendas e constantes polêmicas que virá a travar com políticos, outros jornalistas e figuras de destaque na sociedade carioca. Pouco tempo depois de sua transferência para o Rio, o jornalista pernambucano passa a trabalhar como redator do diário *Correio da Manhã*, empreendimento no qual logo atinge o posto de diretor. Em 1924, ele é condenado a um ano de prisão por causa de um texto publicado no jornal. Cumprida a pena integralmente, Mário Rodrigues torna-se, no final do ano seguinte, dono de outro diário, *A Manhã*. É nessa ocasião que Nelson Rodrigues estréia no jornalismo, trabalhando como repórter policial. Estava, então, com apenas 13 anos. A experiência na reportagem de polícia marcará profundamente sua visão de mundo e será refletida em sua obra. Mais tarde, em suas memórias, Nelson diria que “com um ano de ‘métier’ o repórter de polícia adquiriria uma experiência de Balzac”⁶⁷.

Além de seus primeiros trabalhos no jornal de seu pai, a experiência da miséria e o conhecimento profundo da cultura do subúrbio – onde morou em seus primeiros anos no Rio de Janeiro – serão elementos importantes na composição da visão de mundo apresentada pelo dramaturgo. Quanto a sua formação escolar, ela se processou de forma breve e cheia de atropelos, tendo Nelson sido expulso de um colégio e abandonado os estudos regulares aos treze anos.

A vigorosa vocação para o jornalismo o levaria a editar, no ano de 1926, juntamente com seu primo Augusto Rodrigues, o tablóide *Alma Infantil*, do qual foram publicados cinco números.

Em 1928, Mário Rodrigues abandona *A Manhã*, após perder o controle acionário da empresa. No mesmo ano, funda *Crítica*, levando Nelson e seus outros filhos jornalistas para a redação de seu novo diário. *Crítica*, assim como quase todos os jornais da época, tinha o fascínio da polêmica e do escândalo em sua quintessência. Seu lema, publicado logo abaixo do frontispício, era “Declaramos guerra de morte aos ladrões do povo”. Em sua primeira página, eram comuns manchetes como “CANALHAS!”, “ASSASSINOS!”, “A POLÍCIA DO RIO É UMA POLÍCIA DE

⁶⁷ Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela: memórias*, capítulo 25, p. 94.

LADRÕES!”. Num editorial de *Crítica*, Mário Rodrigues chamava o então senador Arthur Bernardes de “réprobo”, “sacripanta”, “Caim”, “excelso canibal”, “hiena insaciável”, “urubu sanguinolento”, “carcaça nojenta”⁶⁸. Políticos eram difamados; casos de adultério, suicídios por amor, incestos, padres libidinosos, filhos que torturavam seus pais, ciumentos que cometiam barbaridades inconcebíveis eram presenças cotidianas nas páginas de *Crítica*, sendo explorados à exaustão. Em decorrência desse enfoque sensacionalista de um possível caso de adultério, um dos irmãos mais velhos de Nelson, Roberto Rodrigues, de 23 anos, talentoso desenhista, foi assassinado na própria redação do jornal, no dia 26 de dezembro de 1929, por uma senhora da alta sociedade carioca. O tiro disparado por ela deveria ter como destinatário Mário Rodrigues, mas, como ele não se encontrava na redação, um de seus filhos o substituiu na vingança de uma honra ofendida. Vítima de extrema melancolia, Mário Rodrigues veio a ter a saúde abalada e, numa escalada fulminante de tragédia, faleceu três meses depois, em decorrência de uma hemorragia cerebral.

O assassinato de Roberto deixaria marcas profundas em Nelson Rodrigues, então com 17 anos, que estava na redação de *Crítica* quando seu irmão foi alvejado. Sobre a repercussão desse acontecimento em seu espírito, o futuro dramaturgo diria, em suas memórias, o seguinte:

O meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (...) Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues.⁶⁹

Para Nelson, toda vez que, em seu teatro, alguém é assassinado, sua obsessão pela morte do irmão querido é reatualizada.

⁶⁸ Manchetes e qualificações atribuídas a Arthur Bernardes por Mário Rodrigues registradas por Ruy Castro em *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, pp. 68 e 69.

⁶⁹ Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela: memórias*, op. cit., capítulo 22, pp. 84 e 86.

Em 1930, com a Revolução de outubro, a redação de *Crítica* é empastelada e incendiada, o que representa o fim inexorável dos empreendimentos jornalísticos criados por Mário Rodrigues ou dirigidos a seu modo. Com o empastelamento do jornal e a conjuntura política desfavorável, Nelson e sua família enfrentam um longo período de miséria. Somente em meados de 1931, ele e seus irmãos jornalistas recomeçam a vida como empregados em outros órgãos de imprensa. Apesar disso, a família permaneceu em dificuldades financeiras pelos quatro ou cinco anos seguintes.

Em 1935, Nelson descobre que havia contraído tuberculose em decorrência da grande penúria econômica em que vivera nos últimos anos, sendo internado num sanatório em Campos do Jordão (SP). Ele mesmo constata a origem de sua enfermidade:

Se me perguntassem por que fiquei doente, diria apenas: – fome. Claro que entendo por fome a soma de todas as privações e todas as renúncias. Não tinha roupa ou só tinha um terno; não tinha meias e só um par de sapatos; trabalhava demais e quase não dormia; e quantas vezes almocei uma média e não jantei nada? Tudo isso era a minha fome e tudo isso foi a minha tuberculose.⁷⁰

No ano seguinte, a mesma doença mataria seu irmão Joffre, de 21 anos, que durante oito meses também foi interno de um sanatório em Correias (RJ). Nelson retornaria outras três vezes a Campos do Jordão, como interno do sanatório, no decorrer da década seguinte.

Em 1940, num dos períodos de trégua da doença, o jornalista casa-se com Elza Bretanha, secretária de *O Globo*, periódico em que trabalhava na ocasião. No ano seguinte, nasce seu primeiro filho, Joffre, homenagem ao irmão morto pela tuberculose, a quem Nelson era muito apegado.

No mesmo ano de 1941, com 29 anos e uma experiência de vida espantosa, escreve sua primeira peça teatral, *A mulher sem pecado*, história de um ciumento mórbido que se finge de paralítico para testar a fidelidade da esposa. Ele tanto a

⁷⁰ Id., *ibid.*, capítulo 34, p. 122.

tortura que, quando se convence peremptoriamente da virtude da mulher, ela já não o suporta e foge com o motorista da família. O texto, pela complexidade psicológica dos personagens e pela tensão dramática da situação apresentada, era uma grande novidade na cena teatral brasileira de então, dominada completamente pelo teatro de revista, as comédias de costumes e os dramalhões baratos, os quais funcionavam como meros pretextos para a exibição do estrelismo de atores donos de companhia, como Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina de Moraes – esta última ainda se dedicava a um repertório um pouco melhor. *A mulher sem pecado* veio ao palco no final de 1942, numa fraca montagem da Comédia Brasileira, companhia subsidiada pelo governo, tendo ficado em cartaz por apenas duas semanas.

No início do ano seguinte, 1943, Nelson escreve *Vestido de noiva*, que estreará no final daquele ano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Os Comediantes, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski, recém-chegado ao Brasil, fugindo da guerra na Europa. O texto – com sua técnica narrativa revolucionária e sua sondagem do subconsciente da protagonista – e a direção expressionista de Ziembinski representaram um enorme salto de qualidade em relação a tudo o que se fizera antes no teatro brasileiro e se tornaram marcos do advento da moderna *experiência* teatral no país. Nelson Rodrigues seria repetidamente saudado como grande dramaturgo.

A *Vestido de noiva* irá seguir-se, em anos posteriores, uma série de textos que sondam o inconsciente primitivo do ser humano: *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949). Esse conjunto, denominado por Sábato Magaldi como *peças míticas*, notabilizou-se pelo escândalo e pela polêmica que suscitou, sendo que apenas *Dorotéia* não chegou a ser proibida pela Censura Federal. Segundo os censores, *Álbum de família*, por exemplo, preconizava o incesto e incitava ao crime.

Após seu casamento e o nascimento de seus dois filhos com Elza Bretanha, no decorrer dos anos quarenta até meados dos anos cinquenta, Nelson trabalha vertiginosamente no jornalismo. Nesse período, escreve uma série de folhetins que alcançam enorme sucesso de público, aumentando em muito as tiragens dos jornais

em que trabalhava. Sob o pseudônimo de Suzana Flag saíram *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1948), *A mulher que amou demais* (1949 – este sob o pseudônimo de Myrna), *O homem proibido* (1951) e *A mentira* (1953). Nessas obras, para além da estrutura previsível da literatura folhetinesca, ressaltam as situações, os temas, os personagens e o estilo típicos de Nelson Rodrigues. Seu estilo inconfundível também se manifesta na coluna “Myrna escreve”, um consultório sentimental publicado no *Diário da Noite* em 1949, no qual o autor dá conselhos de natureza amorosa em resposta a cartas de leitores do jornal.

Em 1951, ao transferir-se para o jornal *Última Hora*, o autor passa a publicar um conto por dia na coluna “A vida como ela é...”, importante campo de provas para os temas e abordagens que, desde então, desenvolveria e aprofundaria em seu teatro. “A vida como ela é...” – com suas histórias envolvendo questões relativas à fidelidade conjugal, amantes dilacerados, paixões mórbidas, mortes violentas, ambientação suburbana e emprego extensivo da linguagem coloquial – tornou-se de imediato um estrondoso sucesso popular.

Nos anos cinquenta e sessenta, Nelson Rodrigues dará uma grande virada formal e temática em seu teatro, escrevendo uma série de textos que retratam o cotidiano do Rio de Janeiro sem deixar de expor os dramas universais do ser humano. Em 1951, estréia o monólogo *Valsa nº 6*, interpretado pela irmã caçula do escritor, Dulce Rodrigues. Aqui, Nelson ainda está muito próximo da sondagem do subconsciente à maneira de *Vestido de noiva*. Com *A falecida* (1953), ocorre de fato a referida virada na carreira do dramaturgo, que preservará até o fim o espírito polêmico, a postura provocadora, o arrojado formal, a incitação à crítica e o gosto pela publicidade de suas realizações. Viriam à cena, então, *Perdoa-me por me traíres* (1957), em cujo espetáculo Nelson atuou no papel principal; *Viúva, porém honesta* (1957), resposta desabusada aos críticos que desancaram a peça anterior; *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965).

A partir de 1955, surge outra faceta do autor, a de cronista de futebol, atuando como redator em *Manchete Esportiva*. Em suas crônicas, por um lado ressaltava a dimensão épica do esporte, louvando os feitos heróicos dos jogadores que conquistaram as maiores glórias do futebol brasileiro; e por outro lado, os dramas de jogadores, torcedores, técnicos, juizes e dirigentes dos times adquiriam sempre uma dimensão trágica e eram pontos de partida para reflexões acerca dos eternos problemas da condição humana.

De agosto de 1959 a fevereiro de 1960, Nelson Rodrigues publica, no jornal *Última Hora*, em capítulos diários, o longo folhetim *Asfalto selvagem*. Mais tarde, será o precursor das novelas de televisão no Brasil, tendo escrito *A morta sem espelho* (1963), *Sonho de amor* (1964) e *O desconhecido* (1964).

Como romancista, Nelson publica, em 1966, *O casamento*, que será proibido pela Censura no mesmo ano.

Em 1963, o escritor separa-se de Elza Bretanha e une-se a Lúcia Cruz Lima, mulher da alta sociedade carioca, também recém-descasada. A tragédia continua a marcar sua vida. No mesmo ano, nasce Daniela, sua filha com Lúcia. A menina sofreu uma paralisia cerebral durante o parto, ficando condenada a ser cega, muda e a não poder andar pelo resto de sua vida. Em 1966, um enfarte mata seu irmão Mário Filho, grande renovador do esporte nacional, cujo nome foi dado posteriormente ao estádio do Maracanã. Em 1967, morre seu irmão Paulo Rodrigues – promissor romancista –, juntamente com a esposa, seus filhos e sua sogra, em decorrência do desabamento do edifício onde morava, devido ao rolamento de uma grande pedra em época de enchentes. Em 1969, Nelson termina seu casamento com Lúcia, passando a viver com Helena Maria, sua secretária em *O Globo*.

A partir de 1967, o dramaturgo começa a publicar, no *Correio da Manhã*, suas memórias, que contêm algumas das páginas mais belas de sua produção. No mesmo ano, em *O Globo*, assina a coluna “Confissões”, em que comenta atualidades, expressa controvertidas posições políticas e reflete sobre a realidade brasileira. A partir de suas

confissões, publica, em 1968, o livro de crônicas *O óbvio ululante*. Sua coluna em *O Globo* geraria ainda os livros *A cabra vadia* (1970) e *O reacionário* (1977).

Nos anos setenta, com a saúde bastante debilitada, Nelson encontra fôlego para escrever suas duas últimas peças, instigado por amigos atores: *Anti-Nelson Rodrigues* (1974) e *A serpente* (1978).

Em 1972, Nelson Rodrigues Filho, militante da resistência armada contra a ditadura militar que vigorava no Brasil, é preso e torturado por agentes da repressão política. Será libertado somente em 1979.

Dois anos antes de sua morte, extremamente doente, Nelson retorna para Elza Bretanha e refaz seu primeiro casamento.

Em 21 de dezembro de 1980, após graves complicações de seu estado de saúde, o dramaturgo morre no Rio de Janeiro.

Em 1993, a editora Nova Aguilar lança o seu *Teatro Completo* em um único volume, após sua publicação separada em quatro volumes, entre 1981 e 1990, pela Nova Fronteira. Ainda no decorrer dos noventa, a Companhia das Letras, de São Paulo, sob a coordenação de Ruy Castro, reedita, a partir de pesquisa sobre o espólio do autor, as memórias, confissões e romances de Nelson Rodrigues, lançando os seguintes volumes: *O casamento* (1992), *A vida como ela é...: O homem fiel e outros contos* (1992), *O óbvio ululante: primeiras confissões* (1993), *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol* (1993), *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* (1993), *A menina sem estrela: memórias* (1993), *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (1994), *A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol* (1994), *A cabra vadia: novas confissões* (1995), *O reacionário* (1995), *O remador de Ben-Hur: confissões culturais* (1996) e *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues* (1996). Nesse período, também foram reeditados os folhetins *Escravas do amor* e *Núpcias de fogo*. Em 2002, essa mesma editora inicia o lançamento da coleção *Baú de Nelson Rodrigues*, publicando os volumes *A mentira* e *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues*.

A obra

A partir deste ponto, a parte da obra de Nelson Rodrigues que será enfocada neste trabalho será o seu teatro. Autor de dezessete peças, ele compôs uma obra que revolucionou o fazer teatral no Brasil, elevou nossa dramaturgia ao nível das melhores realizações dos outros gêneros na literatura brasileira e abriu caminho para o surgimento e o desenvolvimento de outros importantes dramaturgos.

A verdadeira revolução no teatro brasileiro, promovida por Nelson Rodrigues, processou-se no âmbito da técnica, dos temas, da linguagem, dos personagens postos em cena. Subvertendo as comédias de costumes representadas com dicção portuguesa, os *vaudevilles*, os melodramas piegas, as peças pseudo-filosóficas que dominavam o teatro brasileiro à época da estréia do dramaturgo e compunham nossa tradição teatral, Nelson Rodrigues realizará tardiamente a modernização do teatro no Brasil.

Em contraposição à verbosidade e à literatice que grassavam nos palcos de seu tempo, a dramaturgia de Nelson se realiza através de uma linguagem simples, direta e ágil, colocando na boca de seus personagens o linguajar brasileiro, geralmente em sua forma coloquial e mais despojada. Recursos técnicos de natureza expressionista, naturalista ou mesmo surrealista são empregados com freqüência, provocando surpresa e estranhamento diante da atmosfera melodramática de base. Cenas curtas, rápida progressão da ação dramática, divisão predominante das peças em três atos sem intervalo temporal entre eles indicam procedimentos técnicos peculiares ao teatro moderno. A constante tragicidade dos enredos mescla-se com o humor decorrente dos nomes ridículos de alguns personagens, da desmedida e do exagero melodramático, dos jogos de palavra, do grotesco de situações e personagens, do deslocamento de pessoas reais para a ficção, dos elementos farsescos.

Os personagens de Nelson Rodrigues são seres obsessivos, apaixonados, neuróticos, abissais, sempre postos em situações-limite, levando suas taras e suas

psicopatias às últimas conseqüências. Daí quase sempre encontrarem um final violento através da morte por homicídio ou suicídio, da loucura, da fuga, da solidão absoluta. A pequena burguesia e a classe baixa dos subúrbios do Rio de Janeiro predominam em sua dramaturgia. Vez ou outra surge a figura de um magnata, algum dono da vida, desses para quem o dinheiro tudo pode comprar. A ambiência, os tipos, a gíria carioca, no entanto, não impedem a universalidade da obra, que focaliza os problemas fundamentais da condição humana. A realidade apresentada é constantemente cruel, aniquiladora dos ideais dos personagens, que se marcam quase sempre pela frustração, a baixa auto-estima, a desumanização.

O ponto de partida dos temas de Nelson Rodrigues é a sexualidade reprimida e verdadeiramente deformada pelo preconceito, a hipocrisia, o cinismo das práticas e costumes de natureza social, religiosa e moral. Pessimista, ele vê como extremamente corrupta a forma como a sociedade está estruturada, sendo as ações humanas regidas pelo irracionalismo e decorrentes da falta de comunicação entre as pessoas. Abominando a dissolução do indivíduo na massa informe, preza a dignidade dos que resistem à mediocridade da visão de mundo e das formas de comportamento mais generalizadas. A trajetória do homem na Terra é vista como essencialmente solitária. Há sempre uma clara noção de Destino a determinar os rumos da existência humana. A tragédia do homem consiste no fato de, sendo finito e limitado, carregar o anseio pelo infinito e a perenidade como uma condenação. Assim, o mundo é um palco de angústia e sofrimento em que seus personagens buscam se dignificar pela realização ou ao menos a esperança do amor eterno, pela conquista de uma morte gloriosa que os resgate da mediocridade da vida que levam, pela resistência às tentações do dinheiro sujo e do sexo desvinculado do amor, pela decisão de assumir sua natureza e suas vocações a despeito da coerção dos costumes e códigos de moral hipócritas. Sábato Magaldi sintetiza com acuidade o pensamento existencial de Nelson Rodrigues:

Tendo recebido a formação cristã da classe média urbana brasileira, o dramaturgo preservou até o fim da vida a crença na divindade e em preceitos

morais básicos. A dificuldade de observar esses preceitos aguça a loucura. Na terra, o homem vive o desgarramento de uma unidade perdida, inconsolável órfão de Deus. Há um deblaterar insano em terreno hostil. Resta o sentimento permanente do logro – a vida prega uma peça em todo mundo. (...) Contrabalança a vocação para o mal a certeza de uma norma superior, que regeria o universo. Acreditando-se na divindade, tudo não é mais permitido – o homem participa de uma ordem, obedece a preceitos éticos, acredita numa hierarquia de valores que disciplinam o convívio. A moral dá sentido à conduta. (...) Por incontáveis sintomas, é fácil concluir que Nelson não recebia de bom grado a realidade. Na melhor das hipóteses, ela o incomodava, pelo séquito de desagradados que a acompanham. Comumente as pessoas têm varizes e a gordura deforma. O ônus do prosaísmo compromete as possíveis sortidas românticas. (...) O encontro de um casal não obedece a circunstâncias fortuitas – está prenhe de verdadeira maquinação do Destino, a comandar dois seres tateando no escuro. Não há dúvida de que essa crença de Nelson deriva de entranhado romantismo, que luta contra os incontornáveis desacertos do cotidiano. Admirável observador da realidade, o dramaturgo registra os numerosos desencontros, o desgarramento que determina para o homem uma trajetória permanentemente solitária. O que não o impede de acreditar na possibilidade do amor eterno, ou ao menos pretender que ele exista.⁷¹

Como se viu, as tragédias pessoais, as familiares e as que cobriu como jornalista compõem o substrato das concepções de Nelson Rodrigues em relação à vida, refletindo-se nas idéias expressas em suas obras e em seus enredos. Quanto aos aspectos formais de seu teatro especificamente, assomam três fontes principais: as leituras realizadas pelo autor, o cinema e o melodramático em diversificadas manifestações.

Nelson foi um leitor compulsivo. Especialmente na juventude, leu toda sorte de almanaques, revistas infantis e de curiosidades, folhetins de jornal e, em larga escala, a sublitteratura melodramática do século XIX. Ruy Castro aponta alguns dos autores e obras a que o futuro escritor de folhetins teve acesso em sua adolescência:

⁷¹ Sábato Magaldi em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, pp. 66-77.

Você chamaria essas leituras de subliteratura, e das mais cabeludas: *Rocambole*, de Ponson du Terrail; *Epopéia de amor*, *Os amantes de Veneza* e *Os amores de Nanico*, de Michel Zevaco; *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue; *A esposa mártir*, de Enrique Pérez Escrich; *As mulheres de bronze*, de Xavier de Montepin; *O conde de Monte Cristo* e as infindáveis *Memórias de um médico*, de Alexandre Dumas pai; os fascículos de *Elzira, a morta-virgem*, de Hugo de América; e ponha subliteratura nisto.

Variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte – ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos. A forma é que era sensacional: tramas intrincadas envolvendo amores impossíveis, pactos de sangue, pais sinistros, purezas inalcançáveis, vinganças tenebrosas e cadáveres a granel. Um ou outro autor dava uma pitada a mais de perversidade condenando a heroína à lepra ou à tuberculose, males tão vulgares nesses romances quanto corizas.⁷²

Mais tarde conheceria os grandes escritores universais, citando freqüentemente em suas crônicas autores como Dante Alighieri, Shakespeare, Dostoievski, Tolstoi, Ibsen, Balzac, Zola, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Pirandello, O'Neill. Dentre estes, aquele de quem se sentia um verdadeiro irmão espiritual era Dostoievski, por causa de seus personagens patéticos, seu temperamento obsessivo e atormentado, seu estilo lapidar.

A fonte das grandes ousadias e inovações formais do teatro de Nelson Rodrigues está seguramente no cinema da primeira metade do século XX, do qual o jornalista foi assíduo espectador. Com parca educação formal, nunca tendo freqüentado a universidade, desconhecendo a tradição literária e teatral do Ocidente à época de sua estréia como dramaturgo, foi no cinema que Nelson tomou contato com as narrativas em ritmo acelerado, os cortes de cena inusitados, os *flashbacks* e *flashforwards*, o desenvolvimento não-linear da ação no tempo, os espaços

⁷² Ruy Castro em *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, op. cit., pp. 29-30.

multifacetados da realidade moderna, o diálogo próximo da fala natural do dia-a-dia, o psicologismo decorrente da apropriação da vulgata psicanalítica pela arte.

Quanto ao melodramático, os autores e obras acima citados por Ruy Castro não deixam margem a dúvidas sobre a atração de Nelson Rodrigues por esse gênero cujos procedimentos são presença constante em suas obras ficcionais. Fiel espectador de óperas, de que chegou a ser crítico no jornal *O Globo*, nelas mesmas tomava contato freqüente com o universo melodramático. É ainda seu biógrafo quem nos conta sobre o estrambótico gosto musical do dramaturgo: “Beniamino Gigli ou Tito Schipa cantando árias de ópera italiana, Vicente Celestino em ‘O ébrio’ e ‘Ontem rasguei o teu retrato’, Cauby Peixoto em ‘Conceição’ e daí para baixo, até cantores francamente de churrascaria. Gostava de operetas, canções napolitanas, boleros, tangos, fados – enfim, o que você entenda por ritmos e melodias dramáticos e exagerados”⁷³. Quanto a essas manifestações do melodramático na literatura, na música, no teatro, no cinema, Nelson Rodrigues não somente sofreu grande influência de um gênero que iria subverter, criando obras de real valor estético, como encontrou nelas elementos que ajudaram a enformar sua notória morbidez. Além disso, o melodramático está na base de seu “mau gosto” – de que ele se orgulhava –, de boa parte de seu “teatro desagradável”, de seu destemor do ridículo e de seu elogio da sinceridade do canastrão.

Finalmente entro no problema da divisão da dramaturgia de Nelson Rodrigues em blocos temáticos, com objetivos didáticos e de compreensão de seu conjunto. Na fortuna crítica do autor, duas classificações se consagraram, a de Hélio Pellegrino e a de Sábato Magaldi.

Em 1965, Hélio Pellegrino publicou o artigo “A obra e *O beijo no asfalto*”, em que aponta a existência de duas vertentes na obra do dramaturgo. A primeira, denominada “ciclo mitológico”, compõe-se pelas peças *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*. Para Pellegrino, essas obras “pertencem a esse ciclo inaugural, genesíaco, onde o autor, voltado para as raízes mais profundas do seu

⁷³ Id., *ibid.*, p. 267.

inconsciente, busca encontrar a sua mitologia pessoal, fundante, ao mesmo tempo que, nesta pesquisa, exprime problemas e situações essenciais da espécie”⁷⁴. Nessa fase, o dramaturgo, descompromissado com a verossimilhança realista e objetiva, tematiza poética e intuitivamente o mito, expondo aspectos primitivos e fundamentais da natureza humana:

O homem, na sua marcha para a consciência, ou melhor, na sua busca do *logos*, arranca sempre do mito, no chão fecundo e obscuro de sua alma, onde fervem as situações fundantes em toda a sua ingênua e terrível crueldade. É esse mundo, esse húmus pré-lógico que Nelson Rodrigues, no seu esforço de estruturação de si mesmo e de sua obra, procura trabalhar e transcrever. (...) A linguagem é solene, poética, encantatória. O verbo do mito participa de sua condição supra-racional. As imagens e os símbolos verbais estão carregados de sentido intuitivo, iluminante, supra-coloquial. Não há nada, nessas peças, da banalidade cotidiana, do prosaísmo sufocante que, depois, na sua segunda fase criativa, será a matéria de trabalho do grande dramaturgo.⁷⁵

A segunda fase do teatro de Nelson Rodrigues, para Hélio Pellegrino, terá como foco não o homem mítico e atemporal mas o homem histórico e finito, “mergulhado na sua ecologia específica, morador do subúrbio, crivado de contradições, envenenado de banalidade, mas vivo, vivo na sua condição trágica de ser marcado pelo pecado e pela morte, tal será o barro a partir do qual Nelson Rodrigues, após *A falecida*, passará a esculpir a sua obra teatral”⁷⁶. Para o crítico, esta segunda fase decorreria da primeira, e este homem histórico seria um desdobramento do homem mítico das primeiras peças. Ao poético da vertente anterior, sucederia o prosaico; à linguagem solene, a expressão coloquial; à divina comédia dos seres heróicos, a comédia humana de seres mortais e cotidianos.

⁷⁴ Hélio Pellegrino em “A obra e *O beijo no asfalto*”. In: *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, p. 155.

⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 156-7.

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 157.

Tais concepções de Hélio Pellegrino estão na base dos estudos de Sábato Magaldi acerca do teatro de Nelson Rodrigues. Aprofundando, desdobrando e enriquecendo as idéias de Pellegrino, que se mantiveram no âmbito de um artigo, Magaldi agrupa as obras do dramaturgo em três blocos, denominados “peças psicológicas”, “peças míticas” e “tragédias cariocas”⁷⁷, tentando, na medida do possível, estar atento à ordem cronológica das obras.

As peças psicológicas apresentam personagens que atuam “sob grande tensão”, “prestes a romper a censura do consciente” ou que de fato “rasga(m) a fronteira da consciência e se realiza(m) na maior parte como projeção exterior do subconsciente”⁷⁸, enfrentam dilemas morais decorrentes do conflito entre suas volições e o controle repressivo de uma moralidade hipócrita. Neste grupo, Magaldi inclui as peças *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*.

As peças míticas compõem um ciclo de obras – escritas nos anos 40 – que realizam um projeto estético ao qual o dramaturgo denominou “teatro desagradável”⁷⁹. Rompendo definitivamente as barreiras do consciente, Nelson Rodrigues realiza um “mergulho na inconsciência primitiva do homem. (...) Na exploração das verdades profundas do indivíduo, o passo seguinte se dirigiria para o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram na origem das nossas forças ‘vitais’”⁸⁰. Os personagens destas peças – situados fora do tempo histórico e de um lugar definido – agem ao sabor dos impulsos radicais de suas paixões, dilacerando-se na expressão de uma sexualidade que não conseguem resolver no plano da natureza nem no plano da cultura. Desse grupo, fazem parte *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia*.

Por fim, as tragédias cariocas tratam da realidade do homem histórico – mais do que isso, cotidiano – situado num tempo e num lugar bem definidos – a contemporaneidade do autor e os subúrbios do Rio de Janeiro. Criando enredos,

⁷⁷ Sábato Magaldi em “A peça que a vida prega”. Prefácio de *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 11.

⁷⁹ Em depoimento publicado na revista *Dyonisos*. SNT/MEC, ano 1, nº 1, outubro de 1949, pp. 16-21.

⁸⁰ Sábato Magaldi, prefácio a *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, *op. cit.*, pp. 37-8.

personagens e ambientação semelhantes àqueles de seus contos na coluna “A vida como ela é...”, inspirados nos *faits divers* que o ex-repórter de polícia conhecia muito bem, Nelson retrata o prosaico, a existência ordinária das classes populares do Rio, sem abdicar dos aspectos universais que sempre caracterizaram suas obras e sem nenhuma pretensão de transmitir uma mensagem de cunho social ou político. A propósito, Sábato Magaldi enfatiza: “O psicológico e o mítico impregnaram sua dura seiva social. Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer os maus resultados literários do proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente”⁸¹. Compõem esse conjunto as peças *A falecida*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro*, *O beijo no asfalto*, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*.

Sábato Magaldi chama a atenção para a forma como estão imbricadas todas as peças de Nelson Rodrigues, formando um universo coeso: “...as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca. As peças míticas não esquecem o psicológico e a floram a tragédia carioca. Essa tragédia carioca assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores.”⁸².

Assim como na classificação de Pellegrino, a de Magaldi identifica duas vertentes na obra do dramaturgo: uma de caráter mais universalista, composta pelas peças psicológicas e míticas; e outra de caráter histórico, local e cotidiano, constituída pelas tragédias cariocas.

As dimensões deste trabalho não permitem um estudo de cada uma das dezessete peças de Nelson Rodrigues. Desse modo, para focalizar como o trágico se formaliza em seu teatro, escolhi nove de seus textos: *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados*, *A falecida*, *Os sete gatinhos*, *O beijo no asfalto*, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* e *Toda nudez será castigada*. A seleção dessas obras, baseando-se nas classificações de Hélio Pellegrino e Sábato Magaldi, buscou

⁸¹ Id., *ibid.*, p. 68.

⁸² Id., *ibid.*, p. 12.

balancear as duas vertentes do teatro de Nelson Rodrigues tal como propostas pelos dois críticos. As quatro primeiras pertencem à vertente universalista; as outras cinco, à vertente histórica, local e cotidiana. Além disso, conforme a classificação de Magaldi, a primeira inclui-se no grupo das “peças psicológicas”; as três seguintes, no bloco das “peças míticas”; e as restantes fazem parte das “tragédias cariocas”. Outro critério para a escolha das peças acima – este um tanto subjetivo – foi o de levar em conta aquelas em que sinto que a forma ou a visão trágica do autor estão mais bem realizadas.

Visão trágica, forma trágica

Assim como afirmei no caso de Eugene O’Neill, considero que na essência da visão de mundo de Nelson Rodrigues encontra-se um acentuado sentimento trágico da vida. Como o dramaturgo norte-americano, o brasileiro viveu uma vida extraordinária, cheia de peripécias e reviravoltas do destino, transcendendo em ação os enredos de suas próprias peças. Não sendo um dramaturgo tão autobiográfico quanto O’Neill, Nelson Rodrigues, em vez de freqüentemente recriar – dentro das especificidades do teatro – eventos de sua vida e pessoas com quem conviveu, toma sua experiência vital bem mais como substrato para o mundo ficcional que elaborou. Em vez de colocar em cena pessoas de sua família e contar sua história com relativa fidelidade, transfere, para personagens completamente inventados, elementos de sua existência. Assim, dizia que toda vez que alguém mata outro alguém em seu teatro, ali está uma reatualização do assassinato de seu irmão Roberto, fato que deixou marcas indeléveis em seu espírito. Em vez de colocar em cena amigos e conhecidos já mortos que possuem uma história marcada pela tragédia, Nelson esporadicamente põe no palco amigos vivos ou cita outros amigos, desafetos ou órgãos de imprensa reais com intenções humorísticas ou lançando-lhes uma farpa crítica. Chega ao ponto de citar a si mesmo. Tal é o caso da peça intitulada *Anti-Nelson Rodrigues*, em que um dos

personagens é seu amigo jornalista Salim Simão; de *O beijo no asfalto*, em que seu colega repórter policial Amado Ribeiro, de *Última Hora*, é posto em cena como um tremendo canalha; de *Viiuva, porém honesta*, em que o diretor do jornal *A marreta*, apresentado como “gângster da imprensa”, chama-se Dr. J.B., clara alusão ao *Jornal do Brasil*; de *Senhora dos afogados* com seus perversos Drummonds; de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, em que o nome e uma frase famosa do escritor mineiro são citados à exaustão.

Numa das casas onde os Rodrigues foram morar, foi encontrado um baú com roupas antigas e um diário, episódio que foi parar em *Vestido de noiva*.

A experiência como jornalista na imprensa apaixonada de outrora, a formação no contexto dos costumes e da moralidade vigentes no início do século XX, a vivência no subúrbio, a freqüentação assídua de casas de prostitutas, o enfrentamento de graves enfermidades, o conhecimento do universo futebolístico e da fala carioca são importantes elementos autobiográficos que fundamentam a visão de mundo e a expressão peculiares ao dramaturgo.

As tragédias pessoais e familiares, além das que cobriu como repórter de polícia em idade precoce, calaram fundo na alma do jovem Nelson e ajudaram a enformar suas concepções diante da vida. Entre os acontecimentos mais influentes na formação de sua visão de mundo, podem-se mencionar o assassinato de Roberto Rodrigues, a morte de seu pai – três meses depois – por paixão, a absolvição da ré, a experiência de passar fome e toda sorte de privações, a descoberta de que estava tuberculoso e deveria ir para um sanatório, a morte de seu irmão Joffre pela mesma doença, o tabagismo, a perda de grande parte da visão aos 25 anos, a convivência com uma úlcera persistente. Mais tarde, a mão pesada do destino continuaria a se abater sobre o dramaturgo e sobre aqueles que amava. Por diversas ocasiões, suas doenças levaram-no à beira da morte. Sua filha Daniela nasceria com uma paralisia cerebral. Seu irmão Paulo Rodrigues encontraria uma morte terrível. Em 1972, durante o período mais violento da ditadura militar, Nelson Rodrigues Filho,

militante da resistência armada, é preso e torturado por agentes da repressão governamental.

Como se sabe, o percurso de Nelson Rodrigues foi marcado por uma trágica série de paradoxos e de ironias que fazem lembrar a atividade da *moira* para os gregos. Considerado um conservador e autoproclamado “reacionário”, produziu uma obra libertária e foi um dos autores mais censurados no Brasil. Moralista e cristão visceral, foi atacado por importantes intelectuais cristãos que emitiam precisamente juízos morais sobre suas obras. Defensor da ditadura militar em suas crônicas e entrevistas, amigo do terrível presidente Médici, teve seu filho Nelsinho preso e torturado durante o governo desse general. Apologista do capitalismo e dos Estados Unidos em tempo de Guerra Fria, interveio diversas vezes, utilizando-se de sua influência junto ao regime então vigente no país, para fazer com que amigos de esquerda presos fossem libertados. Propondo freqüentemente a castidade antes do casamento, atacando o sexo sem amor e dizendo que todo amor verdadeiro é eterno, teve muitas amantes, foi freqüentador de zonas de meretrício e casou-se três vezes.

Se o contexto autobiográfico e o turbilhão de infortúnios não explicam a obra do dramaturgo, que tem vida própria, não restam dúvidas de que eles compõem os fundamentos de sua típica visão de mundo, que encontrará formalização em seu teatro, o qual se caracteriza essencialmente por uma acentuada tragicidade.

Como o trágico se manifesta em suas obras?

Ressalta nas peças de Nelson Rodrigues uma clara presença de personagens e acontecimentos marcados por um destino inexorável do qual não se pode escapar. Diferentemente, porém, de ser conseqüência de desígnios divinos, o modo como o destino se manifesta nas peças do dramaturgo resulta de sua concepção pessimista do homem como um ser frágil, ignorante, incoerente, desesperado e um tanto enlouquecido perante a ilogicidade da vida, a indiferença da natureza, a falta de amor e o descontrole dos impulsos sexuais. A inevitável destruição para a qual o ser humano é levado e que também provoca traz em si a renovação da face do mundo, uma vez que se realiza numa espécie de mito do eterno retorno em que o fechamento

de um ciclo pare dolorosamente o princípio de outro. Sobre esta questão, analisa Sábato Magaldi:

Nelson vê no dilaceramento humano o caos, a desordem, a morte. Por isso a maioria de suas peças desfila assassinios e suicídios. Tem razão Antunes ao observar que, terminado o ciclo de destruição, nova criação se impõe. Em *Álbum de família*, Heloísa, que fugiu da maldição da família de Jonas, une-se a outro homem e tem descendência. Não se pode esquecer que, embora Silene, a caçula destinada ao matrimônio com véu e grinalda, em *Os sete gatinhos*, não seja mais virgem, guarda no ventre o fruto do amor. Vendo a gata prenhe, ela a matou a pauladas, mas os sete gatinhos pularam de dentro dela, numa golfada de vida. E Arandir, de *O beijo no asfalto*, condenou-se à morte no momento em que desejou penhorar a aliança, para ter em mãos o dinheiro que permitiria à mulher praticar o aborto. Envolveu-se ele numa trama, de que resultou ser assassinado. Ironicamente, novo ciclo deve iniciar-se, quando Selminha der à luz o filho de Arandir. O nascimento responde à morte.⁸³

Vítima da terrível conspiração do universo e da incapacidade humana, inserido na massa informe e medíocre, o personagem de Nelson Rodrigues consegue dignificar-se apenas ao passar por um processo de individuação que consiste em destacar-se da massa e resistir solitariamente. Tal seria o heroísmo possível ao homem da sociedade de massas. Daí advém a admiração reiteradamente manifestada pelo dramaturgo por homens como Oswaldo Cruz durante a campanha da vacinação obrigatória ou o general Charles de Gaulle durante os protestos estudantis de 1968. Além disso, tinha paixão pelo personagem Dr. Stockman – da peça *O inimigo do povo*, de Henrik Ibsen – que tem razão contra toda a sua sociedade. Dentre as frases famosas de Nelson, estão os pensamentos de que “toda unanimidade é burra” e de que “a opinião pública é uma doente mental”⁸⁴. Em seu teatro, é freqüente o aparecimento do indivíduo que se destaca de sua comunidade ou de seu grupo social seja por ter sido isolado, seja por algum atributo ou qualidade especial, enfrentando

⁸³ Sábato Magaldi em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, op. cit., pp. 79.

⁸⁴ Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela: memórias*, op. cit., capítulo 27, p. 102.

seu próprio destino, tal como Arandir em *O beijo no asfalto*, Edgard em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, Boca de Ouro na peça homônima, Joice em *Anti-Nelson Rodrigues*.

Faz parte da tradição do gênero trágico a presença de protagonistas de condição elevada essencialmente marcados pela ambição de poder ou de glórias. No âmbito de suas vidas medíocres, os personagens de Nelson geralmente nutrem como grande ambição de sua existência o anseio pelo amor eterno num mundo que teria conspurcado o amor verdadeiro através da prática do sexo pelo sexo. Isso teria representado uma espécie de queda do paraíso que gerou toda a sorte de males que afligem a humanidade. Pactos de suicídio, mutilações, fugas realizam-se como tentativas desesperadas de perenizar, homenagear ou prolongar a plenitude amorosa, que geralmente é breve e escapa aos amantes pela ação de uma realidade fria, brutal e inepta a conspirar contra as aspirações românticas e os ideais do casal, provocando enorme sofrimento. Ainda no campo das ambições, não se pode deixar de lembrar de dois personagens patéticos e igualmente traídos pela vida como Zulmira, de *A falecida*, e Boca de Ouro. A primeira, tendo tido uma existência ordinária e vazia, ambiciona um tardio *glamour* na morte – sob a forma de um caixão luxuoso e uma impressionante cerimônia fúnebre. O segundo, nascido numa pia de gafeira, ambiciona vingar-se de sua vulgaríssima origem pela exibição de suas arcadas dentárias em ouro maciço como símbolo do poder econômico que conquistou através do crime. Além disso, planeja ser enterrado num caixão de ouro. O destino desses personagens rebaixados assemelha-se ao dos protagonistas tradicionais da tragédia: suas ambições se revelam vãs. Ao contrário, porém, daqueles protagonistas, que morrem condignamente, Zulmira e Boca de Ouro não conseguem atingir, na morte, a almejada transcendência. Ela é enterrada num caixão ordinário num dia em que seu marido não deixa de comparecer ao Maracanã, para assistir à esperada final do campeonato. O bicheiro de Madureira é assassinado e seu cadáver é levado para um necrotério, tendo sido roubados os seus dentes de ouro e sem ter tido tempo para ordenar e pagar a confecção de seu suntuoso esquife.

Como se sabe, maldições e condenações são elementos recorrentes nas antigas tragédias. Certos personagens de Nelson Rodrigues trazem – em sua história, em seu corpo ou em sua psique – a marca da maldição ou da condenação. Geni, em *Toda nudez será castigada*, foi amaldiçoada na infância pela própria mãe, acreditando estar inexoravelmente destinada a morrer por causa de um câncer no seio. O estigma da doença e da incapacidade persegue caracteres como os de Glorinha, em *A falecida*, que de fato tem o seio atacado por um câncer; Dorotéia, na peça de mesmo nome, que torna-se leprosa; e Décio, em *A serpente*, que vê seu casamento desmoronar por causa de sua impotência sexual perante a própria esposa. Neste mundo caótico e corrupto, desponta uma série de amores malditos por subverterem os princípios fundamentais da civilização, como no caso das numerosas relações incestuosas de *Álbum de família*; por constituírem paixões homossexuais, como a de Aprígio por Arandir em *O beijo no asfalto* ou a de Glória e Teresa em *Álbum de família*; por originarem-se num processo de vingança, como o empreendido pelo Noivo em *Senhora dos afogados*; por serem expressas numa sexualidade mórbida e sem limites, como a de Peixoto por Maria Cecília em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*; por envolverem alguém imbuído de uma rígida moralidade burguesa e uma prostituta, como no caso de Herculano e Geni em *Toda nudez será castigada*.

A exemplaridade da trajetória dos protagonistas de Nelson Rodrigues torna-os figuras marcantes que quase sempre são destruídas ao final de suas obras, cujos desfechos são pródigos em suicídios, assassinatos, alienações na loucura ou na fuga, abandonos à mais absoluta solidão. Esses acontecimentos, que usualmente recebem o qualificativo de trágicos, provocam, por parte daqueles que os presenciam nas peças, reações pífias e mesmo indiferentes, comprovando sua insensibilidade diante do sofrimento e a aniquilação alheia, bem como a visão pessimista do ser humano que é uma constante na obra do dramaturgo.

Vestido de noiva

Texto e espetáculo de enorme importância na história do teatro brasileiro, *Vestido de noiva* foi escrito e estreado em 1943, trazendo imediata celebridade a Nelson Rodrigues. Geralmente reconhecida como marco do advento da modernização teatral no Brasil, esta segunda peça do dramaturgo causou surpresa e obteve estrondoso sucesso de crítica e público devido a suas inovações formais, seu modo não-linear de contar a história, seu qualificado enfoque da complexa realidade da grande cidade e sua sondagem profunda do inconsciente e do subconsciente da personagem principal.

Cada um dos três planos criados para sustentar essas ações simultâneas em tempos diferentes exerce uma função específica. O da realidade, que pode ser interpretado como exterior à mente da protagonista Alaíde ou como também fazendo parte do delírio decorrente de sua agonia, apresenta a repercussão do acidente que a vitimou. Retrata a insensibilidade e a estupidez de médicos, jornalistas e testemunhas do acontecimento, que lidam com o corpo da moça como uma simples coisa entre as outras coisas, fazem de seu terrível infortúnio motivo de especulação sensacionalista e venal ou tema de falatório fútil.

Os planos da memória e da alucinação, os mais importantes, contêm a maior parte da ação, passando-se no subconsciente de Alaíde e revelando seus desejos inconscientes. Neles, a moribunda busca reconstituir sua vida através da recordação da crise familiar e conjugal que enfrentava desde que se envolveu e veio a se casar com Pedro, ex-namorado de sua irmã Lúcia. Tais lembranças são entremeadas pela imaginação e a fantasia da personagem, não se apresentando numa seqüência linear

no tempo nem se comprometendo com a fidelidade aos fatos. Liberta dos limites e das censuras dos processos sociais, Alaíde pode dar plena vazão a seu mundo interior, vivenciando no plano da alucinação os seus desejos mais inconfessáveis.

Possuindo um enredo relativamente simples, *Vestido de noiva* se passa em 1943, contando a história de amor e morte de Alaíde Moreira, moça de família abastada do Rio de Janeiro, vinte e cinco anos, recém-casada, cujos pais e a irmã ainda habitam uma casa no bairro de Copacabana. Tal residência pertenceu a Madame Clessi, bela e notória prostituta de luxo assassinada em 1905 por seu namorado de dezessete anos, por ciúmes e pelo fato de ela não ter aceitado, na última hora, levar a cabo um pacto de suicídio em parceria. No sótão, Alaíde encontrou, em seu tempo de solteira, um baú que guardava o diário da meretriz, juntamente com outros de seus pertences. Lendo-o com fascínio, tomou conhecimento da liberdade desfrutada pela mundana, chegando a freqüentar a Biblioteca Nacional para a consulta dos jornais da época, em busca de detalhes acerca daquele assassinato.

Pouco tempo depois de seu casamento, Alaíde é atropelada, no bairro da Glória, por um automóvel em disparada. A ação da peça transcorre do momento de seu atropelamento até sua morte na mesa de cirurgia, no setor de emergência do hospital para onde seu corpo foi levado, acrescentando-se uma cena final que pode ser interpretada como projeção da mente de sua irmã Lúcia.

Momentos após o acidente, Alaíde, em seu delírio, surge no plano da alucinação à procura de Madame Clessi. O impacto do atropelamento fez com que a memória da moça, durante seu período de agonia, fosse fragmentada e que muitos eventos de seu passado recente, bem como pessoas com quem conviveu de perto, fossem esquecidos ou se apresentassem nebulosamente. O papel de Madame Clessi, que aparece somente no plano da alucinação, será justamente o de estimular a recém-falecida na reconstituição de seu passado. O plano da memória exhibe acontecimentos que precederam o acidente, mostrando *flashes* que dão informações sobre como era viver na casa onde residiu a famosa cortesã e transportando Alaíde para o dia de seu casamento, focalizando-a em sua preparação para a cerimônia religiosa.

Após estar pronta para partir rumo à igreja, Alaíde é vista pelo noivo, o que é interpretado tradicionalmente como um sinal de mau agouro para o matrimônio. Por fim, pai e mãe da moça, bem como d. Laura, mãe de Pedro, entram para tratar dos últimos detalhes da vestimenta e da maquiagem da noiva, antes que ela deixe a casa. Outra pessoa, ainda não-identificada, também se encontra no quarto. A preparação termina com a partida de todos para a igreja e o toque da *Marcha nupcial*.

Instigada por Madame Clessi, Alaíde aprofunda-se em suas recordações, que progressivamente vão se tornando mais claras. O próprio cenário do plano da memória se torna mais rico em detalhes. A ação retorna ao momento em que Alaíde se prepara para a cerimônia de seu casamento. Clessi insiste para que sua admiradora se empenhe em lembrar quem estava com ela no momento em que se aprontava para o casamento. Em suas novas recordações, Alaíde já está vestida a caráter para o grande evento de sua vida. É ajudada em seus afazeres por uma mulher de véu, que acusa-a de ter roubado seu namorado e ameaça impedir que o casamento se realize.

A ação transfere-se para o plano da realidade, onde a equipe médica realiza uma cirurgia sobre o corpo de Alaíde, destrinchando-o como a uma coisa e fazendo comentários impertinentes sobre a beleza e o estado civil da moça.

Retornando a cena ao plano da memória, segue a violenta discussão entre a noiva, que já está quase pronta, e a mulher de véu, que, tendo perdido o namorado para ela, promete vir futuramente a roubar-lhe o marido. No auge da altercação, a mulher ameaça matar Alaíde e lhe dá uma bofetada. Na seqüência, afirma categoricamente que a noiva do dia haverá de morrer e que o viúvo voltará a se casar, desta vez com sua ex-namorada. No momento em que Alaíde coloca a grinalda, Pedro bate à porta e entra em seguida. Fica claro que ele, apesar de estar saindo para se casar, ainda mantém vínculos com a mulher de véu. Com a saída de Pedro, as duas rivais voltam a trocar farpas. Incitada por Madame Clessi, Alaíde se lembra de que a misteriosa mulher de quem ela “roubou” o namorado é Lúcia, sua irmã.

No plano da alucinação, uma breve cena mostra as circunstâncias que envolveram o assassinato de Madame Clessi, acontecimento que deixou marcas

profundas na sociedade carioca de 1905. Morbidamente romântica, Alaíde inveja o destino de ser assassinada por um adolescente, morte que considera admirável.

Ainda no plano da alucinação, na hora do casamento da irmã, Lúcia chega à igreja, também vestida de noiva. As duas iniciam nova altercação pelo direito à posse de Pedro. Este cinicamente declara de início pertencer a ambas. Alaíde, dirigindo-se à mãe, afirma que Pedro e Lúcia desejam sua morte, para que se casem depois.

Uma última aparição da sala de cirurgia, no plano da realidade, mostra os médicos constatando que o coração de Alaíde parou de bater e que seu organismo não reage mais aos tratamentos. Ela acaba de morrer.

Da redação do jornal, o redator Pimenta telefona para um botequim onde se encontra o repórter que deu as primeiras informações sobre o atropelamento. A imprensa somente se interessa pela dor alheia enquanto notícia sumária a ser consumida e esquecida rapidamente.

Após o falecimento de Alaíde, o plano da realidade mostra seu velório. Lúcia rechaça Pedro e lhe diz ter jurado, diante do corpo da irmã, que nunca mais teria nada com ele. Chora muito e está arrasada por ter tido outra grande discussão com Alaíde antes que ela saísse de casa para morrer, tendo reconfirmado seu relacionamento com o cunhado. Lembra-se de Alaíde lhe dizendo que, mesmo morta, não a deixaria em paz. Tomada pelo sentimento de culpa, Lúcia passa a ver a irmã vestida de noiva pela casa e a ouvi-la dizer que a rival sempre desejou sua morte. Afirma que foi Pedro quem lhe infundiu a idéia de que Alaíde deveria morrer. Contestando tais acusações, o viúvo responde com descaro que Lúcia é a culpada, por lhe ter dito que ele só tocaria nela casando. Assim, foi obrigado a optar pela morte de uma das irmãs. Os dois amantes acabam por discutir seriamente, provocando comentários de seus pais.

A penúltima cena mostra, no plano da realidade, Lúcia retornando de viagem, após o período de luto. Está renovada e feliz, sendo recebida pelos pais, que tomam ciência de sua decisão de se casar com Pedro.

A cena final joga habilidosamente com os signos do amor e da morte, que constituem a base temática da peça. O plano da realidade mostra dois ambientes

diversos. Num extremo, o cemitério, com foco de luz sobre a sepultura de Alaíde; no outro, o quarto de Lúcia. Vestida de noiva, esta se prepara, diante do espelho, para o casamento com Pedro, ajudada por sua mãe. Ao toque simultâneo da *Marcha nupcial* e da *Marcha fúnebre*, tal preparação é observada pelos “poéticos fantasmas” de Alaíde e de Madame Clessi. Ao fim dos últimos retoques, Lúcia pede o buquê, recebendo-o do espectro de sua irmã e rival morta. Por fim, toda a cena vai se apagando, ficando iluminado somente o túmulo de Alaíde. O tom da *Marcha fúnebre* eleva-se.

Classificada pelo dramaturgo como “tragédia em três atos”, *Vestido de noiva* tem como ponto de partida uma fatalidade cercada pela necessidade. Saindo para a rua após uma discussão com Lúcia, que vinha desejando sua morte e conspirando com o próprio cunhado para que isso ocorresse, Alaíde é atropelada. Levando-se em conta os acontecimentos que precederam o desastre, fica-se na dúvida se o ocorrido foi realmente um desastre, um suicídio ou pura e simplesmente um crime praticado pelos dois conspiradores, cuja pressão psicológica fez com que Alaíde desejasse morrer.

Vivenciando um casamento medíocre, destinada a um cotidiano sem aventura, existindo em segundo plano em relação ao marido e tendo uma vida sexual reprimida, repetitiva e desprazerosa, Alaíde, espécie de Mme. Bovary carioca, fica fascinada ao ler o diário da prostituta Madame Clessi, que se constituirá em seu *alter ego*. O que a atrai na vida da cortesã do início do século é a liberdade para amar e vivenciar sua sexualidade muito além das rígidas convenções e da mesquinha das ambições estabelecidas para a mulher no âmbito da família burguesa.

Levada para o setor de emergência do hospital, Alaíde, em estado de choque, é operada. Toda a ação da peça transcorre do momento de seu atropelamento até o casamento de Lúcia com Pedro. Até a penúltima cena, todos os acontecimentos nos planos da memória e da alucinação ocorrem na mente da moribunda. As cenas no plano da realidade pontuam os fatos no mundo exterior. A cena final, também no plano da realidade, é uma projeção da mente de Lúcia, que, tendo desposado criminosamente o homem que supostamente amava, carregará para sempre o

fantasma da culpa. As visões de Alaíde vestida de noiva e a audição de sua voz pela casa lembram Erínias perseguidoras e punidoras de crimes contra pessoas do mesmo sangue.

Tendo o corpo arrasado e a mente dilacerada pelo atropelamento, Alaíde, adentrando no mundo do inconsciente, busca em Madame Clessi um guia para a reconstituição e o questionamento de seu ser. No plano da alucinação, liberta das repressões sociais, a fantasia terá livre curso. Como compensação para sua sexualidade fracassada, ela se transporta de imediato para um ambiente onde se pratica o meretrício, à procura da cortesã do início do século. Lá, seus desejos inconfessáveis em vida serão concretizados: ela se fingirá de prostituta, máxima transgressão aos valores burgueses; em imaginação, matará Pedro, o homem responsável por seu infortúnio; idealizará abertamente a figura de Madame Clessi como alguém que viveu em plenitude e teve uma bela morte; esbofeará um homem que se lembra de Clessi como uma mulher que morreu velha, decadente e sem amor; transportará para todos os homens, cujos rostos tem a fisionomia de Pedro, sua desconfiança e seu ódio ao gênero masculino.

Suas progressivas lembranças, realizadas no plano da memória e refinadas com o auxílio de sua condutora, não têm um compromisso rígido com a veracidade dos acontecimentos, sendo bastante influenciadas por seus processos afetivos, misturando-se com suas alucinações. De qualquer modo, ao final da peça, o quebra-cabeças de fragmentos do ser de Alaíde é montado com coerência e verossimilhança. Mais que a verdade dos fatos, importa a verdade poética, o que será um pressuposto teórico do dramaturgo durante toda a sua carreira.

A tônica da morbidez, marca inconfundível da obra e do pensamento de Nelson Rodrigues, realiza-se, entre outras manifestações, pela admiração de Alaíde por Madame Clessi, que teve inúmeros amantes e foi assassinada por seu namorado adolescente, morte admirada pela agonizante. Por sua vez, a prostituta considera admirável duas irmãs se odiarem e desejarem se matar pelo amor do mesmo homem.

O mundo apresentado em *Vestido de noiva* caracteriza-se essencialmente pela extrema futilidade, solidão, preconceito e vulgaridade dos seres humanos que o habitam. Somente na agonia da morte, em delírio, Alaíde consegue alçar-se acima da existência vazia e medíocre que sempre levou, realizando um questionamento acerca de sua vida desperdiçada em pequenas aspirações burguesas, na censura a seus impulsos interiores e na repressão de sua sexualidade – que se revela exuberante. Lúcia faz parte do mesmo contexto sócio-cultural que relega a mulher ao destino de tornar-se apenas esposa e mãe, não desenvolvendo um projeto de vida que contemple a realização profissional, a relação de igualdade e parceria com seu companheiro, a expressão de sua sexualidade com prazer, fantasia e renovação ao lado de um homem que saiba perceber suas necessidades. Na falta de um horizonte mais amplo, as duas irmãs digladiam-se pela posse de um homem cínico, imaturo e extremamente limitado. Esse triângulo afetivo constitui-se como um jogo de relações de natureza sadomasoquista, em que cada um parece comprazer-se no próprio sofrimento e, ao mesmo tempo, na dor causada a outrem. Os pais de Alaíde e a mãe de Pedro, em breves aparições, são porta-vozes do senso comum e guardiães da estupidez das opiniões geralmente aceitas. No plano da realidade, médicos e jornalistas marcam-se pela insensibilidade e a crueza perante a desgraça alheia, com a qual trabalham mas são incapazes de se comover e solidarizar-se. Influenciado pela postura dos jornalistas, o público leitor não consegue enxergar, na tragédia da moça atropelada e morta, o conteúdo humano. Já o plano da alucinação mostrará Madame Clessi, seu namorado, a mãe deste, outras prostitutas e clientes do bordel. Mãe de um filho falecido aos quatorze anos, Clessi o substituiu pelo namorado adolescente, realizando uma relação de tendência incestuosa. O envolvimento com um rapaz tão infantil, a morte grotesca, a versão diferente sobre seus dotes de beleza e sua capacidade de sedução – apresentada por um homem na casa de meretrício – fazem pensar que talvez Madame Clessi só tenha sido uma grande cortesã na mente alucinada de Alaíde. O assassino juvenil, que se mostra tão insolente em presença de sua amante, entra ridiculamente em pânico com a chegada de sua mãe, que o surpreende em companhia

da prostituta. A mãe do namorado, por sua vez, atirando a palavra “indigna” sobre Clessi, faz vistas grossas ao dinheiro dado por esta a seu filho e acovarda-se ao ser enxotada. As outras prostitutas e os clientes do bordel dão cor local e, em suas breves aparições, exercem função de coro ao comentar e apresentar versões sobre a vida e a morte de Madame Clessi.

Sufocados pela mediocridade e por suas extremas limitações, indivíduos como Alaíde, Lúcia, Pedro, Clessi e seu namorado desejam ardentemente ultrapassar seus limites, para que possam encontrar uma espécie de vida verdadeira, proporcionada, em seu caso, pela concretização de seus impulsos amorosos e sexuais, o que implica transgredir valores, normas de conduta, códigos morais e costumes estabelecidos. Ironicamente, ultrapassar esses limites representa sua destruição. Alaíde anseia pela sexualidade abundante da prostituta; Lúcia almeja obter uma vitória sobre sua irmã, roubando-lhe o marido; Pedro não hesita em desencadear o processo que levaria sua esposa à morte, para poder se casar novamente e desfrutar sexualmente da cunhada; Clessi, por sua condição de prostituta, encarna a transgressão máxima aos pilares do mundo burguês, acenando com a possibilidade da dissolução das famílias; seu namorado propõe um suicídio a dois, para que eles possam tentar atingir a transcendência. Tendo tido uma trajetória no fundo egoísta e solitária, todos foram derrotados pela vida. No mundo de Nelson Rodrigues, viver é sofrer. Os problemas da condição humana não têm solução. A inquietação e a precariedade de seus personagens só podem ser apaziguadas na morte.

Verifica-se que até a penúltima cena da peça os acontecimentos nos planos da alucinação e da memória se passam como projeção da mente desagregada de Alaíde, enquanto o plano da realidade situa a repercussão do atropelamento na realidade exterior. A última cena, no entanto, passando-se no plano da realidade, concretiza-se como projeção da mente culpada de Lúcia, que, vestida de noiva, apronta-se para seu casamento com o viúvo Pedro, após uma temporada em viagem. Clímax da ação dramática, o tema da relação intrínseca entre amor e morte encontra plena realização no desfecho da peça. A preparação de Lúcia para a cerimônia se dá em presença dos

fantasmas de Alaíde e Madame Clessi, ao som concomitante das marchas nupcial e fúnebre. Ao pedir o buquê, este lhe é entregue pela irmã morta. O casal, que tramou a morte de Alaíde, está condenado, pela própria consciência, a conviver para sempre com o sentimento de culpa, sendo assombrado pela presença da falecida. Como se sabe, Nelson Rodrigues tinha fascinação por esse tipo de desfecho, muito comum nos folhetins melodramáticos e mesmo em grandes autores que o dramaturgo admirava, como Dostoievski e Zola.

Entre os elementos mais evidentes que compõem a visão trágica de Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva*, estão a irremediável solidão e a precariedade assustadora do ser humano, a existência mesquinha que desperta em seus personagens uma fúria de viver rompendo os limites da moralidade convencional, a compulsão para o excesso que tantas vezes os destrói, a realidade como aniquiladora das idealizações, a tônica pessimista que freqüentemente ressalta ao final de suas obras.

Os infortúnios que abatem Alaíde decorrem de forças que fogem completamente a seu controle, mas também das escolhas realizadas por ela. Educada conforme a mentalidade burguesa, prisioneira de um casamento fracassado numa época em que a indissolubilidade do matrimônio era estritamente respeitada, rivalizando-se com a própria irmã pelo amor do mesmo homem, a moça não abriu mão do noivo cafajeste e somente na agonia de morte tentou dar início a um processo de individuação. Apesar do caos implacável da realidade externa, o destino dos personagens de Nelson Rodrigues provém de fato dos abismos interiores que cultivam, das obsessões às vezes absurdas e da degradação que os conduz à destruição.

Sábato Magaldi vê, no destino de Alaíde, fundamentalmente, a marca da inevitabilidade decorrente do movimento inexorável de uma espécie de “máquina do mundo”, diante da qual nada somos:

Talvez proceda falar numa tragédia anônima do cotidiano – fixação da vida contemporânea, na qual o homem é peça de uma engrenagem maior,

que pode a qualquer momento, fortuitamente, esmagá-lo. De um ponto de vista acadêmico, o acidente poderia definir-se como o fato teatral menos trágico. Alaíde é apenas vítima de um automóvel que a colheu. Nelson cercou o acontecimento, porém, de tamanha inevitabilidade, que ele se assemelha à catástrofe trágica. Depois do violento atrito com a irmã em conseqüência dos problemas conjugais, Alaíde vai para a rua como um local de sacrifício e aí, pequena e amesquinhada, um automóvel, poderosa força obscura do mundo de hoje, a fulmina de forma inapelável. Para o aniquilamento de sua personalidade, representado pelo atrito com Lúcia, o acidente equivale a um tiro de misericórdia e de libertação.⁸⁵

Eudinyr Fraga considera Alaíde um “arquetipo da condição humana, de nossos medos, dúvidas e frustrações”⁸⁶.

Luiz Arthur Nunes destaca o determinismo, a predestinação e a necessidade dos eventos que precipitaram a morte de Alaíde, que se rebelara contra a pequenez de sua existência neste mundo hostil:

Alaíde busca escapar da frustração de viver neste mundo através de suas fantasias românticas e mórbidas. Ela se lança num turbilhão de complicações, que a levam finalmente à destruição. Está encantada pelo desconhecido, o perigoso, o proibido. Sua carreira é vertiginosa. Em sua rebelião contra a miséria da vida, tal como muitos outros personagens de Nelson Rodrigues, ela é incapaz de fazer concessões. Criaturas assim não podem agir de outra maneira. De certo modo, tratam-se de seres predestinados. Suas compulsões inexoráveis os condenam ao caos e à destruição. (...) Se interpretarmos o acidente automobilístico como uma ação suicida inconsciente, Alaíde estava evidentemente escapando do fardo de viver, pesado demais para ela. O desfecho da peça, aparentemente um final feliz, é, de fato, um comentário irônico do dramaturgo acerca da miserabilidade da condição humana.⁸⁷

⁸⁵ Sábato Magaldi em “A peça que a vida prega”. In: *Teatro Completo*, pp. 21-2.

⁸⁶ Eudinyr Fraga em *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 70.

⁸⁷ Luiz Arthur Nunes em *The conflict between the real and the ideal*, pp. 64-5.

Por fim, não se pode deixar de mencionar a grande habilidade técnica com que o texto foi escrito, bem como a forma como o dramaturgo utiliza elementos de gêneros e estéticas tão díspares como o melodrama e a tragédia, o naturalismo e o expressionismo.

Fazendo referências explícitas ao melodrama, com idealizações de sentimentos, emocionalismo em tom maior, romantismo desenfreado, menções ao poético convencional e às grandezas espetaculares, paródias a cenas de *La traviata* e de *...E o vento levou*, Nelson Rodrigues consegue suplantar a superficialidade melodramática e atingir a tensão, a profundidade e a universalidade trágica verdadeira através da criação de um mundo e de personagens bastante peculiares, apresentados com verossimilhança devido ao encadeamento necessário dos acontecimentos e às motivações interiores autênticas dos personagens, realizando uma reflexão de fato profunda sobre a natureza humana.

O derramamento melodramático e o idealismo são sempre imediatamente arrasados pela intromissão de uma realidade cruel e trivial, que é apresentada ao estilo naturalista – com sua atração pelo grotesco, o desagradável, o sórdido. Para além da promessa de felicidade conjugal, representada pelo vestido de noiva que Alaíde e Lúcia portam durante a peça, está sua disputa acirrada pelo mesmo homem, os casamentos e a sexualidade fracassada das duas irmãs, o marido inconstante e desleal, a insatisfação com as normas que regem a família burguesa. A figura da mãe, a quem se atribui, em princípio, qualidades de pureza e abnegação, incomoda Lúcia por causa de sua fétida transpiração. Madame Clessi, cuja figura e cuja morte Alaíde considera belas e admiráveis, teria morrido, conforme um cliente da casa de prostituição, “gorda e velha. (...) Tinha varizes! Andava gemendo e arrastando chinelos!”⁸⁸. Outro comenta sobre o modo como o rosto de seu cadáver ficou desfigurado por uma navalhada do assassino. Essa morbidez do dramaturgo, sua atração pelo desagradável, muitas vezes exprime-se de maneira aproximada aos procedimentos naturalistas.

⁸⁸ Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva*, op. cit., p. 352.

Texto que se marca fundamentalmente pela exposição da interioridade da personagem principal, o emprego de técnicas e da atmosfera expressionistas pelo autor destaca-se ainda mais que sua utilização de passagens com tendência naturalista. Eudinyr Fraga chega a classificar *Vestido de noiva* como “drama de estações”, chamando a atenção para suas afinidades e diferenças em relação à estética de origem alemã do início do século XX:

A intenção de Nelson não era, evidentemente, escrever um texto expressionista e pode-se até imaginar que não se preocupasse com teorias literárias. Enfocando, todavia, os fatos sob a ótica da protagonista e deformando-os por necessidades expressivas, terminou por afastar-se da realidade cotidiana que pipoca no meio das alucinações de Alaíde. Por outro lado, essa despreensão intelectual não deixa perder de vista que ela é, antes de mais nada, uma criatura humana, distante das frias abstrações tão típicas dessa dramaturgia. Pedro, Lúcia, os pais são esboçados em traços rápidos (Pedro e Lúcia com traços mais nítidos e precisos), sem nunca atingir, entretanto, o *status* de verdadeiras personagens, tais como convencionava a dramaturgia realista. Tudo é fruto da mente de Alaíde, no sentido em que ela as maneja de acordo com o seu desejo mais profundo.⁸⁹

João Roberto Faria, por sua vez, confronta as tendências naturalista e expressionista da peça, concluindo pela prevalência do expressionismo:

Para resumir: o corpo, em *Vestido de noiva*, é fonte de desprazer, é desagradável, grotesco, matéria que apodrece.

Tal abordagem, característica do naturalismo, tem como contraponto o mergulho na alma humana, a sondagem introspectiva a que é submetida Alaíde, numa perspectiva visceralmente expressionista. Quer dizer, Nelson Rodrigues evitou a ordem cronológica na apresentação dos fatos, baseado na ideia de que emanam de uma mente em desagregação. As cenas desconexas, os fragmentos da intriga são elementos complicadores da forma da peça, que decorre fundamentalmente de sua acentuada subjetivação. Como, em última instância, *Vestido de noiva* é a expressão da vida interior de Alaíde, pode-se

⁸⁹ Eudinyr Fraga em *Nelson Rodrigues expressionista*, op. cit., pp. 64-5.

dizer, aproveitando o que Peter Szondi afirma sobre *O pai*, de Strindberg, que o dramaturgo brasileiro preocupou-se não com a unidade de ação, no sentido tradicional do termo, mas com a unidade do “eu” da protagonista.⁹⁰

⁹⁰ João Roberto Faria em “Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de noiva*”. In: *O teatro na estante*, pp. 135-6.

Álbum de família

Talvez o texto mais polêmico de toda a obra de Nelson Rodrigues, *Álbum de família* ficou interdito pela Censura durante vinte anos, tendo sido escrito em 1945 mas realizado sua estréia somente em 1967. Primeira realização do projeto estético ao qual o dramaturgo denominou “teatro desagradável”, a peça inicia também o ciclo mítico em sua dramaturgia.

A ação dramática se constrói pelo contraponto aparência *versus* essência, realizado através da oposição entre as simpáticas e solenes fotografias do álbum de família, comentadas com otimismo por um *speaker* que funciona como porta-voz da opinião pública, e a revelação desmistificadora da verdade sobre as relações hediondas entre os membros daquele grupo social.

O patriarca Jonas e seu clã são vistos, em diferentes momentos da peça, posando para sete fotografias que contam a história da família através de seus momentos marcantes. A primeira fotografia do álbum foi tirada no dia primeiro de janeiro de 1900. A data é significativa do alvorecer de uma nova era. Os donos da fazenda, Jonas e Senhorinha, são vistos fazendo pose hierática para um fotógrafo no dia de seu casamento. O *Speaker* faz comentários carregados de clichês e lugares-comuns sobre a felicidade dos noivos.

Tirada a fotografia, a cena salta no tempo e no espaço, mostrando o dormitório do colégio interno onde estuda Glória, filha do casal, aos quinze anos. Ela é vista em companhia de sua colega Teresa, com quem faz um juramento de amor e fidelidade

eternos. Terminam por se imaginar morrendo e sendo enterradas juntas, o que culmina em um longo e apaixonado beijo na boca.

Na fazenda, as irmãs Senhorinha e tia Rute – a primeira, “digna, ativa e extremamente formosa”; a segunda, “velha solteirona, taciturna e cruel”⁹¹ – discutem acerbamente sobre Nonô, o mais jovem dos filhos homens, que enlouqueceu, passando a andar nu e a viver como um animal no mato que circunda a fazenda. De tempos em tempos, ouvem-se os seus gritos horrendos vindos das imediações da casa. Outros ruídos que fazem fundo aos diálogos travados nesta cena são os gemidos lancinantes de dor e as imprecações de uma moça grávida num quarto adjacente. Informa-se que, antes de enlouquecer, Nonô tinha adoração por sua mãe.

Entra Jonas, chefe da família e senhor absoluto na fazenda, que se parece bastante com uma figura de Cristo estampada na parede. Logo fica evidente a animosidade existente entre ele e a esposa, Senhorinha. Por sua vez, tia Rute trata-o com toda deferência. Os diálogos fazem saber que a grávida que se contorce em dores no cômodo ao lado e dispara maldições é uma moça seduzida por Jonas, que não permitiu que ela recebesse a devida assistência. Tia Rute, que faz o trabalho de conseguir, na fazenda e em suas imediações, meninas virgens por volta dos quinze anos, para satisfazer o apetite sexual de Jonas, informa que acaba de acertar os detalhes finais para que o patriarca possa deflorar mais uma. Senhorinha reprova o bárbaro costume do marido, ao passo que tia Rute o incentiva. Jonas reclama que somente a cunhada o quer bem naquela casa, dizendo que o resto da família detesta-o. Lembra o caso de seu filho louco, Nonô, que toda vez que o vê atira-lhe pedras. Fala ainda sobre Edmundo e Guilherme, seus outros filhos homens. O primeiro foi expulso de casa pouco depois de se casar. O segundo, que também o odeia, encontra-se num seminário. A própria esposa, que também lhe vota repugnância, recusa-se a encará-lo de frente, pondo-se de perfil para tratar com ele.

Senhorinha pede a Jonas que não traga para casa a garota a ser desvirginada naquele dia, pois sua filha Glória, vista como extremamente inocente e não

⁹¹ Nelson Rodrigues em *Álbum de família*. In: *Teatro Completo*, p. 523.

contaminada pela depravação sexual, chegará à fazenda dentro de algumas horas. Outro que já retornou a casa é Edmundo, que separou-se da esposa Heloísa – com quem nunca consumara o casamento – porque não mais agüentava ficar longe de sua mãe.

Tia Rute revela o motivo de sua total dedicação a Jonas. Ele foi o único homem que – numa ocasião em que se encontrava bêbado – desejou-a como mulher e a possuiu sexualmente. Depois disso, ela ficou tão agradecida que passou a buscar meninas virgens para a satisfação da libido desenfreada de seu cunhado.

Na segunda fotografia, vê-se toda a família reunida em 1913. O *speaker*, sempre com seus comentários idiotas, emite louvores ao casamento e apresenta Senhorinha como um exemplo para as moças modernas. Batida a chapa, a família retorna a seu inferno doméstico. Jonas, a quem o pessoal da fazenda outorgou todo e qualquer direito, sai do quarto onde acaba de possuir mais uma menina virgem trazida por tia Rute. Discute outra vez com Senhorinha, reconhecendo não se satisfazer com tais garotas. Entra Edmundo, que viu a menina violentada por Jonas sair da casa. De imediato, inicia-se uma discussão entre pai e filho. Este não admite a tolerância de sua adorada mãe ao procedimento do dono da fazenda. Jonas reage, atacando justamente a moralidade de seu filho que, posto para fora de casa aos pontapés, retornou. Além disso, trata-se de alguém que quebrou o juramento da perenidade do matrimônio. O exemplo do outro filho, Guilherme, é lembrado. Sendo impotente, partiu para um seminário, a fim de se tornar padre. Acusado de ser também um depravado e de só pensar em mulheres, Edmundo declara enfaticamente que só pensa numa única mulher. A essa altura, está claro que tal mulher é a sua própria mãe.

Na terceira fotografia do álbum, está Glória vestida para sua primeira comunhão, fazendo pose de grande devoção religiosa. O *speaker* tece loas à educação recebida pela adolescente. Virada mais uma página do álbum de família, ouve-se a mulher grávida que, já rouca, urra de dor, entrando em estado de agonia.

Edmundo e Senhorinha continuam a tratar da opressão sofrida por ela. O filho especula que deve haver um motivo muito forte para que sua mãe suporte tudo

aquilo. Entra Jonas, que pede explicações para a separação de Edmundo. Não consegue imaginar que um filho seu não tenha herdado sua transbordante sensualidade. Por isso não acredita na legitimidade da vocação religiosa de Guilherme, afirmando que um dia ele retornará à fazenda. Mal termina de falar, e, num golpe teatral, o filho de tendências místicas surge em cena, para anunciar que deixou o seminário. Jonas discute calorosamente com o único de seus filhos pelo qual “sentia um certo respeito” e que outrora imaginava ser “o único puro da família”⁹². Pensa que ele deseja liberdade para se relacionar com alguma prostituta. Guilherme, no entanto, alheio a tudo, pergunta apenas por Glória.

Tia Rute, vinda do quarto onde trata da grávida agonizante, tem outra desavença com a bela irmã mais jovem. Recorda-se da admiração e das atitudes homossexuais de sua mãe em relação a Senhorinha, quando ambas eram pequenas. Lembra também o sucesso obscuro que a rival fazia com os homens, acusando sua beleza de em si já ser imoral. Apaziguada a discussão, saem as duas mulheres. O assunto passa a ser o retorno de Glória à fazenda. Guilherme, que fora chamado ao colégio interno pelo padre que o dirigia, conta que a irmã, juntamente com Teresa, estava expulsa da escola por causa de sua relação lésbica. Comunica que Glória está prestes a chegar, mas deseja que ela não permaneça na fazenda, pois seu contato com Jonas seria maldito. Reagindo, o patriarca acusa o filho de ser tão indigno e sensual quanto ele. Numa surpreendente revelação, Guilherme declara que realmente já foi tão sensual quanto o pai, mas que já não o é mais, pois uma noite, no seminário, castrou-se a si mesmo numa tentativa desesperada de pôr fim aos suplícios de suas tremendas necessidades sexuais, que sequer o deixavam dormir. Conforme seu raciocínio, Glória não mais poderia viver na fazenda, uma vez que todos ali conhecem ou desejam o amor carnal, o que os inabilitaria para o convívio com sua irmã adorada. Assim, somente ele, um emasculado, incapaz do amor físico, poderia tomar conta dela.

Nova fotografia exhibe Senhorinha e tia Rute posando lado a lado. Enquanto o fotógrafo tira o retrato, o *speaker* faz apologia da afeição supostamente pura que as

⁹² Id., *ibid.*, p. 538.

unia. Passada mais uma página do álbum, Glória e Guilherme são vistos dentro da pequena igreja da localidade, que exhibe um enorme retrato de Jesus Cristo com o rosto de Jonas, projeção da mente de Glória. Os dois irmãos encontram-se ali porque buscam abrigo de uma tempestade. A menina ajoelha-se e reza, deslumbrada diante do quadro que funde Cristo a seu pai. Após esboçar uma carícia nos cabelos da irmã, Guilherme pede que ela vá para trás do altar e tire a roupa molhada, para que enxugue. Agitado, o rapaz garante que ela está segura em sua companhia, e conta-lhe sobre sua castração. O assunto muda para a relação de Glória com Teresa. Com expressão de sátiro, Guilherme quer saber detalhes sobre o caso. Para sua irmã, contrariamente ao que pensam os outros, seu relacionamento com a colega de colégio e dormitório foi algo completamente puro. Por fim, conta que toda vez que a beijava, fechava os olhos e via o rosto de seu pai. Essa fixação de Glória por Jonas faz com que aumente a revolta de Guilherme, que tenta em vão denegrir a imagem do pai aos olhos da irmã pela qual sente adoração. Ela, no entanto, deixa claro que seu amor a Jonas representa sua única ligação com a vida. Desesperado, o ex-seminarista confessa que o motivo de sua saída de casa para o estabelecimento religioso foi uma tremenda e infernal paixão que votava à irmã. Já um tanto fora de si, Guilherme sugere que ela fuja ou suicide-se com ele. Diante de uma recusa veemente, ele saca um revólver e atira duas vezes contra Glória. Ela morre expressando seu maior anseio dos tempos de menina, quando sonhava com a morte da mãe ou a fuga com o pai.

Na quinta página do álbum de família, Nonô, aos treze anos, taciturno e superdesenvolvido para a idade, é visto ao lado de sua linda mãe. O *speaker* informa que esta foto foi tirada um dia antes de o rapaz enlouquecer. Conforme sua versão, um ladrão teria entrado no quarto de Senhorinha durante a madrugada. Profundamente abalado com o acontecimento, o adolescente teria perdido a razão.

Jonas e Senhorinha são vistos na sala da fazenda, discutindo o problema de Totinha, a garota engravidada, que emite gritos lancinantes, já que seu corpo ainda não está formado a ponto de poder gestar e dar à luz uma criança. O patriarca vai para o quarto, onde ouve nova maldição da agonizante. Entra Edmundo, que

exprime seu imenso ódio ao pai e propõe que Senhorinha fuja com ele. Por causa de um segredo que ela guarda a sete chaves e por medo de que Jonas persiga-os onde quer que possam ir, afirma ser impossível deixar a fazenda. Edmundo insinua que, nesse caso, a única solução para o problema de suas vidas seria matar o pai. Novo grito animalesco de Nonô faz com que Senhorinha decida-se definitivamente pela impossibilidade de deixar a fazenda, pois não pode abandoná-lo.

Jonas retorna do quarto onde está Totinha, comunicando que acaba de espancar a garota por causa de uma maldição que ela pronunciou contra Glória. A grávida já se encontra prestes a morrer. Segue-se uma violenta altercação entre Jonas e Edmundo. Este, denunciando a imoralidade do comportamento do pai, louva Senhorinha como modelo de virtudes. Indignado e furioso, Jonas declara que Senhorinha também é uma depravada. Revela que um dia, ao retornar inesperadamente de viagem, deparou-se com um homem saindo do quarto do casal e escapando pelos matos. Ao obrigá-la a confessar o nome do amante, recebe a informação de que se tratava de um jornalista do periódico da localidade, que no dia seguinte foi assassinado pelo patriarca. Edmundo, arrasado e desiludido, chama sua mãe de “fêmea” e afirma que voltará para Heloísa. Entra tia Rute, comunicando que Totinha acaba de morrer. Revela ainda para Edmundo que, desde o suposto caso de Senhorinha com o jornalista, seu pai jamais voltou a tocar na esposa.

A sexta foto do álbum mostra “Jonas numa pose, taciturno, como se estivesse morto por dentro”⁹³. O *speaker* faz encômio “deste Varão de Plutarco”⁹⁴ que teria cometido suicídio por enforcamento logo após a morte violenta de três de seus filhos.

No velório de Edmundo e de Glória, Senhorinha exprime enorme tristeza pela morte do filho, que veio a se matar em sua frente. Já a morte de Glória é vista por ela com alívio, uma vez que sempre a detestou.

A última página do álbum exhibe um retrato de Edmundo e Heloísa numa pose artificial de marido e mulher recém-casados e felizes. Tal artificialidade é, em si, denunciadora do alheamento de um em relação ao outro, bem como do fracasso de

⁹³ Id., *ibid.*, p. 561.

⁹⁴ Id., *ibid.*.

seu enlace. O *speaker*, como sempre ignorante e inoportuno, aponta o casal como exemplo para todos os que se divorciam.

O desfecho da peça apresenta a solução última para as fixações e os paroxismos psicológicos dos membros da família. Diante do caixão de Glória, seus pais estão completamente saturados um do outro. Para Jonas, que está no máximo estado de melancolia, a vida sem sua adorada filha adolescente já não tem nenhum sentido. A descomedida sexualidade do patriarca também está morta, pois, como ele mesmo confessa, possuía as garotas adolescentes em substituição a Glória. Num derradeiro ímpeto de tensão sexual, Jonas tenta agarrar Senhorinha – que se parece com Glória – pedindo a ela que lhe dê outra filha, que teria o mesmo nome da falecida. Desvencilhando-se, a esposa faz a mais terrível revelação da peça, razão da loucura que acometeu Nonô: era ele, e não o jornalista da província, o amante que pulou pela janela ao ser surpreendido por Jonas. Após possuir sexualmente a própria mãe, ele enlouqueceu de felicidade.

Aniquilado, Jonas lembra que os únicos sentimentos que a esposa sempre nutriu por ele foram nojo e ódio. Por fim, entrega-lhe uma arma e recomenda que ela o assassine. Apavorada, Senhorinha hesita. Porém, ao ouvir o grito de Nonô, decide dar os dois tiros de misericórdia reclamados pelo marido e ir juntar-se ao filho demente no âmbito das matas, inaugurando uma vida nova. A última palavra de Jonas, antes de expirar, não poderia deixar de ser o nome da filha.

As fontes do mito, nesta obra, foram buscadas no universo bíblico, em especial nos livros do *Gênesis* e do *Apocalipse*. Recriando tal matéria, o dramaturgo obviamente não coloca em cena pessoas de carne e osso, que têm de resolver problemas do cotidiano, nem registra uma realidade histórica, mas tematiza aspectos universais e atemporais da humanidade. Pompeu de Sousa ressalta o universalismo e a postura não-realista que estiveram na base das incompreensões e das perseguições à peça:

Pela primeira vez é o homem no seu drama de bicho da terra e criatura exilada de Deus. Um drama contemporâneo do *Gênesis* e do Juízo Final. Com

acentos de um e de outro. Drama do nascimento e da morte do homem. Não há de ser de propósito – porque nada, ou quase nada, é de propósito em sua arte instintiva – mas também não é à toa que existem tantos partos e tantos falecimentos em suas peças. Porque a matéria-prima de seu teatro é o parto e a morte. A vida funciona como um intervalo entre um e outra. (...) Não se apercebem, aqueles [os que taxaram a peça de imoral], de que o autor não visa, nas suas peças, uma agressão moral, pois que não preconiza, mas retrata; e, ao fazê-lo, não cuida de uma reprodução naturalística da realidade superficial, mas de uma visão com profundidade, através de processos de análises e de sínteses recriadoras da realidade. (...) São tão falsamente incestuosas, suas personagens, quanto as do *Gênese*. Porque o homem do sr. Nelson Rodrigues, como o do *Gênese*, é a criatura diante do mundo; e a sua família é “a única e primeira”, como, explicitamente, se diz em *Álbum de família*, e de dentro da qual o “amor e o ódio teriam de nascer”. É uma generalização pan-humanística da espécie.⁹⁵

Retratando, portanto, a família primitiva, que está na origem da civilização, Nelson Rodrigues lida justamente com o conflito entre a natureza e a cultura, com o qual a humanidade tem eternamente de se haver.

Fazendo escassas referências a tempo e lugar, o dramaturgo situa um tanto vagamente os acontecimentos de *Álbum de família* no decurso do primeiro quarto do século XX, numa fazenda localizada em São José de Golgonhas – nome fictício derivado de Congonhas do Campo, cidade mineira de entranhadas tradições católicas, e Gólgota, onde teria ocorrido a paixão de Cristo. Tal localidade se encontraria no estado de Minas Gerais, cuja população possui, na cultura brasileira, uma reputação de forte religiosidade e tradicionalismo.

Os personagens de *Álbum de família*, como se viu, são destruídos por não conseguirem jamais reconciliar o plano psicológico, identificado à natureza, com o plano da civilização, identificado à cultura. Apesar de existirem num mundo fechado, aparentado ao da horda primitiva, há claramente um estrito e severo código de moralidade a ser seguido. Entretanto, com seus indomáveis impulsos sexuais

⁹⁵ Pompeu de Sousa em “Introdução”. In: *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, pp. 136-7.

endogâmicos, nenhum deles consegue submeter-se às interdições que fundamentam e tornam viável qualquer projeto civilizatório.

Cultura e natureza realizam-se, na peça, como duas ordens irreconciliáveis que dilaceram a família de Jonas. A primeira encontra sua melhor expressão no álbum de família, depositário de uma história falsa, bem como no conjunto de convenções e preceitos morais de base cristã que sustenta as aparências de família feliz e respeitável ali expostas. Nelson Rodrigues, inspirando-se na Bíblia, apresenta paradoxalmente o homem como um ser exilado de Deus neste mundo adverso. Jonas, identificado o tempo todo com a figura de Cristo, é o senhor onipotente no reino da fazenda. Todavia, ao invés de exercer uma ação agregadora e benéfica que conduza os habitantes desse reino à salvação, sua conduta encaminha-os definitivamente para a desestruturação enquanto grupo e para a ruína espiritual. Guilherme, com seu temperamento místico, vai para o seminário, a fim de tornar-se padre e sufocar o sofrimento decorrente de sua paixão incestuosa por Glória, mas não consegue se humanizar através dos ensinamentos dos líderes religiosos, o que resulta em sua auto-emasculação como tentativa desesperada de sobrepujar a natureza. Glória, interna de um colégio de freiras, de lá é expulsa após a descoberta de sua relação homossexual com a colega Teresa, com quem estabelece um pacto de amor eterno. Como se percebe, a cultura, expressa por meio do pacto social, da moralidade e da religiosidade cristã, não é capaz de conter os tremendos apelos da natureza.

Nelson Rodrigues parece associar a idéia de natureza em grande parte a sexualidade, dimensão freqüentemente destituída de erotismo, manifestando-se de forma estritamente instintiva. Os próprios personagens com freqüência identificam seu comportamento animalesco, e será justamente o sexo que, rompendo os limites do interdito, destruirá cada membro da família. Nonô, por ter consumado a maior aberração, retorna ao estado natural, tornando-se um geófago, passando a gritar e uivar em vez de falar, a jogar pedras sempre que vê o pai odioso, a viver e se alimentar isoladamente no mato que circunda a fazenda. Guilherme, ao propor a Glória que fuja com ele, tem como ideal consumir o incesto num lugar onde não haja

“Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova”⁹⁶. Tratando do comportamento de Jonas diz que “NUM LUGAR DECENTE PAPAI ESTARIA NUMA JAULA”⁹⁷. Após ter visto um homem sair do quarto de Senhorinha, o marido passa a chamá-la diariamente de fêmea. Confirmado o adultério, Edmundo também chama a própria mãe de fêmea, negando-lhe a condição humana. Tia Rute, solteirona feia e sem encantos, eternamente grata por ter sido possuída sexualmente uma única vez pelo cunhado bêbado, tal como uma leoa passa a ir buscar a “comida” para o macho local, arranjando-lhe meninas virgens que ele deflora e muitas vezes engravida, deixando que elas venham a parir seus filhos em qualquer lugar. Portanto, a natureza, identificando-se à sexualidade, deveria ser contida pela coerção social como pré-requisito para a preservação do humano, o que quase nunca se realiza no universo criado por Nelson Rodrigues.

Neste mundo perverso, onde cultura e natureza não se reconciliam jamais, haveria saída para o bicho homem? Ironicamente, como já se viu, somente a esperança da transcendência pode continuar humanizando o ser humano. Teresa gostaria de morrer com Glória, para eternizar sua plenitude amorosa. Glória, que vivenciou uma sexualidade satisfatória com a colega, vê apenas inocência e pureza naquela relação, aspectos que também associa ao amor que sente por Jonas, identificado ao próprio Cristo. Edmundo anseia resgatar de algum modo o paraíso perdido ao sair do útero materno. Guilherme almeja fugir da fazenda e de tudo o que ela representa, na companhia da irmã, para que encontrem uma vida nova. Justamente a busca por uma vida nova é o que leva Senhorinha a partir para encontrar Nonô pelos matos, no desfecho da peça.

Álbum de família é a história da desagregação de um grupo familiar cujos membros não conseguem controlar sua sexualidade. Tal grupo apresenta muitas semelhanças com a família que os antropólogos apontam ter existido no início da civilização. Jonas aproxima-se do pai despótico que reina de forma absoluta em seu território, exercendo plenos poderes sobre os membros de seu clã, reprimindo os

⁹⁶ Nelson Rodrigues em *Teatro Completo*, op. cit., p. 548.

⁹⁷ Id., *ibid.*.

homens violentamente e desfrutando a seu bel-prazer de todas as mulheres. Deificado pela filha, ele mesmo proclama enfaticamente a sacralidade da figura do pai. Assim, uma vida nova só seria possível quando esse pai tirano fosse morto pelos próprios membros do clã. Carmine Martuscello, em leitura psicanalítica do teatro de Nelson Rodrigues, analisa essa questão:

Todas as mulheres que partilham a vida na fazenda estão, de uma ou outra forma, submetidas à sua liderança despótica. (...) É bastante nítida a aproximação mitológica entre Jonas e Cristo, e devemos lembrar que Cristo foi sacrificado tanto quanto o pai primevo. Se não foi, como este, concretamente devorado numa refeição comunitária, passou a ter, através da ritualização cristã, seu corpo e seu sangue comido e bebido pelos fiéis – ou filhos – na cerimônia da comunhão. A mesma ambivalência, o mesmo misto de amor e ódio, de respeito e temor, caracterizavam as relações dos filhos com estes pais ou representantes simbólicos do pai que liderava autocraticamente os primitivos e bárbaros agrupamentos humanos. (...) Vimos como Jonas dispunha à vontade das mulheres, a quem considerava objetos de seu insaciável prazer. O modo de se relacionar com os homens não é menos demonstrativo de seu egoísmo e de sua violência. A conduta filicida fica claramente atestada no comportamento com todos os filhos. Cada um deles, de alguma forma arqueará sob o jugo pesado que o pai impiedosamente lhes impunha.⁹⁸

No conflito entre cultura e natureza, Nelson Rodrigues opta claramente pela vitória da primeira. Não se submetendo às interdições que fundamentam o pacto social, os personagens destroem-se uns aos outros e a si mesmos. O final extremamente pessimista da peça, precedido pelo encadeamento das mortes de Glória, Guilherme, Edmundo e Jonas, bem como pela fuga de Tia Rute para lugar nenhum, faz com que Senhorinha, após matar o marido, parta para os matos a fim de encontrar Nonô e dar início a uma vida nova. Ironicamente, tal decisão, em vez de representar sua libertação, condena-a primeiramente a retornar ao estado de natureza,

⁹⁸ Carmine Martuscello em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*, pp. 68-70.

tal como o filho demente; e depois, a reiniciar o ciclo endogâmico que impede o processo civilizatório. Portanto, tal como o filho sobrevivente, Senhorinha morre como ser humano para integrar-se ao reino da animalidade literalmente como fêmea.

Album de família apresenta uma série de aspectos que fazem parte da tradição do gênero trágico, alguns empregados ironicamente. Tal acontece com o coro, que nesta peça se manifesta de duas formas: os comentários do *speaker* às fotos do álbum e a última fala do texto. Invertendo a qualidade da função do coro na tragédia clássica – geralmente formado por cidadãos respeitáveis que emitiam sábios juízos e observações –, o dramaturgo fez com que as descrições e apreciações do *speaker* constituíssem a voz da opinião pública e do senso comum, estando plenas de engano e tolice. Já a oração que encerra a peça, pronunciada em latim, apresenta elevação, implorando a Deus pela salvação de um dos seus cordeiros:

Suscipe, domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi savationis a misericórdia tua. Amen. Libera, domine, animam servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amen. Libera, domine, animam servi tui, sicut liberasti henoch et eliam de communi morte mundi. Amen.

(Recebei, Senhor, o Vosso servo, no local de salvação pela Vossa misericórdia. Amém. Liberaí, Senhor, a alma de Vosso servo de todos os perigos do inferno e dos laços das penas e de todas as tribulações. Amém. Livrai, Senhor, a alma de Vosso servo, como livraste Enoque e Elias da morte comum no mundo. Amém.)⁹⁹

Como se viu, toda a ação dramática se constrói por meio do conflito irreconciliável entre cultura e natureza. O livre curso da sexualidade dos personagens faz com que eles tracem para si um destino que os conduz inexoravelmente para destruição. Mais uma vez, são seus impulsos interiores que os compelem ao excesso, que por seu turno leva-os à perdição. Pela forma como se comportam, está claro que

⁹⁹ Tradução constante em *Nelson Rodrigues expressionista*, de Eudinyr Fraga, p. 75.

tal destino os possui e que eles não poderiam agir de outro modo. Conseguem escapar apenas na morte, na loucura e no retorno à animalidade.

Nesta peça, como em outras de Nelson Rodrigues, os impulsos e a conduta dos personagens são de tal modo exacerbados que o humor está sempre rondando a tragicidade da ação. O incesto, por exemplo, tema bastante recorrente na história da tragédia, é mostrado em sua quintessência em termos de quantidade e qualidade.

Se na tragédia clássica havia sempre a cena da *anagnorisis* ou reconhecimento, que provocava o desenlace da ação através da tomada de consciência, por parte dos personagens, do poder do destino, dos desígnios divinos ou de uma lei moral que haviam trasgredido, assim como era pretexto para reflexões acerca da situação do homem no mundo, na peça de Nelson Rodrigues falta completamente alguma espécie de reconhecimento equivalente. Os membros da família de Jonas em momento algum tomam consciência da falha que os destrói, mas praticam-na de forma inexorável até o fim, levando a existência em seus limites máximos a cada instante.

Vale tratar ainda dos porquês das polêmicas que sempre acompanharam *Álbum de família* e de sua interdição pela Censura durante vinte anos. O próprio dramaturgo constata que a razão das controvérsias e proibições de quase todas as suas peças da segunda metade dos anos 40 está no tipo de teatro que passou a fazer:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação 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, incluí, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já se disse, porque

são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.¹⁰⁰

As reações escandalizadas ou autoritárias partiram, como sempre, daqueles que interpretavam o texto como realista ou se colocavam na condição de guardiões da moralidade. Desse modo, só poderiam mesmo ter encontrado no texto “dramatização de torpezas”, “incestos demais”, “ausência de um diálogo nobre”, “manipulação de atos inconfessáveis, mórbidos, imorais, obscenos, sacrílegos”, “sonhos da carne e da alma”, “decomposição moral”, “caso de polícia”.

Em diversas ocasiões, Nelson Rodrigues explicita as bases teóricas da estética do “teatro desagradável”. Para ele, durante o espetáculo, espectador e personagem como que se fundem, colocando-se o primeiro dentro do mundo da ficção apresentado em cena. Terminado o espetáculo, só então o espectador retorna ao mundo da realidade e faz suas reflexões:

O “teatro desagradável” ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como o homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a “distância crítica”. A grande vida da boa peça só começa quando baixa o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte.¹⁰¹

Como se percebe, a despeito de ou justamente por causa das reações das mentalidades supostamente razoáveis e de bom gosto, o “teatro desagradável” conseguiu atingir seus objetivos. Tivessem seus detratores analisado o texto sem preconceitos e acomodações intelectuais, veriam nele a obra do verdadeiro moralista que Nelson Rodrigues sempre foi. É o que nos confirma Sábato Magaldi:

Nelson sugere (...) que o incesto se torna sinônimo de morte. Concretizasse o homem suas fantasias inconscientes, a morte seria a

¹⁰⁰ Em depoimento à revista *Dionysos*, nº 1, p. 17.

¹⁰¹ Nelson Rodrigues em “O autor como um ladrão de cavalos”. In: *O reacionário*, p. 286.

inevitabilidade imediata. A história e a civilização traem inapelavelmente a inteireza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos ou sublimados em outros valores. Mas são esses valores que propiciam a continuidade da vida. Se correto esse raciocínio, *Álbum de família* deixaria de ser a tragédia que assustou os bem-pensantes, para testemunhar o moralismo congênito do dramaturgo.¹⁰²

¹⁰² Sábato Magaldi em “A peça que a vida prega”, prefácio de *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, p. 42.

Anjo negro

Escrita em 1946, *Anjo negro* também enfrentou problemas com a Censura e provocou escândalo junto às mentalidades guardiãs da moralidade, vindo a estrear somente em 1948. Nesta peça, o dramaturgo dá continuidade a suas sondagens do inconsciente e do subconsciente através da criação de histórias e personagens não-realistas situados em tempo e espaço míticos. Tratando, na superfície do texto, da problemática racial, o autor mais uma vez dramatiza as emoções e os valores básicos da condição humana. O jogo entre realidade e ilusão nos processos sociais novamente funciona como tema principal, desenvolvido por meio de situações bastante estilizadas.

Logo no princípio, Nelson Rodrigues chama a atenção para o caráter mítico e não-realista da narrativa que apresentará. Imediatamente após a lista de personagens, uma observação estabelece que “A ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar”¹⁰³. A primeira rubrica aponta que o cenário deve ser “sem nenhum caráter realista. (...) A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro”¹⁰⁴.

A ação inicia-se com o velório de uma criança num caixão branco. Em semicírculo, um coro de dez senhoras negras, sentadas, reza, lamenta-se e emite presságios. De pé, em pose hierática, está Ismael, negro que o tempo todo utilizará um impecável terno branco e sapatos de verniz. No andar de cima, encontra-se Virgínia, a bela e alvíssima esposa de Ismael, que traja um vestido preto. Em toda a

¹⁰³ Nelson Rodrigues em *Anjo negro*. In: *Teatro Completo*, p. 572.

¹⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 573.

peça, o dramaturgo dará grande ênfase a esse contraste entre branco e preto, entre luz e escuridão. A própria Virgínia será logo definida pelo coro como “mulher branca de útero negro”¹⁰⁵, devido aos sucessivos filhos que supostamente perde.

Odiando sua raça e sua cor, nutrindo imensa vergonha de ser negro, Ismael amaldiçoou a própria mãe, que julgava culpada por seu “infortúnio”. Para piorar a situação, quando era rapaz, ela veio a se casar novamente, desta vez com um italiano que trouxe para a casa um filho branco, o menino Elias, criado como seu irmão. A inveja aos brancos fez com que Ismael, maior e mais velho, viesse a cegar o irmão de criação deliberadamente. Tendo se tornado um médico bastante conceituado e enriquecido através do exercício da profissão, ele abandonou o ofício, comprou a casa onde se isolou do mundo, juntamente com sua esposa, e onde três de seus filhos – negros – vieram a morrer ainda crianças. Mantém a mulher presa entre as paredes sem teto e os muros de pedra muito altos que mandou levantar, para que ninguém entrasse em seus domínios, tendo ainda contratado apenas empregadas negras, para que a esposa passasse a acreditar que no mundo inteiro existe somente a sua fisionomia de negro e para que ela estivesse a salvo de todo desejo masculino.

Virgínia, cuja característica mais destacada é a brancura de sua pele, também tem o destino marcado pela maldição. Oito anos antes do início da ação da peça, ela viria a se casar com Ismael em circunstâncias extremamente violentas. Órfã de pai e mãe, linda nos seus quinze anos, vivia com uma tia e cinco primas, quatro solteironas mais a caçula, a única que se casaria e deixaria de ser virgem. Médico e amigo da família, Ismael apaixonou-se por Virgínia. No entanto, um acontecimento iria precipitar a desgraça naquela casa. Numa ocasião em que mãe e filhas haviam saído, ficando Virgínia sozinha, o noivo da prima chegou antes do previsto. De súbito, num arrebatamento, ele avançou sobre a adolescente e beijou-a apaixonadamente, sem dizer nada, percorrendo seu corpo com as mãos. Naquele instante, apareceram a tia e a noiva, que a tudo assistiram em silêncio. Terminado o beijo, o noivo fugiu, desaparecendo para sempre. A noiva entrou no banheiro, onde suicidou-se por

¹⁰⁵ Id., *ibid.*.

enforcamento. A tia trancou a sobrinha no quarto e lançou sobre ela a maldição de ser possuída até o fim dos seus dias por um negro. À noite, sabendo da paixão de Ismael pela sobrinha, a velha senhora mandou chamá-lo e, de madrugada, entregou-lhe a chave do quarto. Permitindo ao médico negro fazer o que lhe aprouvesse, aconselhou-o a não se importar com os prováveis gritos da garota. Ele, então, entrou no quarto e violentou Virgínia com enorme furor sexual, tendo, logo após, não só adquirido a casa como preservado a cama da moça quebrada e desarrumada, inclusive deixando um travesseiro pelo chão, como lembrança daquela noite alucinada. Os três filhos negros que tiveram desde então foram assassinados pela mãe com o testemunho do pai. Ismael não impediu aquelas atrocidades porque acreditava que elas uniam ainda mais o sórdido casal, uma vez que tais barbaridades aumentavam o seu desejo por Virgínia. Esta vive presa em casa, sentindo horror pela raça negra e ansiando, após longos anos, ao menos ver um rosto branco de homem.

A “normalidade” daquele cotidiano será quebrada pela chegada, no dia do enterro do terceiro filho do casal, do irmão de criação de Ismael, o branco e cego Elias, que vem comunicar que a mãe do negro está estrevada e que o amaldiçoou. Tendo Ismael saído para enterrar o menino, o irmão fica para passar uma noite na casa. Ao saber que o marido está fora e que há um homem branco por ali, Virgínia, que havia sido presa em seu quarto, suborna uma empregada e vai ter com ele, seduzindo-o. Elias sugere, após possuí-la, que fujam dali, indo recomeçar a vida em outro lugar. Mas, consciente da maldição que pesa sobre seu destino, pronunciada pela tia, Virgínia acredita ser impossível qualquer espécie de fuga. Além disso, está claro que ela se entregou ao cego sem amor, somente pelo desejo de ter um filho branco.

O diálogo entre os dois amantes é interrompido pela chegada da tia e das primas de Virgínia, que sempre retornam a sua antiga residência para participar do velório dos filhos negros de Ismael. Elas encontram Elias saindo do quarto e, quando o dono da casa retorna, denunciam a traição. Ismael imediatamente reconhece no acontecimento a maldição de sua mãe a se manifestar em sua vida. Ao saber que Elias

ainda se encontra em sua casa, o negro, exultante, pega uma arma e faz com que Virgínia o chame, matando-o cruelmente. Antes de ser assassinado, porém, pressentindo a traição, o cego também a amaldiçoa, caso ela venha a se entregar novamente ao marido ou a qualquer outro homem.

Dezesseis anos após a morte de Elias, a noite tomou conta da casa de Ismael, sobre a qual o sol não mais lança seus raios de luz. A maldição que pesa sobre Virgínia parece confirmar-se. Em vez do filho homem que a redimiria de ser perseguida pela transpiração do marido que a violava dia após dia, ela teve uma filha, frustrando-se definitivamente e odiando a menina desde o nascimento. Ana Maria, também branca e linda, cresceu sob cuidados extremos de Ismael, que dela tomou posse, trancando-a durante muito tempo num quarto, só permitindo que ela visse a sua face negra, para que fixasse bem sua fisionomia. Não falava, para que ela não identificasse sua voz. Certo dia, quando era ainda bem criança, cegou-a, pingando ácido em seus olhos. No decorrer dos anos, contou-lhe que a esposa matara seus três filhos anteriores e jamais deixou que ela ficasse sozinha com a filha. Tal como Virgínia amaria um filho homem e branco “não como mãe, mas como mulher, como fêmea”¹⁰⁶, Ismael realizou toda uma diligente preparação para que a menina, ao tornar-se mulher, assim fosse amada por ele e também o amasse como homem. Atingindo seu intento, fez com que a garota não somente o amasse, mas detestasse a mãe.

O desfecho da peça se dá com Ismael junto ao tanque onde seus três primeiros filhos foram afogados. Em primeiro plano, um estranho túmulo de vidro. No andar superior da casa, Virgínia e Ana Maria, pela primeira vez frente a frente sem a presença de Ismael, discutem. A mãe conta à filha toda a sua história com Elias e as atrocidades praticadas por Ismael. A garota não aceita o pai biológico, expressando ter pelo pai substituto o almejado amor de mulher que ele tanto desejava. Expressa ainda sua repulsa pela mãe, que sempre teve na conta de inimiga, de alguém que também desejou seu mal. Virgínia defende-se, argumentando que Ismael nunca lhe

¹⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 609.

permitiu manifestar amor pela própria filha. Diz ainda que Ana Maria precisa conhecer os carinhos dos homens, propondo que as duas fujam para um lugar bastante freqüentado por eles. Recusando a fuga, a garota reafirma seu amor pelo padrasto, dizendo já ter sido amada por ele desde o dia em que Virgínia se entregou a outro homem. Indignada, a mãe proclama que Ismael é seu, que de fato jamais teve o menor sentimento amoroso pela filha e que o lugar para onde pretendia levá-la era uma casa de prostituição – onde pretendia deixá-la. Virgínia sai do quarto, enxotada, indo ter com Ismael. Encontrando o marido, toma conhecimento do mausoléu de vidro preparado por ele, onde pretende encerrar-se para sempre com Ana Maria, protegendo-a do desejo dos outros homens. A esposa, no entanto, desesperada pelo medo de perder seu algoz, afirma que sempre o amou, pois estava desde sempre fadada a amar um negro. Com suas súplicas consegue convencer Ismael de que realmente o ama tal como ele é, negro retinto, ao passo que Ana Maria ama apenas uma falsa imagem de branco construída ao longo dos últimos dezesseis anos. Por fim, decidem encerrar a mocinha no mausoléu de vidro, partindo em seguida para seu quarto, onde recomeçam o ciclo de geração e morte de seus filhos negros.

Talvez a obra de linguagem mais poética na dramaturgia de Nelson Rodrigues, *Anjo negro* segue a linha mítica inaugurada com *Álbum de família*, reatualizando temas freqüentes na tradição da tragédia, tais como transgressão de interditos, vingança, confronto com a dimensão mística, punição. O gesto de Virgínia, matando seus filhos como forma de vingar-se do marido, aproxima-a do mito de Medéia. A rivalidade entre irmãos a ponto de fazer com que se destruam lembra o mito de Etéocles e Polinices, dramatizado por Ésquilo em *Os sete contra Tebas*, além de remeter também a mitos bíblicos, tais como o de Abel e Caim ou o de Esaú e Jacó.

Os personagens de *Anjo negro*, tais como os de *Álbum de família*, são seres paroxísticos que vivem além dos limites do homem histórico, transitando de um abismo ético e psicológico a outro. Tal como na peça anterior, nesta o autor realiza instigantes sondagens no inconsciente de seus caracteres.

Tomando como ponto de partida o arraigado preconceito contra a raça negra existente na sociedade brasileira, Nelson Rodrigues cria um mundo onde a cor branca da pele é vista, pelos seus personagens, como um bem supremo, ao passo que a cor negra constitui um mal irremediável e indisfarçável. No entanto, nem o racismo nem a condenação da discriminação constituem o tema da peça. A cor da pele é somente o elemento escolhido para estabelecer a tremenda diferença que, ao mesmo tempo, une e separa os dois protagonistas, estando na base dos impulsos psicológicos e da conduta que os destrói.

Tal como nas tragédias clássicas, uma transgressão inicial – o fato de Ismael renegar sua cor e culpar sua mãe pelo miasma de ser negro – dá início a um encadeamento de vinganças que atinge a todos. Ele vinga nos brancos Elias e Virgínia o ressentimento pelo que considera um opróbrio, a cor negra de sua pele. Mais tarde, o irmão de criação tornado cego e a esposa violada quando adolescente retribuem os enormes danos sofridos; ela, matando os filhos negros de Ismael, e ele, comunicando a maldição lançada pela mãe do negro no leito de morte. Juntando-se, eles traem seu algoz, vencendo a vigilância imposta por ele e relacionando-se sexualmente, o que resulta no nascimento de Ana Maria. Lograda pelo destino, que fez com que desse à luz uma menina, Virgínia vê o marido fazer da garota o que ela mesma pretendia fazer de um filho homem: criá-la só para si, como amante. A punição de Ismael, ao saber-se enganado pela esposa e o irmão, será tremenda, matando Elias a sangue-frio, cegando também a filha e criando-a para ser a esposa branca e apaixonada que sempre ansiou possuir, além de utilizá-la, dali para frente, para atormentar Virgínia, passando a dispensar à esposa um misto de desprezo e tirania. Repelindo a filha indesejada, a mãe busca trazer-lhe a perdição, enviando-a para um lugar onde se pratica o meretrício. Por sua vez, Ana Maria se vinga, aceitando deliberadamente as falsas imagens que lhe foram transmitidas por seu padrasto e assumindo o papel que caberia a Virgínia. Esta, finalmente, vinga-se de Ana Maria, conseguindo convencer Ismael a prender a garota no mausoléu de vidro e recomeçar o ciclo de gerar e assassinar meninos negros.

À medida que acumulam-se todos esses atos hediondos, a casa do negro Ismael vai sendo possuída pela escuridão. Se a peça abre-se apresentando uma casa sem teto, para que a noite pudesse possuir os moradores, os acontecimentos do segundo ato se passam numa noite “prematura e triste”, havendo sol somente em outros lugares. Por fim, o terceiro ato, passados dezesseis anos, estabelece que “nunca mais fez sol. Não há dia para Ismael e sua família. Pesa sobre a casa uma noite incessante. Parece uma maldição.”¹⁰⁷. A propósito, essa escuridão cruel parece constituir uma extensão da cegueira física de Elias e Ana Maria, bem como da cegueira espiritual de Ismael e Virgínia.

Um tema bastante caro a Nelson Rodrigues, muito recorrente em sua obra, é abordado em *Anjo negro*: a incapacidade humana de distinguir precisamente entre a realidade e a ilusão, e de aceitar a verdade. A propósito, o aumento da escuridão que pesa sobre a casa também está diretamente relacionado com o aumento da fissura entre a realidade e a ilusão. De forma progressiva, todos se afastam radicalmente da realidade. Ismael, detestando sua própria raça, construiu para si toda uma ficção sociocultural de branco. Virgínia, que chega a admitir não somente atração física como amor pelo marido negro, repele-o o tempo todo, jamais conseguindo relacionar-se sexualmente com ele sem gritar e contorcer-se como uma violada. Ana Maria, criada na ilusão de que Ismael era o único branco num mundo de negros, recusa-se a admitir a realidade sobre sua origem, amando-o como a um noivo e desejando livrar-se da mãe, considerada como rival. A tia e as primas de Virgínia, figurações da frustração sexual, tendo passado uma existência baseada em virtudes rígidas e neurastênicas, revelam, no episódio do estupro e assassinado da última das primas pelo homem de seis dedos, que sempre desejaram ardentemente vivenciar uma sexualidade livre e exuberante.

Anjo negro pode ser interpretada como uma tragédia do egoísmo e da solidão. As relações entre os personagens não se processam jamais no sentido da integração amorosa, da consideração e do respeito pelas necessidades e sentimentos do outro.

¹⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 606.

Marido, esposa, filho, enteada, amante são concebidos como uma propriedade, um objeto cujos usufruto e descarte parecem não ficar circunscritos dentro de nenhum limite. Isso leva cada um deles ao isolamento absoluto. A casa onde se passam os acontecimentos da peça é, arquitetonicamente, um palacete ideal para o egoísmo e a solidão que ali imperam.

Ismael rompeu os laços familiares, praticamente abandonou o convívio em sociedade e buscou criar um mundo à parte, no qual seu rosto e sua figura de homem seriam os únicos a que Virgínia teria acesso. Em vez de tentar estabelecer vínculos amorosos com a esposa, deixa morbidamente que os una os assassinatos dos próprios filhos negros, perpetrados por ela. Tomando conhecimento da traição da esposa com seu irmão branco Elias, Ismael passa a desprezá-la, transferindo para Ana Maria sua obsessão pelo isolamento com uma mulher branca num mundo de fantasia.

Virgínia, por sua vez, mata sua prole pelo fato de ela não corresponder ao seu ideal, ansiando por um filho branco, o que a leva a entregar-se – sem nenhum amor – a Elias. O estigma do sexo sem amor sempre se realiza como uma maldição no universo ficcional de Nelson Rodrigues. Daí a ironia de esse relacionamento resultar numa filha, o que impede a concretização dos planos de Virgínia, que não somente deseja vingar-se do marido como, à maneira dele, criar seu mundo particular e isolado, obtendo a posse de um homem branco. Sua tentativa resulta, portanto, em mais solidão. Caindo por terra os seus planos, passando a ser ignorada pelo marido, estando na iminência de ser abandonada por ele, Virgínia admite sua visceral atração por Ismael e sua predestinação ao desejo sexual pela raça negra.

Ana Maria, criada na ignorância do mundo real, odiada por Virgínia pelo fato de não ser homem, atravessa isoladamente sua curta existência. Estando a ponto de tornar-se mulher, deseja ansiosamente o momento de possuir completamente o branco absoluto que preenche a ilusão cultivada longamente por seu padrao, o que implica em livrar-se da mãe odiosa. Recusando-se, de forma egoísta, a admitir a verdade sobre sua história, escolhe entregar-se definitivamente nas mãos daquele que a cegou e manteve-a fora da realidade, acreditando poder possuí-lo para si. Morre

sozinha e virgem, traída e cruelmente abandonada pelo pai e amado que acreditava ter escolhido.

Elias, cuja cegueira por si só constitui um isolamento, possui Virgínia egoisticamente, para punir o famigerado irmão de criação. Apaixonando-se, tem sua solidão ampliada ao ser rejeitado pela amante. Traído por ela, que o conduz para uma emboscada, morre em absoluta solidão, barbaramente assassinado por Ismael.

A tia e as primas, suprimindo sua sexualidade, recusando o encontro amoroso e a procriação, isolam-se numa suposta virtude carrancuda e triste, existindo apenas para si mesmas. Em seu interior, no entanto, revolvem desejos que fazem com que uma delas assuma atitudes de excitação erótica e que, próximo ao desfecho, seduza – estimulada pela mãe – um homem de seis dedos, símbolo do grotesco e do bizarro de sua sexualidade reprimida. Morre assassinada por ele, por causa de seus gritos. A tia termina sozinha e cada vez mais amarga. Apesar de tudo, afirma ter valido a pena o tardio e violento defloramento da última de suas filhas, talvez um melancólico reconhecimento de sua responsabilidade na desgraça de sua descendência.

O final da peça é o coroamento do egoísmo e da solidão de Ismael e Virgínia, que recomeçam o ciclo de desamor, possessividade, alienação e morbidez que caracterizou toda a sua trajetória lado a lado, mas jamais juntos. Caminham para seu quarto, que é “apertado como um túmulo”, a fim de gerar mais um filho negro a ser morto pela mãe, tal como anuncia o coro.

A propósito do coro, Nelson Rodrigues emprega esse artifício comum na tragédia grega a sua maneira, com grande habilidade técnica. Como nos textos gregos, ele é composto por membros da comunidade que circunda os personagens, dando voz aos que se encontram de fora dos acontecimentos trágicos, fornecendo informações sobre os protagonistas e inserindo os fatos numa dimensão ética ou mística. Essencialmente, nesta peça, o coro faz intervenções poéticas, recitando ladainhas e emitindo presságios, sem jamais dialogar com os personagens, estabelecendo e enfatizando a atmosfera hierática em que transcorre a ação. Porém, diferentemente dos integrantes do coro grego, composto por cidadãos de destaque na

sociedade, quase sempre homens e muitas vezes sábios, o coro de *Anjo negro* compõe-se por um grupo de mulheres negras, gênero e estrato social desprestigiados no universo da peça. Como porta-voz da opinião pública e do senso comum, tal coro emitirá falas carregadas de preconceito racial contra os próprios negros. Como se sabe, o dramaturgo tinha horror das explicações óbvias e dos juízos massificados, acreditando que a multidão nunca está com a razão.

Além das mulheres negras que constituem o coro propriamente dito, um grupo de quatro homens negros, carregadores de caixão e coveiros dos filhos de Ismael e Virgínia, contam a Elias sobre o modo de vida naquela casa e são aqueles que chegam com a notícia do assassinato da prima pelo homem de seis dedos. Participando episodicamente da ação, fornecendo informações importantes, podem ser aproximados dos mensageiros nas tragédias gregas.

Há ainda outra personagem, a criada Hortência, cuja história, marcada pela miséria e pela entrada da filha no mundo da prostituição, é um retrato das condições sociológicas do negro nas sociedades pós-escravagistas.

Apresentando um mundo em que, na visão dos personagens, o bom, o belo, o agradável, o sensível estão associados ao branco, e o mau, o feio, o repulsivo e o brutal estão associados ao negro, o dramaturgo termina por subverter os estereótipos, indo muito além da visão simplificada e banal da vida, ultrapassando a superficialidade do melodrama e atingindo verdadeira tensão trágica. Fred M. Clark, que faz uma leitura semiótica do teatro de Nelson Rodrigues, tece algumas reflexões sobre esse complexo jogo com os opostos:

No momento em que Virgínia e Ismael reduzem-se ao mesmo ser, surge a questão da ilusão e da realidade: Trata-se realmente de violação ou não? Quem está dominando quem? Suas emoções constituem amor ou ódio? É possível de fato separá-las em níveis? As camas tornam-se um signo do paradoxo – um signo do jogo de oposições que perpassa todo o texto – e até mesmo relacionam-se com a oposição entre a vida e a morte: a cama é onde os filhos negros, que inevitavelmente morrerão, são concebidos. O vestido preto de Virgínia e o terno branco de Ismael também são parte da oposição e

do paradoxo subjacente: Virgínia não é a personificação da bondade e da inocência, assim como Ismael não é um símbolo do mal e da corrupção absolutos. Desse modo, o contraste entre as roupas pretas sobre a pele branca e dos trajes brancos utilizados por um negro simboliza a equação dos dois personagens em sua condição mítica e humana. (...)

O mundo criado pelo dramaturgo é escuro, sinistro, dominado por forças malignas? Trata-se de um mundo mítico no qual seres arquetípicos representam seus destinos? Ou trata-se de um ícone do subconsciente através do qual o indivíduo vive emoções e fantasias que não podem vir à tona no mundo consciente? O palco, em todo caso, é um símbolo, e seu objeto é a mente humana num certo nível de consciência, um nível de preponderância, tal como é o mundo que Ismael tenta criar.¹⁰⁸

Os personagens de Nelson Rodrigues são seres permanentemente em busca desesperada pela transcendência. Nesta peça, transcender as contingências humanas quer dizer possuir o absoluto, que, dependendo do personagem, assume a forma da brancura, do amor, da paixão, da plena realização sexual, da virtude idealizada. Ironicamente, na verdade são possuídos pelo absoluto, força maior que os aniquila irremediavelmente.

Numa obra construída sob grande influência de mitos bíblicos, em que os dois irmãos inimigos chamam-se Ismael e Elias, o título *Anjo negro* – muito além de uma referência à questão do relacionamento entre raças diferentes – decorre de anjo rebelde, caído, ou seja, Lúcifer. Juntando “anjo” (pureza, inocência, espírito) e “negro” (pecado, sensualidade, carne), o dramaturgo recria em sua peça os significados da queda do paraíso e da instauração do reino das trevas por aquele que almejou usurpar o absoluto. A interpretação de Eudinyr Fraga vai nessa mesma direção:

¹⁰⁸ Fred M. Clark em *Impermanent structures: semiotic readings of Vestido de noiva, Álbum de família and Anjo negro*, p. 121.

A negritude de Ismael e a alvura de Virgínia são características exteriores, a intensificar a polaridade habitual do dramaturgo: seres que se dilaceram entre atração e repulsão, virtude e vício, luxúria e castidade. Personagens situadas em pontos-limite das diversas antinomias, digladiando-se ferozmente e tendo muitas vezes a nostalgia do outro posicionamento. Ambicionam, pois, a liberdade total que lhes permita transitar de um pólo a outro, sem prestar contas a qualquer organização social que entrave suas aspirações mais profundas. Estas na verdade ficaram escondidas e se tornaram mais profundas por culpa direta de alguns tantos preceitos que tolheram o que havia de puro, de honesto, de verdadeiro no homem. Na impossibilidade de conciliar os contrários, só resta um caminho: a autodestruição.¹⁰⁹

Ângela Leite Lopes, tratando do trágico como idéia fundamental para a compreensão do teatro moderno, vê, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, não a realização da tragédia como gênero, mas justamente a concretização contemporânea da idéia do trágico, que se sustenta permanentemente num jogo com “tensões e ambigüidades”¹¹⁰. Conforme sua interpretação, o dramaturgo teria promovido uma “desconstrução” do trágico, para depois reconstruí-lo como articulação através de seu “sentido acabado”:

A peça [*Anjo negro*] opera, na sua construção, uma desconstrução desses elementos ditos trágicos. O que é destino, fatalidade, mostra-se na verdade o gesto de alguém. Um crime, uma paixão. O que era *dito* trágico torna-se trágico por essa desconstrução. Apela para um sentido que não está aí. O que tem por conseqüência imediata uma sensação de estranheza. Uma estranheza que se liga, intencionalmente, à realidade da cena. (...) A paixão posta em cena por Nelson Rodrigues transborda o quadro psicológico e parece não ter mais sentido. É que perdemos de vista a direção do trágico, justamente. Essa construção precisa da peça, onde os elementos – crimes, paixões, destino, fatalidade, um farol, o mar... – indicam, como sentido, o de seu desaparecimento. O desaparecimento do sentido como convergência

¹⁰⁹ Eudinyr Fraga em *Nelson Rodrigues expressionista*, pp. 94-5.

¹¹⁰ Termos empregados na célebre interpretação da tragédia grega pelos helenistas franceses Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga*.

cênica, do sentido da cena-unidade. Daí a inevitável estranheza. Estranheza do que é a vida quando nos encontramos em face ao que não estamos habituados a ver representar. A estranheza face à arte quando ela coloca, como sua articulação, o percurso de seu desaparecimento.

É esse, finalmente, o sentido do trágico no teatro de Nelson Rodrigues. Realiza ele tragédias, no sentido acabado do termo? Se a tragédia é doravante impossível, ela permanece enquanto desaparecimento. Pode-se então falar de sentido *acabado*. O sentido acabado da tragédia – o sentido acabado da arte – é sua própria articulação. O sentido acabado – no estilhaçamento – da cena da representação.¹¹¹

¹¹¹ Ângela Leite Lopes em “Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento”. In: *Travessia*, n° 28, pp. 84 e 87.

Senhora dos afogados

Escrita em 1947, *Senhora dos afogados* teria o mesmo destino das peças anteriores do ciclo mítico de Nelson Rodrigues, sendo interdita pelos agentes da Censura no ano seguinte e vindo a estreiar somente em meados de 1954. Tematizando o mito de Electra e parafraseando muito livremente as trilogias *Oréstia*, de Ésquilo, e *Mourning becomes Electra*, de Eugene O'Neill, esta peça é aquela em que a formalização do trágico em Nelson mais se aproxima dos parâmetros da tragédia clássica sem, no entanto, abdicar das convenções do teatro moderno e permanecendo fiel às proposições do “teatro desagradável”.

Tempo e espaço continuam a se apresentar imprecisos, estando além da historicidade e do realismo. A ação, processando-se no intervalo de um único dia, transcorre simplesmente “perto de uma praia selvagem”, e o tempo é estabelecido como “quando quiser”¹¹².

O enredo inicia-se com a morte da filha caçula da família, Clarinha, de apenas quinze anos, afogada no mar. É a segunda pessoa de sua geração familiar a morrer dessa maneira. Antes dela, a irmã Dora, também vítima de afogamento, perdeu-se nas profundezas do oceano, nunca tendo o cadáver sido resgatado. O patriarca Misael, seu filho Paulo e o noivo de sua filha Moema realizam trabalhos de busca do corpo.

O dia em que transcorrem os acontecimentos é marcado pela desgraça. Exatamente dezenove anos antes, na data de seu casamento com d. Eduarda, o conceituado advogado Misael Drummond matou a golpes de machado uma

¹¹² Nelson Rodrigues em *Senhora dos afogados*. In: *Teatro Completo*, p. 672.

prostituta com quem se relacionava regularmente, tendo logo após enxugado as mãos sujas de sangue numa toalha e partido para o altar. A razão desse crime hediondo foi o fato de sua amante ter desejado deitar-se com ele no leito nupcial. Tal acontecimento, que marcaria para sempre a história da comunidade onde vivem os Drummonds, foi testemunhado pela mãe de Misael, d. Marianinha, que desde então enlouqueceu, passando a andar de um lado para o outro, agitada, emitindo observações impactantes a respeito da família.

A partir do assassinato da prostituta, todos os anos, na data em que ocorreu o crime, as meretrizes do cais do porto deixam de receber homens. Choram e rezam pela colega que morreu tão barbaramente, colocando-se na direção da casa de Misael e apontando para a residência do criminoso impune.

No auge de sua carreira profissional, tendo se tornado juiz e estando prestes a ser nomeado ministro, Misael estava sendo homenageado num banquete. Entretanto, diante de pessoas da chamada alta sociedade e também de altos representantes do clero e da política, a consciência de Misael projetou, em meio aos comensais, uma presença insuportável: o fantasma da prostituta morta. Mal sabia ele que, enquanto isso, sua caçula Clarinha estava sendo tragada pelo mar, para jamais ser encontrada.

Tomam ainda parte na ação os outros membros da família e dois coros, um formado por vizinhos dos Drummonds e outro pelas prostitutas do cais. No centro dos acontecimentos está Moema, rígida, vestida sempre de preto, nutrindo um amor incestuoso pelo pai, ao mesmo tempo em que detesta a mãe. É noiva de um moço do cais, ex-oficial da Marinha, cuja mãe mora numa ilha, não se sabendo quase nada a respeito de seu pai. O que mais chama a atenção em Moema são as mãos exatamente iguais às de d. Eduarda, sua mãe, desempenhando involuntariamente os mesmos movimentos que as dela, o que deixa ambas exasperadas. O outro filho dos Drummonds ainda vivo é Paulo, “jovem e bonito, com algo de infantil ou de feminino nos gestos e na fisionomia atormentada”¹¹³. Preso a uma paixão edipiana

¹¹³ Id., *ibid.*, p. 680.

pela mãe, de quem exige fidelidade conjugal, desespera-se ao imaginar que ela possa trair.

D. Eduarda, que entrou para a prestigiosa família ao se casar com Misael, é constantemente humilhada. Linda e sensual, é amada pelo filho, mas não tem um bom relacionamento com o marido, com quem nunca falou sobre o caso do assassinato da prostituta. No entanto, sonha freqüentemente com um homem sem rosto enxugando as mãos ensangüentadas em muitas toalhas. A rigidez moral da família tolheu toda possibilidade de satisfação sexual em seu casamento. O marido sempre a procurou no escuro e somente para ter os seus filhos, sem nenhuma palavra, nenhuma carícia e nenhum prazer. Ele desconfia de que a esposa deseja assassiná-lo e por isso não permite jamais que ela prepare seus remédios para o coração. D. Eduarda, convivendo com Moema sob grande tensão devido a sua rivalidade, desejaria que o noivo da filha estivesse presente na casa, para fazer-lhes companhia por ocasião da morte de Clarinha. Ao mesmo tempo, pede a Moema que desfaça o relacionamento com o rapaz, figura, segundo ela, pouco recomendável perante uma família de respeito. Trata-se de um jovem muito bonito e sensual. Conforme os vizinhos dos Drummonds, ele é um vagabundo de cais que passa o dia entre várias prostitutas, só se excitando com esse tipo de mulher. Dado a bebedeiras, tem o corpo todo tatuado supostamente por nomes de mulheres de má reputação.

O misterioso noivo de Moema retorna de alto-mar, onde participou da busca do corpo de Clarinha. Revela-se que ele é filho de Misael com a prostituta assassinada há dezenove anos. Tendo crescido na marginalidade, vivendo no bordel onde sua mãe trabalhava, amigo e amante das meretrizes que todos os anos praticam a cerimônia de recordação e protesto pela morte da colega, o noivo, passando toda a vida como um bastardo, nutriu tremendo ódio por seu pai e por todos os Drummonds. Com identidade incógnita, envolveu-se com Moema para poder adentrar na casa e promover sua vingança sobre o homem que matou sua mãe, atingindo a família que a desprezou. Seu retorno à casa da noiva provoca enorme inquietação em d. Eduarda, que está obviamente apaixonada por ele. Após tomar ciência de que Misael viu sua

mãe no banquete, fica exultante e vai ter com o ilustre magistrado para confirmar o fato, lembrar-lhe do crime cometido há dezenove anos e fazer com que ele reconheça a presença de seu filho com a assassinada. Surpreso e fragilizado, Misael confessa a culpa que o corrói, mas está certo de que a rígida fidelidade que é uma marca da família em trezentos anos de história impedirá a vingança do noivo.

Também apaixonado por d. Eduarda, o noivo propõe-lhe uma fuga de casa, não sem antes lhe mostrar as costas e o peito nu onde, em vez de vários nomes de mulheres do cais, está tatuado apenas um nome, o de sua mãe.

Tendo d. Eduarda partido com o noivo para ser a primeira adúltera da família, o coro de vizinhos começa a preparar uma câmara ardente, pois prevê que a morte irá lavrar entre os Drummonds. Misael, em desespero, mais velho e encarquilhado, aparece ao lado de Moema. Sente a mais absoluta solidão, reconhecendo sua condição de assassino e desejando ter ao menos a companhia de outro assassino para aliviar-lhe o peso do medo e da insônia. A filha então lhe confessa: é mais criminosa que ele, uma vez que não só já matou duas vezes como é a assassina de suas próprias irmãs Dora e Clarinha, afogadas por ela no mar. Assim, eliminou todas as mulheres da casa, tendo também participado da perdição de d. Eduarda ao trazer o noivo para o âmbito da família e degustar a sedução de sua mãe. O motivo dessa conduta foi a tentativa de ter o amor do pai somente para si.

O mórbido idílio entre pai e filha só termina quando entra Paulo, que viu ao longe sua mãe partindo com o noivo, levada pelos vizinhos, sem identificá-la. Moema conta-lhe que a mulher que os vizinhos transportavam como para um sacrifício era d. Eduarda, que foi surpreendida por ela ao beijar o rapaz. Paulo amaldiçoa a irmã que, insidiosamente, acariciando-o com as mãos idênticas às de sua adorada mãe, faz com que ele consinta em partir em sua companhia para se vingar dos dois amantes.

O café do cais é a zona de meretrício onde viveu a ex-amante de Misael e onde o noivo foi criado pela avó, administradora do local. Lá se encontram ainda o velho Sabiá, regente do coro de prostitutas com uma caneca de cerveja, e o vendedor de pentes, freguês contumaz da casa. As mulheres que habitam e trabalham no local

seguem com seus gemidos, orações e imprecações contra o criminoso. Os vizinhos dos Drummonds também estão presentes. Junto deles, estão d. Eduarda e o noivo. Este mostra a todos a mulher do conceituado juiz, que ali será desonrada, promovendo uma tremenda vingança dos dois amantes contra a família de Misael. Antes, porém, o noivo pede a alguém que tenha conhecido de perto sua mãe para lembrar seus tempos de glória. Sabiá conta como pessoas distintas e respeitáveis da sociedade local faziam de tudo para desfrutar dos encantos da linda meretriz. D. Eduarda, por sua vez, odiando os Drummonds, anseia por também ir para a ilha mítica da qual o noivo sempre fala, para onde vão as prostitutas mortas. Os amantes partem para consumir o adultério. Em seu retorno, porém, o noivo é morto por Paulo, que, conduzido por Moema, certificou-se da traição de sua mãe, assassinando seu meio-irmão.

D. Eduarda sente-se aniquilada pela morte do homem que ama. Retirada com violência do bordel, ela morre em decorrência do castigo perpetrado por Misael, que amputou-lhe as duas mãos, provocando fatal sangramento e deixando-a desamparada na praia. Os familiares e os vizinhos vestem luto fechado, menos Moema, que finalmente traja um belo vestido branco. O vendedor de pentes anuncia um destino cruel para d. Eduarda, após a morte. Sem mãos, ela não seria aceita na ilha das prostitutas mortas, passando a vagar pela eternidade, ansiosa por acariciar alguém sem poder fazê-lo, sofrendo para sempre. Paulo, arrasado, pede a Moema para dizer-lhe que o mar também o chama. Ela o faz, levando o irmão a partir para a morte por afogamento após beijar-lhe as mãos idênticas às de sua idolatrada mãe. Tendo destruído d. Eduarda e todos os seus irmãos, Moema ouve o vendedor de pentes pronunciar-lhe uma maldição: a partir daquele momento, ela estaria condenada a jamais voltar a ver a sua imagem, seu rosto.

Ao colocar-se diante do espelho, Moema vê d. Eduarda vestida de luto, sem mãos, com os pulsos enrolados em gazes ensangüentadas. Finalmente ela conseguiu ficar sozinha com seu pai na mansão dos Drummonds. A própria avó louca, que só aceitava comida e bebida de Moema, morreu, pois a neta abandonou-a, deixando de

alimentá-la. Finalmente, a moça consegue até mesmo livrar-se do fantasma da mãe. Deitando a cabeça do pai sobre o colo, exulta em triunfo, sem perceber que o velho e doente Misael Drummond também morre em seu regaço. Quando enfim se dá conta de que ele também fechou-se na morte, ela toma consciência da absoluta solidão em que se encerrou. Ao retornar para diante do espelho, nada é refletido. Completamente isolada, restam-lhe apenas as duas mãos assassinas, que ela passa a odiar, estendendo os braços, como se desejasse expulsá-las de si. No entanto, o vendedor de pentes e o coro a condenam a viver e morrer com elas na mais extrema das solidões.

Sendo, das peças de Nelson Rodrigues, aquela que mais se aproxima dos elementos formais da tragédia clássica, *Senhora dos afogados* não deixa em nenhum momento de ser uma expressão bem ao estilo típico das situações e personagens criados pelo dramaturgo. Parafraseando as *Oréstias* de Ésquilo e de O'Neill, principalmente a deste último, o universo do autor impõe-se em primeiro plano, tendo ele se libertado inclusive das linhas mestras do mito grego, mas criando uma história que faz referências constantes à tragédia dos Átridas, tal como constata Sábato Magaldi:

[A] peça brasileira parte de uma realização autônoma, em que as referências ao mito grego original se acham tão contaminadas por outros valores que o modelo se dilui. Já o dramaturgo norte-americano acompanhou passo a passo, a *Oréstia*, trilogia de Ésquilo, para só no final acrescentar-lhe a sua exegese. (...) Nelson tem seu próprio mundo e se desliga da idéia de cadeia ancestral de crimes, concentrando-os nas gerações dos Drummond que aparecem em cena. (...) [O dramaturgo] substituiu o mito da maldição familiar por outro, que concentra nessa nova família genesíaca dos Drummond a tragédia que a destrói.¹¹⁴

Tal como as outras peças míticas, *Senhora dos afogados* transcorre numa ambientação lúgubre e opressiva, exterior ao tempo histórico, expondo conflitos

¹¹⁴ Sábato Magaldi em “A peça que a vida prega”. In: *Teatro Completo*, pp. 51-3.

extremados protagonizados por personagens que se fecham no âmbito familiar – onde as mais exacerbadas paixões são vivenciadas em seu paroxismo –, resultando na destruição de todos e finalizando com o completo isolamento daqueles que, mais fortes e manipuladores, conseguiram chegar vivos ao desfecho dos acontecimentos. Evidente, também, a vinculação da peça aos parâmetros do “teatro desagradável”, em que Nelson dramatiza em tom maior o que há de sórdido e negativo na natureza humana, provocando no espectador ou no leitor uma espécie de repulsa fascinada. A linguagem, mesmo nas rubricas, recorre a formulações poéticas, seja no campo das palavras, seja no das imagens exibidas ou evocadas.

Construindo uma narrativa autônoma, o dramaturgo pontua seu texto com muitas referências a mitos gregos. O mais evidente é o mito de Electra. Moema, personagem que comanda a tragédia de sua família, destrói todos aqueles que se interpõem entre ela e a figura paterna, nutrindo ódio especial por sua mãe, que tem a primazia no leito de Misael. Assim, promove o aniquilamento da figura materna da forma mais cruel, fazendo com que ela e o noivo se apaixonem, vindo a consumir o máximo interdito entre os Drummonds, a infidelidade conjugal. Nelson Rodrigues acrescenta um elemento de mistério muito marcante e teatral à figuração de sua Electra, as mãos não só idênticas às de d. Eduarda como de movimentos semelhantes, chamando-lhe constantemente a atenção para o miasma familiar de que ela é a principal expressão. Seu final é um dos mais trágicos na obra de seu criador. Absolutamente só em decorrência da fatal desagregação que ela mesma provocou em sua família, tendo perdido a própria imagem no espelho – que reflete o nada em que ela se transformou –, tem de se haver com o infernal incômodo de suas indesejáveis mãos, presença fantasmagórica da mãe que ela busca em vão expulsar de si.

Misael, tal como Agamêmnon, tem o passado manchado pelo crime. No dia de seu casamento, exatamente dezenove anos antes dos acontecimentos mostrados em cena, assassinou cruelmente a bela prostituta com a qual vivia um romance. Sábato Magaldi vê no episódio um símbolo recorrente na obra do dramaturgo: “para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher, ou, por outra, o

matrimônio é frio, casto e triste, sem nenhum abandono erótico, pulsional, amoroso.”¹¹⁵ Numa enorme ironia do destino, a mulher que toma como legítima esposa virá a deitar-se no leito da prostituta, assumindo o lugar da que morreu. Isso com ninguém menos que o filho que Misael tivera com sua vítima. A característica mais destacada do patriarca dos Drummonds marca indelevelmente muitos personagens de Nelson Rodrigues em toda a sua obra ficcional: sua ambivalência moral. Em seu caso, tal fenômeno se manifesta evidentemente através da manutenção de um casamento sem amor, frio e conveniente, enquanto sente forte e secreta atração pela figura da prostituta, que representa a sexualidade transgressora dos padrões da moralidade burguesa. Sendo um respeitável juiz de direito – autoridade responsável por mandar executar a lei e promover a justiça –, tendo sido nomeado ministro, carrega para sempre a mácula de ter praticado um crime hediondo que precisa ser expiado. Daí o horror ao ter se deparado, em seu momento de maior glória, com o fantasma da prostituta assassinada. Sua própria consciência culpada exige a necessária punição. Cansado de viver, isolado, deseja encontrar algum outro assassino como companheiro de infortúnio. No entanto, a companheira que encontra só aumenta sua danação, uma vez que tirou a vida de suas duas filhas mais queridas. Morre melancolicamente frágil e decaído como indivíduo, contrastando com o prestígio de que desfrutava e a elevada condição que naquele mesmo dia conseguiu atingir.

D. Eduarda, sem ter a personalidade forte de Clitemnestra ou mesmo de Fedra – mito a que também faz referência através de sua paixão avassaladora por um homem bem mais novo –, é personagem marcante por ter levado a cabo o adultério, transgressão máxima à ordem moral cultivada rigorosamente durante trezentos anos entre os Drummonds. A gravidade de seu ato é tal que os retratos dos antepassados da família crescem nas paredes, como a enfatizar o rígido código de moralidade que pela primeira vez é subvertido. Detestando o marido que a privou da realização sexual, apaixona-se pelo noivo da filha, que encarna exatamente o oposto dos valores

¹¹⁵ Id., *ibid.*, p. 53.

socialmente cultivados por Misael, sendo um vagabundo de cais, cheio de tatuagens pelo corpo, pleno de aberta sensualidade, virilidade e espírito de aventura. Sua partida para o bordel em companhia do rapaz, com quem trai o marido, assumindo o lugar daquela que desejou assumir o seu e por isso foi morta, dramatiza uma teoria freqüentemente expressa por Nelson Rodrigues: a mulher pura e respeitável, muitas vezes associada à figura da mãe, está muito próxima da prostituta, figura que encarna a sexualidade livre e a realização dos desejos mais inconfessáveis. Esses dois paradigmas de mulher se atraem fortemente, uma apresentando grande fascínio pela outra, tal como no caso de Alaíde e Madame Clessi em *Vestido de noiva*. Tendo tido as mãos decepadas pelo marido – manipulado por Moema –, encontra morte terrível, aspirando a ir para a ilha das prostitutas mortas, onde não será aceita por ser incapaz de acariciar. Lograda na vida e na morte, permanece nas mãos da filha como presença atormentadora.

O noivo, um Egisto imbuído de malandragem, é um personagem recorrente na tradição da tragédia, aquele que retorna com a identidade desconhecida para se vingar. Em seu caso, ele o faz à custa de sua própria destruição, uma vez que, apaixonando-se pela substituta da figura materna, não foi capaz de libertar-se da fixação pela verdadeira mãe, inaugurando com d. Eduarda uma nova ordem familiar. Preferiu fazer da amante também uma prostituta – no próprio dia do aniversário de morte da mãe. Sua obsessão incestuosa está impressa até mesmo em seu corpo: os supostos nomes de prostitutas que traz tatuados no corpo são, na verdade, um único nome, o de sua mãe morta.

Se Orestes/Orin é um personagem importante nas trilogias de Ésquilo e O'Neill, na peça brasileira seu correspondente, Paulo, tem participação um tanto reduzida. Tal como seus modelos, nutre forte atração pela figura materna, desespera-se com a consciência de que ela traiu e, conduzido pela irmã, mata o amante numa emboscada, provocando também a morte da mãe. O assassinato do noivo leva d. Eduarda a desejar morrer, uma vez que não suportaria retornar à vida sem amor no lar dos Drummonds, pretendendo evadir-se para a ilha das prostitutas mortas. Porém,

em vez de suicidar-se, tal como a Christine de O'Neill, é vítima de mais uma atrocidade a manchar a existência de Misael. A morte da mãe retira todo o sentido da vida de Paulo. Personalidade frágil e dependente, tal como o personagem de O'Neill, ele é manipulado pela irmã até mesmo quando esta lhe ordena que pratique o suicídio.

Dos membros da família Drummond, aquele que tem menor presença em cena é a avó, figura que compõe a variada galeria de loucos criada pelo dramaturgo. Tendo perdido a razão após presenciar o horrível crime praticado por seu filho contra a prostituta, passa a manifestar uma esquizofrenia paranóide com mania de perseguição, acreditando que há gente na casa desejando matá-la. Por isso, só aceita comida e bebida da única pessoa em quem confia, a neta Moema. Para sua desventura, também é eliminada quando a moça leva a cabo seu projeto de isolar-se em companhia do pai, sendo deixada para morrer de fome e sede. Como outros loucos de Nelson Rodrigues, enxerga o que os lúcidos são incapazes de ver e pronuncia verdades incômodas que a conveniência social geralmente faz calar.

Fora do espaço da mansão dos Drummonds, situam-se personagens episódicos que se misturam ao coro. Tal é o caso da dona do bordel, avó do noivo e mãe da prostituta assassinada, cuja decadência corporal parece ser um índice de sua degeneração moral; de Sabiá, regente dos lamentos e orações das mulheres do cais com uma caneca de cerveja, profundo conhecedor da história da vítima de Misael; do vendedor de pentes, típico representante dos freqüentadores daquele estabelecimento. A função desses personagens, além de dar cor local ao mundo do cais, é atuar como corifeus perante o grupo de prostitutas que relembra o assassinato da colega.

O dramaturgo chama a atenção para um personagem invisível, o mar, que naturalmente exerce grande influência sobre a vida de todos os habitantes da região, em especial sobre os Drummonds, parecendo estar sempre chamando-os para a morte em suas águas. Já na trilogia de Ésquilo, Agamêmnon sacrifica sua filha Ifigênia diante do mar, para que a deusa Ártemis enviasse bons ventos que permitissem às

tropas gregas chegarem a Tróia. Do mar o grande líder militar retorna para encontrar a morte nas mãos de Clitemnestra e Egisto. Na obra de O'Neill, o mar também é presença constante. Adam Brant é capitão de navio comercial. Lavínia parte para o mar como forma de evadir-se do universo puritano e dar vazão a sua sexualidade reprimida. Aliás, o tema das ilhas abençoadas, lugares longínquos e paradisíacos onde se pode suspender a sufocante moralidade puritana e burguesa, foi tomado de empréstimo por Nelson na trilogia de O'Neill. No entanto, o dramaturgo brasileiro modificou sua função e seu sentido, fazendo delas um paraíso só acessível a uma categoria de marginalizados pela sociedade, as prostitutas, que após a morte encontram por lá a bem-aventurança eterna, o que talvez as compense das humilhações e da violência que sofreram em vida.

O quadro de personagens se completa com o coro, que nesta peça se divide em dois, o de vizinhos dos Drummonds, que aparecem em todos os lugares, e o de prostitutas dos cais, que aparecem nas cenas no bordel. Tendo atuação e função muito parecidas àquelas dos coros na tragédia grega, não deixam de ser construídas ao modo característico de Nelson Rodrigues apresentar seus coros, aos quais atribui, além das qualidades tradicionais, o gosto pelo boato, a facilidade em emitir opiniões chapadas, o grotesco. Sábato Magaldi faz excelente análise do papel do coro em *Senhora dos afogados*, vendo nas meretrizes do cais verdadeiras fúrias a lembrar constantemente o crime contra a vida de sua colega e exigir a condenação do assassino:

Vários quadros começam com a intervenção do coro, na função primordial de comentar os episódios ocorridos e de prever o que virá. Às vezes, os vizinhos são apenas bisbilhoteiros, espiando uma cena por cima do biombo, como fazem as primas em *Dorotéia*. O papel de presságio eles desempenham, por exemplo, no início do segundo quadro do segundo ato, ao preparar, diligentes e dinâmicos, “uma câmara ardente para um defunto que ainda não morreu”. Ora os vizinhos lançam com escárnio, ao rosto de Moema, o fato de ser ela filha única, mas não a única mulher na vida de Misael. No café do cais, o coro é a testemunha invocada para se comprovar

que d. Eduarda, estranha ao local, é a mulher do dr. Misael. E a referência aos vizinhos lhes atribui o dom da ubiquidade – eles “estão em todos os lugares, ao mesmo tempo”. No quadro final, o coro lê os dísticos das coroas de flores trazidas ao velório de d. Eduarda. E vaticina a nova morte que levará Paulo.

A esse coro de vizinhos junta-se o das mulheres do cais, outra simbolização poética do dramaturgo. Desde que, há dezenove anos, assassinaram a prostituta, essas mulheres, no aniversário da morte, choram e rezam, e não recebem nenhum homem. Olham para a casa dos Drummond e apontam em sua direção, como se nela vivesse o criminoso. Funcionam, na trama, como verdadeiras deusas vingadoras, a exigir a punição do assassino. Representam a consciência viva contra a impunidade, como as Erinias em relação a Orestes ou a peste, quanto a Édipo.¹¹⁶

Tal como nas outras peças míticas, o processo trágico em *Senhora dos afogados* caminha no sentido da destruição da família por dentro, através da maldição gerada pela transgressão de interditos e tentativas de se consumir relacionamentos proibidos. O resultado dessa extrapolação de limites básicos é uma supressão de valores éticos que tem como consequência a prática de crimes contra a vida de pais, irmãos, filhos e o total isolamento dos últimos sobreviventes. Até mesmo a ambientação das peças míticas tem a marca do isolamento – fazenda de Jonas em *Álbum de família*, as casas onde se passam *Anjo negro* e *Dorotéia*, a mansão dos Drummonds em *Senhora dos afogados*. Para esta última, há o presságio de que, após tragar o último membro da maldita família, o mar avançará para levar também a própria moradia dos Drummonds.

Carmine Martuscello analisa o desfecho trágico da peça, identificando no sexo incontido a causa do aniquilamento dos Drummonds:

Senhora dos afogados é uma peça em que ninguém se salva e o causador primário da perdição total foi o sexo. Todos os personagens estão estregues a suas necessidades de vingar o amor perdido ou satisfazer o amor almejado, não se importando, para tanto, de passar por cima de todas as convenções,

¹¹⁶ Id., *ibid.*, p. 55.

romper com todos os escrúpulos. (...) o que Nelson parece nos dizer é que a perdição pode vir tanto do excesso de repressão, como é o caso de *Dorotéia*, quanto do excesso de desregramento e descontrole do desejo, que traz consigo a competição e a fúria fatais.¹¹⁷

Os excessos praticados pelos personagens de Nelson Rodrigues remetem à questão do destino em suas peças. Ao não conseguirem controlar seus instintos, chocam-se frontalmente com as convenções sociais, percorrendo um caminho sem volta que os conduz à definitiva degradação e à ruína, pelas quais muitas vezes parecem sentir uma certa volúpia.

Flora Sussekind interpreta a obra do dramaturgo como essencialmente crítica da forma como se organiza a família no Brasil, baseada na rigidez dos papéis, no autoritarismo da figura paterna e na sufocante repressão da sexualidade da mãe e dos filhos. Haveria uma possibilidade de que os reclamos interiores de seus personagens pudessem encontrar vazão de modo mais feliz e construtivo, mas isso pressuporia a instauração de outra forma de se estruturar a sociedade. Nesse sentido, sua obra seria revolucionária:

No teatro de Nelson Rodrigues, o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada. Para os que violam as regras dessa estrutura as saídas normalmente delineadas em suas peças são a morte e/ou a loucura, ou seja, uma exclusão possibilitada por esse mesmo sistema social. Entretanto, se em sua obra procuramos nos deter sobretudo na análise das relações interpessoais, veremos que a partir da instauração de um novo código sexual vai se delinear uma terceira possibilidade, não mais a partir da estrutura social oficial, mas contra ela. (...) É sobretudo através da quebra da sintaxe tradicional que Nelson Rodrigues realiza este abalo, destruindo num mesmo movimento: os espelhos, ou seja, a univocidade da comunidade sexual; os retratos, máscaras, lugares tradicionalmente aceitos e socialmente

¹¹⁷ Carmine Martuscello em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*, pp. 109-10.

marcados (pai, mãe, filho, a fidelidade, a prostituta, etc.); e a casa, enquanto lugar da violência sexual disciplinada.¹¹⁸

¹¹⁸ Flora Sussekind em *Nelson Rodrigues e o fundo falso*, p. 13.

A falecida

Obra que iniciou uma nova etapa na dramaturgia de Nelson Rodrigues, *A falecida* inaugura o ciclo das tragédias cariocas, peças que apresentam aspectos do dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro, construindo um amplo panorama dos costumes, dos *faits divers*, dos tipos humanos e da fala coloquial dos cariocas no decorrer do século XX. Retratando agora o homem histórico e cotidiano, o dramaturgo jamais deixou de realizar instigantes sondagens no inconsciente e no subconsciente de seus personagens, de abordar aspectos míticos que marcam tão profundamente o comportamento e o destino do ser humano, de apresentar elementos poéticos inseridos no prosaísmo do contexto social determinado em que agora se passam suas histórias. Enfim, continuou a criar obras universais através de uma técnica expressionista em cores menos acentuadas e em tom menor, aproximando-se do realismo, mas sem perder a força, o pessimismo e mesmo a crueldade latentes nas peças míticas. Desse modo, a tragicidade permanecerá como marca essencial da visão de mundo do autor, bem como de suas realizações no campo da dramaturgia.

A ação de *A falecida* concentra-se em torno do casal Tuninho e Zulmira, moradores de um bairro pobre da zona norte do Rio de Janeiro, a Aldeia Campista. Defrontando-se com a falta de perspectivas para o futuro, eles possuem personalidades bastante distintas, sendo Tuninho completamente alienado e conformado com suas condições de vida, e Zulmira insatisfeita e angustiada não somente com sua falta de recursos materiais mas com o próprio casamento que leva.

Com problemas nos pulmões e com o marido desempregado, Zulmira vai consultar-se com a cartomante madame Crisálida, sendo sumariamente aconselhada a tomar cuidado com uma mulher loura. À noite, em casa, especula com Tuninho sobre quem seria tal mulher, ao que o esposo conjectura que poderia ser uma prima de Zulmira que mora na casa ao lado, Glorinha, que é “oxigenada, mas loura”¹¹⁹. Essa prima parou de cumprimentá-la de repente e começou a tratá-la com desdém. Logo Zulmira atribui a ela suas dores nas costas e seu nariz entupido, especulando que seus males seriam resultantes de uma macumba feita por Glorinha. Nem mesmo o argumento de que a vizinha é protestante, apresentado por Tuninho, consegue movê-la. Zulmira passa a duvidar da idoneidade moral de Glorinha, que tem reputação ilibada como uma mulher seríssima que cultivava enorme pudor do corpo e do sexo, abominando o beijo de boca aberta e o uso de maiô na praia. O desencontro do casal fica patente pelo adormecer do marido, que começa a roncar enquanto a esposa faz suas especulações.

Louco por futebol, torcedor fanático do Vasco da Gama, Tuninho passa toda a semana em enorme expectativa pela final do campeonato no domingo seguinte, entre Vasco X Fluminense. Chega a imaginar que se tivesse muito dinheiro, iria apostá-lo todo e humilhar a torcida adversária.

Em trajes de banho, Tuninho convida Zulmira para ir à praia. Para sua surpresa, ela recusa, dizendo ter estado num culto da igreja teofilista, tendo se convertido, contando que iria ser batizada outra vez. O motivo da escolha dessa igreja foi o fato de certa ocasião Zulmira ter visto um lindo enterro teofilista em que se cantaram hinos. Após a conversão, seu comportamento se torna extremamente radical, tendo jogado fora o maiô e passado a abominar as pessoas que freqüentam a praia, numa postura bastante parecida à de sua prima Glorinha. O extremismo da esposa – que passou a negar-lhe o beijo na boca, do qual sente nojo – faz com que Tuninho reclame junto ao sogro, à sogra e aos cunhados, que repreendem Zulmira.

¹¹⁹ Nelson Rodrigues em *A falecida*. In: *Teatro Completo*, p. 741.

Numa agência funerária do centro da cidade, Timbira e os outros funcionários são mostrados em seu sórdido cotidiano de papa-defuntos, ficando exultantes a cada notícia de morte na cidade, em especial de gente rica, a quem adulam com o objetivo de venderem caixões e aparatos caros para o velório. Tendo na morte sua profissão, exibem total insensibilidade pela dor de seus clientes.

No entanto, o tema da insensibilidade e da crueldade perante o sofrimento alheio atinge o ápice quando Tuninho retorna para casa às gargalhadas, dizendo ter descoberto que o extremo recato de Glorinha tem uma explicação: ela teve de extirpar um seio em decorrência de um câncer. O casal, especialmente Zulmira, degusta barbaramente o infortúnio da vizinha.

Obsessionada com a morte, Zulmira comparece à funerária onde trabalha Timbira. Ela apresenta claros sintomas de que seus pulmões não estão bem. Ao se ver diante do funcionário, diz ter verificado que os preços praticados por aquela agência são os mais caros do mercado, o que a teria decidido a escolhê-la. Afirma ter uma amiga rica que está muito doente e moribunda. Solicitando orçamento para o caixão mais caro e luxuoso ali vendido, fica sabendo que seu preço alcança trinta e seis mil cruzeiros, uma quantia exorbitante. Todavia, ela acha esse valor normal e pede que as primeiras providências sejam tomadas. Ao sair do estabelecimento, é cortejada por Timbira, que é um mulherengo incurável, mas ela o rechaça.

À medida que seu mal vai piorando, Zulmira se torna cada vez mais fascinada pela idéia de morrer e ser velada faustosamente. Tuninho, por sua vez, exige que ela vá ao médico, pois tem passado todas as noites tossindo sem parar. Assim, Zulmira faz uma consulta com o dr. Borborema que, apesar de ouvir que a paciente está sentindo-se muito mal, tendo gosto de sangue na boca, examina-a e espantosamente conclui que ela não tem nada. Retornando a casa, Zulmira lamenta sua falta de meios financeiros, comparando sua situação com a de Glorinha, que vai a um médico conceituado e caro, enquanto ela vai se consultar de carona e tem de esperar uma eternidade para ser atendida por um médico incompetente que não identifica o mal evidente que a corrói. Amadurece, então, a idéia de conseguir alcançar na morte seu

momento de glória. Não somente imagina um enterro memorável como sente-se orgulhosamente superior a sua tremenda rival, Glorinha, que, quando morrer, não poderá ser despida sem causar tremendo mal-estar. Para seu grande incômodo, a própria Glorinha liga o rádio, tocando em alto e bom som uma música carnavalesca. Em conversa com Tuninho, Zulmira reitera que vai morrer e que pretende ter um enterro pomposo que irá humilhar sua rival. Segundo ela, a realização de seu projeto só depende de Tuninho. Este, porém, não entende como poderia lhe proporcionar a realização desse sonho.

Dias depois, Zulmira tem um terrível acesso de sua enfermidade. O episódio se caracteriza por um cruel desencontro com seu marido. Enquanto ela está de cama, tossindo com todas as forças, num evidente ataque de tuberculose, Tuninho chega profundamente preocupado com a contusão de Ademir, craque do Vasco, que talvez não jogue no domingo. Sua atenção está tão completamente voltada para o problema com o jogador que ele nem se dá conta da gravidade da doença que está matando sua mulher. Só abandona a obsessão futebolística quando Zulmira tem uma hemoptise. Dispõe-se, então, a chamar a assistência quando ela chora de forma impressionante entre os ataques de tosse, mostrando que realmente vai morrer e pedindo-lhe que satisfaça seu último pedido: ir, apresentando-se como seu primo, à casa do empresário João Guimarães Pimentel, dono de uma frota de ônibus, que o jornal *O Radical* atacou recentemente, e pedir-lhe quarenta mil cruzeiros para encomendar o caixão e o enterro luxuoso junto à funerária de Timbira. Sem compreender por que o empresário lhe daria tão vultosa quantia, Tuninho, diante do aumento do fluxo de sangue dos pulmões da esposa, jura fazer o que a moribunda lhe pede. Zulmira morre, exortando as vizinhas a despirem-na. Seu falecimento repercute de forma pífia entre os amigos de Tuninho, que simplesmente lamentam o azar pelo acontecimento que impedirá o viúvo de ir ao Maracanã no dia seguinte.

Enquanto a falecida é vestida para o velório, sendo antes despida na frente de todos, como era seu desejo, vem da casa ao lado o som de uma música de carnaval. Tuninho vai até a mansão de Pimentel, apresentando-se como primo de Zulmira e

contando que ela morreu. A princípio atônito ante a revelação surpreendente, o empresário logo se aproxima do suposto primo da moça e conta-lhe orgulhosa e descaradamente como Zulmira foi a conquista mais fácil de sua vida, tendo sido possuída por ele num banheiro de sorveteria, sem que tivesse havido uma única palavra entre os dois. Isso com Tuninho a uma distância de cinco metros, tomando sorvete na sala principal do estabelecimento. Passadas duas semanas da insólita conquista de Pimentel, ele recebe Zulmira em seu escritório. Ela compareceu ali porque vira uma foto do empresário numa reportagem violenta d'*O Radical*. A partir de então, vivenciaram um tórrido romance. Ela lhe confessou que fora levada a trair o marido por não perdoar sua atitude na noite de núpcias: levantar-se para lavar as mãos, continuando a fazer isso durante toda a lua-de-mel, além de chamá-la de fria. Naqueles momentos, ela passava a ter a certeza de que um dia haveria de traí-lo. Em sua indiscrição, Pimentel revela ainda que o jogo erótico mais excitante entre ele e Zulmira era xingar o marido traído durante a cópula. Por fim, o empresário narra como seu romance extraconjugal acabou quando o casal, de braço dado, deparou-se casualmente, na rua, com Glorinha, que os encarou e depois seguiu adiante. Assombrada, Zulmira terminou o relacionamento ali mesmo, passando a ter nojo do beijo e a abominar o sexo, pois sua consciência culpada fazia com que vislumbrasse permanentemente a possibilidade de Glorinha aparecer e encará-la superiormente.

Tomando ciência dos detalhes sobre a traição da esposa, Tuninho revela ser o marido traído e pratica uma chantagem contra Pimentel, exigindo que ele pague a fabulosa quantia de quarenta mil cruzeiros pelo enterro, sob pena de revelar toda a história aos ávidos jornalistas d'*O Radical*. Temendo a maldade e a verve de seus opositores, além da ferocidade de sua própria esposa, o ex-amante de Zulmira nada tem a fazer senão entregar a enorme quantia. Apanhando os quarenta mil cruzeiros de Pimentel, Tuninho vai para a agência funerária, onde encomenda o caixão mais barato ali disponível, ao preço de apenas quatrocentos cruzeiros.

O dia seguinte é um domingo, data do tão esperado clássico entre Vasco X Fluminense. Na casa de Tuninho, sem a presença dele – que não compareceu ao

velório –, a família e os amigos do casal se preparam para a saída do corpo rumo ao cemitério. Comentam sobre o “enterro de cachorro”¹²⁰ que ele proporcionou à esposa. Da casa de Glorinha, vêm os acordes de uma música de carnavalesca.

Na casa funerária, o funcionário que tratou do negócio do caixão mais miserável do estabelecimento, que nele ajudou a colocar o cadáver de Zulmira, retorna para contar a Timbira a novidade. Este, sem nenhuma comoção pelo passamento daquela por quem se dizia apaixonado, resume seu juízo num “Que vigarista!”¹²¹. Dali, irá para o Maracanã com o colega.

Em final apoteótico, Tuninho, com os bolsos cheios de dinheiro, chega ao estádio lotado para assistir à grande final do campeonato carioca. Num desatino total, aposta aos gritos na vitória do Vasco com duzentas mil pessoas, dando cinco gols de vantagem para o Fluminense. Insulta os outros torcedores e começa a atirar as cédulas para o ar, caindo de joelhos. Com as mãos no rosto, “Soluça como o mais solitário dos homens”¹²².

A falecida é uma peça que mostra, através de uma habilidosa organização de cenas curtas e de rápida progressão, a queda vertiginosa do casal Tuninho e Zulmira na degradação moral e no aniquilamento. Desprivilegiados economicamente, alienados da efetiva cidadania através do apego a ilusões futebolísticas e ao fanatismo religioso, limitados numa grande estreiteza de horizontes, esses personagens rebaixados sucumbem num encadeamento de acontecimentos que arrasam suas ilusões, chegando ao final como absolutamente derrotados pela vida. Ambos os protagonistas incorrem numa espécie de *hybris* ao buscarem uma forma louca de compensação para a existência vazia e mesquinha que atravessam. O infortúnio que os abate, portanto, decorre, ao mesmo tempo, da soma dos aspectos inerentes a sua condição sociocultural e das escolhas que fizeram.

¹²⁰ Id., *ibid.*, p. 777.

¹²¹ Id., *ibid.*, p. 778.

¹²² Id., *ibid.*, p. 779.

Zulmira terá um papel mais destacado na ação dramática, por precipitar os acontecimentos que transformam a “normalidade” do cotidiano insípido de sua vida conjugal. Insatisfeita com a pobreza e com o marido desatento, apresentando desde o início sintomas claros da tuberculose que a matará, busca soluções na suposta vidência de madame Crisálida, que, num lugar-comum dos diagnósticos de cartomantes, diz a ela que tome cuidado com uma mulher louca. Identificando tal mulher a sua prima e vizinha Glorinha, que deixou de cumprimentá-la de repente, imputa-lhe a responsabilidade pelo mal que a corrói, especulando que as mazelas de sua vida decorreriam de uma macumba preparada pela rival. Nem mesmo o fato de Glorinha ser protestante é suficiente para convencê-la do absurdo dessa conjectura. Rapidamente, Zulmira desenvolve uma enorme obsessão pela prima, que tem fama de ser uma mulher extremamente recatada, religiosa e cheia de pudores. Assim, subitamente converte-se à religião teofilista – de que uma vez viu um enterro impressionante pela beleza dos rituais – e passa a imitar, de maneira radical, o comportamento de Glorinha, tendo se desfeito de suas roupas de praia, passando a ter horror ao beijo na boca e ao sexo. Recusando-se a se entregar ao marido, chega a sugerir que ele corteje a prima, numa tentativa de manchar a ilibada reputação da outra. Sua inveja e sede de vingança encontram alguma satisfação quando Tuninho chega em casa contando ter descoberto que Glorinha amputou um seio em decorrência de um câncer, o que para eles é motivo de euforia. Agravando-se o seu estado de saúde, tendo se consultado com um médico incompetente que não encontra nada de anormal em seus pulmões, ela desenvolve a certeza de que vai morrer em breve. Ansiando por um enterro luxuoso como compensação pelas tremendas frustrações que teve de suportar em vida, desejando, nesse momento final de glória, vingar-se da insolência da prima, vai à Agência Funerária São Geraldo – onde os preços dos caixões são mais elevados que na concorrência – para perguntar pelos custos do esquife mais luxuoso vendido ali. Naturalmente, os quarenta mil cruzeiros pelos produtos e serviços completos relacionados ao enterro que ela deseja estão muito acima de suas possibilidades. Porém, ela arquiteta um plano para

conseguir realizar o faustoso enterro. Já com os pulmões arrasados, atacada pela hemoptise final, pede ao marido que procure o empresário João Guimarães Pimentel na condição de seu primo e lhe peça o dinheiro para o redentor enterro. Após sua morte, na conversa que Tuninho tem com Pimentel, revela-se que um complexo de culpa foi o que motivou a súbita transformação em seu comportamento. Nutrindo ódio ao marido, que durante a lua-de-mel lavou as mãos após o sexo e chamou-a de fria, traiu-o do modo mais vulgar e casual, entregando-se, sem uma palavra, a um desconhecido no banheiro de uma sorveteria do centro da cidade. Tendo posteriormente se tornado amante desse homem, o empresário Pimentel, foi surpreendida na rua de braço dado a ele justamente por Glorinha, que deixou de cumprimentá-la. Por isso, terminou imediatamente o romance e passou a desejar ser, tal como a prima, um exemplo de mulher pudica e austera, convertendo-se ao teofilismo. Ao mesmo tempo, o fim da aventura sexual em que encontrou alguma satisfação representou a volta à sensaboria de sua vida normal, que consiste na aceitação de um mundo de aparências. O círculo de frustrações cada vez mais intensas foi se fechando sobre Zulmira até que a morte se realizou como o desfecho necessário a sua melancólica trajetória. Mas justamente a morte, que deveria ser a apoteose vingadora de uma existência falhada, acaba por ser seu maior malogro.

Tuninho também se caracteriza pela existência completamente fracassada. Desempregado e sem expectativa de conseguir outro trabalho, passa os dias jogando sinuca nos bares, discutindo futebol com os amigos e passeando pela praia. Acomodado na pobreza e na mediocridade, suas únicas preocupações estão relacionadas ao futebol. Na semana em que sua mulher adoece gravemente e vem a falecer, sua grande inquietação será se o craque Ademir jogará ou não a final do campeonato. Possui algumas similaridades com Zulmira. Desejaria ter uma vultosa quantia em dinheiro – um símbolo de poder – para afrontar os torcedores rivais em pleno Maracanã. Tal como a esposa, tem nojo do sexo – em sua lua-de-mel, lavou as mãos após consumir ato sexual. Juntamente com ela, manifesta um sórdido júbilo pelo câncer que fez com que Glorinha tivesse de retirar um seio. Seu completo

fracasso fica patente por ocasião da morte de Zulmira. Ao procurar Pimentel para pedir-lhe o dinheiro para o enterro, toma consciência de que foi miseravelmente traído e que o motivo do procedimento da esposa fora o fato de ele não se ter feito um marido digno de amor e respeito. Destroçado como ser humano, guiado pelo ódio a Zulmira, não cultivava mais nenhum escrúpulo, vindo a praticar atos ignóbeis e delirantes. Por meio da chantagem, consegue extorquir de Pimentel a elevada soma em dinheiro. Em vez de cumprir o preceito de que não se recusa o último pedido de alguém que está prestes a morrer, dá à falecida um enterro de indigente, não condescendendo sequer em comparecer às cerimônias fúnebres. Sua infelicidade encontra coroamento espetacular no desvario a que se entrega no Maracanã, em meio a duzentas mil pessoas, no dia do clássico entre Fluminense X Vasco, quando joga para ar os quarenta mil cruzeiros arrancados a Pimentel. Isolado, vazio e desprezível, resta-lhe somente cair em prantos em meio à multidão. Para suplementar sua ruína, só lhe faltava o Vasco ter sido derrotado, o que o texto, que termina antes do final do jogo, não diz se ocorreu. A degradação e o aniquilamento de Tuninho, tal como os de Zulmira, são fruto do desamor que praticaram e de que foram vítimas.

Como se viu, as trajetórias de Tuninho e Zulmira se marcam por uma tragicidade em perspectiva moderna. Tal como é comum nas tragédias gregas, ocorre uma profunda modificação nas vidas dos protagonistas após uma consulta a um oráculo. Diferentemente, porém, do que acontece nos textos antigos, o oráculo consultado está vinculado à vigarice dos aproveitadores das superstições populares. Se guerreiros e heróis da Grécia antiga protagonizavam a ação trágica através de acontecimentos exemplares, a peça de Nelson Rodrigues apresenta personagens e fatos cotidianos e intrascentes em sua pequenez e mesmo futilidade. Se a queda do herói trágico decorria de indecifráveis desígnios divinos, o infortúnio do casal da periferia do Rio de Janeiro decorre de suas próprias escolhas, motivadas pelas condições desfavoráveis em que a vida os colocou, bem como por sentimentos mesquinhos e escolhas imorais. Como os antigos personagens grandiosos que

incorriam num excesso de orgulho e arrogância, assumindo seu destino e provocando os deuses, o que resultava em sua desdita, Tuninho e Zulmira abandonam-se à extravagância de possuir um poder de aparência – ele, para humilhar os torcedores adversários; ela, para humilhar a prima de quem sente inveja –, o que resulta nos maiores fracassos de suas vidas. Encenando o trágico do homem comum, a ação dramática progride ao compasso da necessidade dos acontecimentos que conduzem os infelizes cônjuges para a destruição.

A falecida mostra uma realidade extremamente corrompida em que o agente do aviltamento moral de que ninguém escapa é o dinheiro, esse “deus” moderno. A falta dele faz com que Zulmira desenvolva a obsessão de morrer, uma vez que não poderia pagar para se consultar com um médico competente, assim como para se submeter ao longo e dispendioso tratamento necessário, tendo em vista a gravidade de sua doença. No momento final, não hesita em pedir ao próprio marido que vá buscar, na casa de seu ex-amante, o dinheiro para um enterro luxuoso. Tuninho, por sua vez, tendo em mãos um dinheiro sujo – produto de sua chantagem contra Pimentel –, entrega-se à loucura e à solidão. Através de suas previsões e conselhos sumários, madame Crisálida engana seus clientes para extrair-lhes dinheiro. Timbira utiliza-se de técnicas abjetas para vender caixões mais caros aos seus clientes e deles ganhar generosas gorjetas. Pimentel é o típico homem endinheirado que acredita que sua condição o coloca acima dos preceitos morais básicos.

Nelson Rodrigues concebe a realidade como dura, fria, indiferente. Em *A falecida*, impressiona bastante a insensibilidade de todos perante a desgraça alheia. Com a esposa à beira da agonia final, Tuninho só pensa na contusão de Ademir. Além disso, no dia do enterro da mulher, desaparece de casa e vai ao Maracanã assistir à final do campeonato. Zulmira, em seus momentos de intimidade com amante, excitava-se xingando o marido aos gritos. Tuninho e Zulmira se regozijam com o câncer que mutilou Glorinha. Esta, por sua vez, não desliga o rádio que toca em alto volume alegres músicas de Carnaval nem sequer no dia do velório da prima. Pimentel não tem pudores em revelar para um suposto primo de sua ex-amante, uma

mulher casada que acaba de morrer, todos os detalhes sobre as torpezas que praticaram juntos. Com a morte de Zulmira, os amigos de Tuninho lamentam apenas o momento em que isso ocorreu, pois impediria o apaixonado vascaíno de assistir ao clássico carioca no dia seguinte. Timbira e os outros funcionários da funerária São Geraldo encaram seu ofício como uma simples tarefa de papa-defuntos, estando sempre na expectativa da morte de alguém, preferencialmente de elevada posição social, para, no momento da dor familiar, quando o juízo dos parentes está obliterado, empurrar-lhes o enterro mais caro possível. Por isso, a morte alheia é para eles motivo de alegria exultante.

Outro aspecto interessante de *A falecida* é o círculo de vinganças almejadas ou efetivamente praticadas pelos personagens mais destacados. Zulmira deseja o enterro suntuoso para se vingar da vida e de todas as suas privações. Tuninho anseia por possuir uma grande quantia em dinheiro para se vingar da torcida rival. A esposa vinga-se de fato do marido que lavou as mãos e chamou-a de fria na noite de núpcias. O marido, por sua vez, vinga-se proporcionando a ela um enterro miserável. O casal se vinga da austeridade moral de Glorinha vibrando com o câncer que lhe tirou um seio. A prima, talvez invejosa da coragem de Zulmira em transgredir um código de moralidade repressor em nome da realização de sua sexualidade, vinga-se dos vizinhos tratando-os com superioridade, desprezo e frieza.

Para Sábato Magaldi, *A falecida* é uma tragédia em que todos os personagens são logrados pela vida, o que remete à questão do destino do homem na Terra na visão de Nelson Rodrigues, um pessimista ferrenho:

O dramaturgo não admite, em nenhum campo, uma leve ilusão. Nessa primeira incursão na tragédia carioca, o logro parece ser o estigma fundamental do homem. Zulmira foi ludibriada até na morte, tendo um enterro barato, em lugar do enterro de luxo. Tuninho descobriu que a mulher o traíra. Pimentel pagou, pela aventura quase esquecida, um preço enorme – havia enterrado a mãe com a quarta parte do dinheiro entregue na chantagem. E Timbira não chegou a consumir a conquista, nem vendeu o

caixão dispendioso. Une as personagens principais de *A falecida* a peça que a vida lhes prega.¹²³

Para além dos personagens principais, não se pode esquecer a razão da notória virtude de Glorinha: o fato de ser feia, não possuir atrativos sexuais e ter tido um câncer que lhe provocou a perda de um seio. Portanto, essa virtude também decorre da peça que a vida lhe pregou.

Para Ronaldo Lima Lins a peça exprime outra concepção do ideário pessimista do dramaturgo, que jamais deixa de dar a suas obras uma tonalidade naturalista: a visão do mundo como corrompido, doente, em que a vida só encontra resolução na morte:

O que se passa no mundo de Zulmira é o fenômeno de uma desagregação multilateral, como se, mais do que os seus pulmões ou as suas noções de moral, sofresse o contágio de uma enfermidade incurável o próprio meio ambiente onde vivia. Tudo está contaminado. Nada tem salvação. Os problemas existentes possuem tal caráter que, quando não se acentuam e agudizam, como a doença de Zulmira, adquirem a conformação não menos terrível dos males crônicos. (...) Em princípio, o espectador se distancia de Zulmira e se aproxima de Tuninho. Salta-se da solidão de um para a solidão de outro. E empreende-se uma reavaliação das impressões guardadas somente para sobrevir a mesma conclusão de um círculo de agonia no qual as soluções necessariamente tivessem de carregar um conteúdo de morte ou de tragédia.¹²⁴

Como se sabe, as tragédias gregas freqüentemente terminavam com um arrazoado de que viver é sofrer e que melhor seria nunca ter nascido. Portanto, a existência somente se resolveria na morte, concepção da qual Nelson, em muitos momentos, parece ser adepto. Veja-se as palavras finais do corifeu em *Édipo Rei*, de Sófocles:

¹²³ Sábato Magaldi em “A peça que a vida prega”. In: *Teatro Completo*, p. 75.

¹²⁴ Ronaldo Lima Lins em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, pp. 82 e 84.

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos!
Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos;
ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes
em seus dias passados de prosperidade invulgar.
Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu!
Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos,
não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade
antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante
sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento!¹²⁵

Nelson Rodrigues, sendo um autor do século XX, trabalhando com personagens de menor condição, encontra no absurdo, numa certa náusea, no abandono dos valores morais fundamentais, na falta de amor e na orfandade de Deus, na banalidade sufocante do mundo moderno, no comportamento excessivo de seus personagens – que, motivados por suas irrefreáveis pulsões interiores, buscam uma impossível transcendência – os motivos para o inevitável desfecho de suas vidas na morte, na loucura, na fuga para outras realidades.

¹²⁵ Sófocles em *Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona* (tradução de Mário da Gama Kury), p. 117.

Os sete gatinhos

Tal como *A falecida*, *Os sete gatinhos* se passa num bairro pobre da periferia do Rio de Janeiro. Os acontecimentos apresentados têm lugar no bairro do Grajaú, onde vive a família de “seu” Noronha.

Num ponto de ônibus, Aurora e Bibelot esperam condução. Ela é funcionária de uma autarquia; ele, um desempregado e malandro que veste sempre um terno branco e beija constantemente uma medalhinha de santo. Tendo se conhecido na véspera, têm uma conversa reveladora acerca de suas personalidades e seu modo de vida. Nem o fato de estar cortejando a moça faz com que Bibelot tenha pudores em lhe dizer que é casado – estando a esposa entrevada por grave doença – e que foi expulso da Polícia do Exército após dar tiros num desafeto. Com sua habilidade de conquistador, consegue convencê-la a acompanhá-lo até o apartamento de um amigo em Copacabana. Entretanto, Aurora acaba por contar-lhe que trabalha também como prostituta e pretende cobrar para se entregar a ele, pois tem de ajudar a economizar para o casamento de sua irmã caçula Silene, única virgem da família, que vive num colégio interno. Espírito de rufião, Bibelot de imediato lhe diz que não dará dinheiro a mulher alguma, estando mais propenso a receber de suas amantes por favores sexuais. Evidentemente apaixonada pelo malandro, Aurora consente em pagar o táxi que os conduz até a *garçonnière*. No trajeto, ele fala de sua atração por mulheres “da zona”, contando sobre o enfado que lhe provocou uma garota de família – adolescente pura e virgem – que havia deflorado recentemente. Já no apartamento, Aurora acaba por se entregar gratuitamente ao recém-conhecido.

Na casa do Grajaú, “Seu” Noronha, contínuo da Câmara dos Deputados, chega do trabalho mais cedo que o previsto e vai para o banheiro, onde encontra a parede rabiscada com palavras e desenhos obscenos. Tratando a esposa d. Aracy com truculência e reunindo as filhas Débora, Arlete e Hilda, a fim de tentar descobrir a responsável pela afronta, inicia um interrogatório sumário, vindo a esbofetear Arlete, que ele supõe ser a autora das obscenidades. Com ódio ao pai, a moça lança-lhe ao rosto, “como se cuspiisse”¹²⁶, aquilo que para “seu” Noronha é a suprema ofensa. Chama-o de *contínuo* como se esse vocábulo fosse um palavrão. Nova bofetada e novo xingamento da filha. Apaziguados os ânimos, “seu” Noronha se arrepende e fala de suas frustrações por não conseguir casar suas filhas virgens e na igreja, de véu e grinalda. Segundo ele, há uma maldição, encarnada em alguém relacionado ao seu lar, que provoca a perda de suas filhas, impedindo que elas se casem. Tal miasma familiar lhe foi revelado durante uma consulta mediúcnica em que estabeleceu contato com o espírito do dr. Barbosa Coutinho, médico de d. Pedro II, morto em 1872. O espírito ordenou que “seu” Noronha olhasse num espelho antigo, onde foram vistos dois olhos, sendo que apenas um deles chorava. Assim, antes que sua única filha virgem, última esperança de casamento tradicional entre a sua prole, também se perca, pede a todos de seu grupo familiar que busquem e descubram quem é o homem que chora por um olho só, para que seja assassinado com seu punhal de prata. “Seu” Saul, um velho judeu da vizinhança, mutilado de guerra, entra para repassar um recado do colégio de Silene, dizendo que ela está a caminho de casa. Isso provoca estranheza e maus pressentimentos em “seu” Noronha, que ordena a d. Aracy que apague imediatamente os rabiscos no banheiro.

Silene realmente retorna para casa, vindo acompanhada de um assessor da direção do colégio, dr. Portela. Este, em conversa particular com o pai da garota, conta que ela foi protagonista de um acontecimento hediondo. Tendo se afeiçoado bastante a uma gata do vizinho da escola, com a qual chegava a dormir, Silene veio a matá-la a pauladas na cabeça em pleno horário de recreio, após descobrir que o

¹²⁶ Nelson Rodrigues em *Os sete gatinhos*. In: *Teatro Completo*, p. 841.

animal se encontrava em avançado estado de gravidez. O mais impressionante, no entanto, ocorreu em seguida, em presença de professoras e de centenas de alunas, muitas delas crianças menores de dez anos: a gata morta deu à luz sete gatinhos. Exaltado, dr. Portela recomenda que Silene seja levada a um psiquiatra e comunica que ela foi expulsa do respeitável estabelecimento de ensino. Atônito, “seu” Noronha chama a esposa e as cinco filhas. A princípio, a caçula nega que tenha praticado a monstruosidade. Irado, o pai aponta o punhal de prata para o educador, especulando que o dr. Portela pode estar humilhando sua filha por ter descoberto que ele é um contínuo. Exige então que o alto funcionário do colégio xingue-o com a maldita palavra e chore, para que verifique se se trata do homem que chora por um olho só. Apavorado, dr. Portela chora abundantemente pelos dois olhos. “Seu” Noronha pede, enfim, que Silene esbofeteie o homem que a teria humilhado. Ela se recusa e, num ímpeto, declara que de fato matou a gata prenhe por ódio e nojo. Confessada a atrocidade, o pai beija a filha caçula e prefere continuar acreditando na sua pureza.

Entretanto, sua ilusão cai por terra quando o dr. Bordalo, clínico da família, médico com reputação de excelente ser humano, faz um diagnóstico de que a garota está grávida. Irado, “seu” Noronha ameaça dar um chute na barriga da filha. Ela confessa que seu deflorador é alguém casado que não deixará a esposa. Indignadas, as irmãs de Silene querem de volta o dinheiro que deram como contribuição para o enxoval, soma conseguida em seus programas. Perdido o ideal de pureza atribuído a Silene, “seu” Noronha propõe criar em sua própria casa um bordel de filhas administrado por ele. Manda Silene para o quarto e sugere ao médico que seja o primeiro cliente da casa, indo possuir o corpo de sua caçula. Revoltado, dr. Bordalo exorta as moças a abandonarem aquele ambiente, chegando a oferecer sua casa para que fiquem temporariamente, mas elas se recusam a partir.

Para evidenciar a degeneração moral que corrói sua família, Noronha pede que se apresente quem escreveu os palavrões no banheiro. D. Aracy revela ser a autora das palavras e dos desenhos obscenos, devido ao vazio e à repressão em que vive.

O velho volta a oferecer Silene ao médico, que tem uma filha da mesma idade. Inicialmente estupefato ante as revelações de uma família da qual fez todos os partos, Bordalo nega-se a ser o primeiro cliente da garota, mas excita-se com a possibilidade de possuí-la. “Seu” Saul, que ouviu a torrente de torpezas ali confessadas, entra, pretendendo substituir o clínico na cama da menina. Aceito, vai para o quarto, fecha a porta e fica apenas segurando-lhe a mão, pois, emasculado por um estilhaço de granada durante a Primeira Guerra Mundial, é incapaz de executar o ato sexual. Em estado de grande agitação, o dr. Bordalo aguarda com enorme ansiedade a saída de “seu” Saul, para que vá também possuir Silene. Quando isso acontece, adentra no quarto como um canalha qualquer, mas antes pede a Aurora lhe cuspa na cara, como a receber o sacramento de sua degeneração. “Seu” Noronha, sacando o punhal, sonha descobrir a identidade do homem que chora por um olho só.

Em transe, Hilda, que possui dons mediúnicos, recebe o espírito de um recém-falecido, o primo Alípio, que não se dava bem com “seu” Noronha. Com falas duras e enigmáticas, o primo afirma que o miasma familiar encarna-se num homem que “goza chorando, chora morrendo”¹²⁷, um homem vestido de virgem que deve ser apunhalado enquanto estiver dormindo. Ao final da sessão, Aurora desconfia das palavras do espírito, que em vida era notório mentiroso. Chama a atenção de todos para a necessidade de se descobrir quem deflorou Silene, propondo que permitam que ela peça a Bibelot que execute o responsável.

Entra “seu” Saul com a notícia de que o dr. Bordalo acaba de ser encontrado enforcado no fio do ferro elétrico, tendo deixado um bilhete para que a filha não o beijasse no caixão. Recebida a informação, “seu” Noronha, que demitiu-se do emprego, não sendo mais um contínuo, sente-se automaticamente alçado a uma condição que lhe permite expulsar de sua casa o velho judeu, que, segundo ele, também deveria se matar de vergonha. Noronha inclusive tem o pressentimento de que o vizinho é o homem que chora por um olho só.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 863.

Aurora vai ter com Silene, a fim de que esta revele quem a desvirginou e engravidou. A descrição do responsável pela perdição da garota deixa a irmã mais velha atônita, uma vez que corresponde exatamente a Bibelot. Silene diz ser a responsável pela gravidez, pois seduziu o rapaz e insistiu para que ele a fecundasse. O mais espantoso nessas revelações, entretanto, é o fato de que as colegiais tinham o costume de se referirem a Bibelot como o homem *vestido de virgem* e de uma vez Silene tê-lo visto chorar, após o que verificou apenas uma lágrima parada num cílio.

Bibelot, que pela primeira vez vai à casa de sua amante, é apresentado à família como namorado de Aurora. Ao ficar sozinho com a moça, o malandro conta que sua esposa está na iminência de morrer em decorrência de um câncer de estômago descoberto na noite anterior. Feliz, Aurora agarra-se à possibilidade de vir a se casar com o rapaz após a viuvez, implorando que ele diga que a ama. Este, porém, cansado e sem dormir há duas noites, trata-a com rudeza, humilhando-a e deixando claro que não pretende se casar com uma prostituta, mas sim com a adolescente que havia deflorado, de quem se lembrou na noite anterior, no momento em que o médico pronunciou a palavra “câncer”. Com ódio de Bibelot, Aurora coloca-o para dormir em seu quarto. Abusado, ele oferece à amante ressentida a possibilidade de matá-lo.

Adormecido seu amante, Aurora vai encontrar seus pais e suas irmãs. Afirma ter descoberto que Bibelot – que desgraçou Silene – é o homem que encarna a maldição que pesa sobre a família. “Seu” Noronha puxa o punhal de prata e encaminha-se para o quarto, onde crava a arma no coração do rapaz. D. Aracy, Aurora, Débora, Arlete e Hilda assistem à espetacular agonia do apunhalado. Logo após a morte, Arlete segura-lhe o rosto e verifica que ele chora pelos dois olhos. É o que basta para que todas se voltem contra o assassino de Bibelot, dando vazão a seus ódios, acusando-o de ser quem prostituiu todas as suas filhas, inclusive Silene. Acovardado, “seu” Noronha chega a pedir perdão e a chorar... por um olho só. Cercado pela mulher e pelas filhas, que tiram-lhe o punhal para matá-lo, é inicialmente defendido por Hilda. No entanto, ela cai em transe mediúnico, recebendo outra vez o primo Alípio. Este ordena que a família assassine “seu” Noronha e o enterre no quintal.

Talvez o elemento trágico mais marcante em *Os sete gatinhos* seja a noção de um destino sinistro pesando sobre os membros da família Noronha, do qual eles tentam em vão escapar. Se as maldições que pesavam sobre os personagens na tragédia clássica eram reveladas em mensagens enigmáticas dos deuses através dos oráculos, no âmbito brasileiro, popular e suburbano em que se passa a peça de Nelson Rodrigues, a revelação sobre a nódoa que corrompe a todos ocorre em sessões espíritas nas quais a entidade encarnada no médium também pronuncia palavras carregadas de mistério. Os personagens são o que são e fazem o que fazem devido às circunstâncias em que vivem, mas também pelas ações que escolhem praticar. Ao mesmo tempo, são dominados por impulsos interiores mais fortes que eles e são também culpados por, dentro do contexto de moralidade em que vivem, não conseguirem conter esses mesmos impulsos. Os desígnios insondáveis de suas mentes jamais são apreendidos pela lógica, situando-se fora do campo da razão e da justiça.

Nesta peça, o dramaturgo, reatualizando em muitos aspectos o tema de Édipo, realiza o trágico da vida sem nenhuma grandeza e da existência mesquinha em sua quintessência. Gente pobre do subúrbio carioca, os membros da família Noronha são pessoas extremamente desprivilegiadas socialmente. A expressão mais contundente de sua marginalização numa sociedade materialista e competitiva que desvaloriza o trabalho é a ocupação de “seu” Noronha, talvez a função mais servil e mais baixa na escala das profissões no Brasil. A palavra “contínuo” por mais de uma vez é empregada para expressar uma condição que desqualifica a pessoa, chegando a ser utilizada como um xingamento que produz devastador efeito sobre a auto-estima de “seu” Noronha e de sua família. A maldita palavra tem tal poder que, enquanto exerce essa função, o chefe da família submete-se a todas as humilhações, mas, ao abandonar o emprego, automaticamente se dá ao luxo de praticar insolências, chegando a expulsar de sua casa uma pessoa indesejável.

Os personagens de Nelson Rodrigues estão sempre em busca de atingir o absoluto e realizar alguma forma de transcendência que os compense do prosaísmo, da insipidez e da estreiteza da vida que levam. Em nome disso, praticam os maiores excessos. Vítimas das circunstâncias, bem como de seus próprios impulsos, os Noronhas estão desde o início da peça mergulhados na mais completa abjeção, levando uma existência imunda, praticando ações altamente condenáveis segundo o código de moralidade vigente – cujos princípios eles mesmos reconhecem como adequados à pessoa digna de respeito. Diante do desprestígio de sua condição, para a qual não vislumbram saída, transferem para a filha caçula, Silene, todo o seu anseio de absoluto, acreditando que a *pureza* da garota os resgataria de sua miséria como seres humanos, fazendo-os transcender a sujeira de seu cotidiano. Assim, tentam preservar a inocência da menina, enviando-a para um colégio interno caro e prestigioso, a fim de receber esmerada educação e afastá-la do convívio nefasto com o lar de seus pais e irmãs.

Conforme os costumes brasileiros dos anos cinquenta – resultado de nossa tradição machista e patriarcal –, a mulher que deixasse de ser virgem desqualificava-se para o casamento, sacramento absolutamente necessário para sua respeitabilidade e integração social. Depois de casada, tendo prestado contas à sociedade, relevava-se até mesmo se ela tivesse amantes. Àquela que não esperasse a sanção da Igreja para o exercício de sua sexualidade, no entanto, restava o desprezo e muitas vezes o qualificativo de prostitutas.

Como sempre acontece no universo de Nelson Rodrigues, o sexo é o elemento que produz os canalhas de todos os tipos e leva toda uma sociedade à perdição. Às quatro filhas mais velhas de “seu” Noronha, que ainda cedo haviam perdido a virgindade, estava vedado o destino de se casarem e constituírem suas próprias famílias. Tendo elas próprias internalizado a concepção de que por causa disso constituíam uma escória social, foram facilmente levadas por seu pai a se transformarem em prostitutas que, com o dinheiro ganho em seus programas, pagavam o colégio de Silene e alimentavam uma conta bancária destinada a cobrir os

custos do enxoval da garota. A *pureza* e a *inocência* da irmã caçula, que teria um casamento na igreja com todas as formalidades, representaria a salvação de todos os Noronhas. Bem ou mal, tal ilusão mantinha o grupo familiar relativamente unido por um propósito comum.

Advertido, pelo espírito do dr. Barbosa Coutinho, de que há entre as pessoas que convivem com a família alguém que não deixa suas filhas se casarem, “seu” Noronha inicia uma investigação para buscar o maldito homem que chora por um olho só, para que possa eliminá-lo, libertando suas filhas da maldição antes que Silene também se perca.

A quimera que dava sustentação à família começa a desabar, entretanto, quando recebem a notícia de que Silene está retornando inesperadamente a casa. Trazida pelo pernóstico dr. Portela, fica-se sabendo que ela matou a pauladas a gata prenhe diante de oitocentas alunas. Nem tanto o ato brutal foi o que provocou o escândalo e a expulsão da colegial, mas o que se sucedeu: o espetáculo impressionante da gata morta dando à luz sete gatinhos. Decorências do sexo, a gravidez e o parto, conforme a mentalidade vigente na escola, bem como no lar dos Noronhas, estavam associados ao que há de mais vil e repugnante na condição animal e humana. Tendo experimentado transgressivamente o sexo pela primeira vez, estando grávida ela própria, Silene projeta na gata o nojo que passou a sentir por si mesma. Destruir o bode expiatório seria uma tentativa de se livrar da imundície a que se entregara. Sua estréia nos meandros da sexualidade ignominiosa se dera em grande estilo. Não só conheceu o prazer de experimentar o interdito como se ofereceu e pediu um filho a Bibelot, um homem casado e um cafajeste integral.

A confirmação da gravidez de Silene pelo dr. Bordalo faz desabar a idealização da família, que tinha sua caçula praticamente na conta de uma santa que os redimiria de seus pecados. A definitiva manifestação da fatalidade que pesa sobre a casa faz com que os valores burgueses ali cultivados, assim como a esperança de aceitação nos círculos sociais de maior prestígio, sejam abandonados. Desse modo, os Noronhas podem entregar-se abertamente à abjeção total. As irmãs mais velhas querem partilhar

o dinheiro do enxoval de Silene, para recomeçarem a vida em atividades desabonadoras fora de casa. Hilda deseja partir para Santos, onde assumirá publicamente a condição de prostituta. Arlete assume seu nojo de homem e sua homossexualidade. D. Aracy, que, conforme o marido, tem “varizes e um suor azedo”¹²⁸, revela-se a autora das palavras e desenhos obscenos que apareceram nas paredes do banheiro, sendo levada a tal gesto por causa do alto grau de frustração sexual de esposa há muito tempo não procurada como mulher, vivendo uma vida insípida limitada ao âmbito doméstico. “Seu” Noronha, coroando o novo ciclo de apodrecimento na história da família, decide abandonar o emprego de contínuo da Câmara dos Deputados e fazer com que as filhas, que até então praticavam uma prostituição velada, chegando a ter empregos de fachada, não só vendam o corpo abertamente como façam isso em sua própria casa, que seria transformada num bordel. Para ele, o mundo inteiro estava contaminado, até mesmo o filantropo dr. Bordalo, a quem oferece a possibilidade de ser o primeiro cliente de Silene. E de fato uma contaminação implacável atinge a todos. Aproveitando-se de uma inicial negação indignada do médico em ir para o quarto com a adolescente, o emasculado “seu” Saul se apresenta e torna-se o primeiro a comprar os carinhos da garota. No entanto, sentindo uma incontrolável atração de caráter incestuoso por Silene, que tem a mesma idade de sua filha, o dr. Bordalo decide possuí-la, não sem antes pedir a Aurora que lhe cuspa na cara. Como decorrência de ter experimentado o sexo proibido, o médico, não suportando a culpa, vem a suicidar-se, deixando um bilhete com sua última vontade: não ser beijado no caixão pela filha.

Abjetos, mas ainda interessados em descobrir quem é o homem que chora por um olho só, os Noronhas voltam a consultar um espírito, que exige o expurgo do causador da perdição familiar. A essa altura, acentuam-se os conflitos entre “seu” Noronha e as filhas, que cada vez mais se dão conta da exploração a que foram submetidas por um pai que chegava a mandar que deputados as procurassem. Na realidade, em vez de efetivamente praticar os valores morais que almejava para Silene,

¹²⁸ Id., *ibid.*, p. 860.

enquanto ela estava no colégio, “seu” Noronha sempre cultivou o sexo em sua forma viciosa, entregando as filhas ao mundo da prostituição como forma de possuí-las sexualmente por transferência. Como se sabe, em Nelson Rodrigues o gozo do prazer sexual proibido leva inevitavelmente à morte. Portanto, como causador dos males que afligem sua família, “seu” Noronha deve ser sacrificado, eliminado de seu reino doméstico, o que com efeito é realizado pela mulher e pelas filhas.

Aspectos como a prática incestuosa e a busca de um culpado que ao final descobre ser ele mesmo fazem de “seu” Noronha um Édipo moderno. Carmine Martuscello faz acurada análise da reatualização do mito edípiano na peça:

(...) o personagem que marca sobremaneira a presença do sexo com toda a sua conotação anatematizante, radicalmente reprobatória dos costumes acatados é “seu” Noronha – muito embora ele se fizesse passar por um representante desses mesmos costumes. Mas todo o seu comportamento com as cinco filhas só faz evidenciar seus próprios sentimentos sexuais por elas. (...) Com o desmoronamento da falsa beatitude de Silene, vem à tona o desejo incestuoso por ela também, deslocado para a pessoa do médico, a quem ele induz ao ato sexual com ela. (...) a tônica dos sentimentos incestuosos como meio de expressar a conflitiva edípiana em *Os sete gatinhos* está mesmo com o chefe da família. Se observarmos a qualidade dos sentimentos de incesto exibidos por ele veremos que ela o coloca como protagonista da tragédia edípiana na condição tanto de pai de suas filhas, como ele o é, quanto de filho delas próprias, se as considerarmos como representantes da mãe que motiva a tragédia. Suas filhas podem ser tanto filhas, propriamente, a motivar o Édipo a partir dele como pai, quanto substitutas da mãe, a justificar o Édipo a partir dele como filho. (...) Havia alguém entre eles – o homem que chorava por um olho só – e que ninguém sabia quem era, que era o causador da desgraça da família. “Seu” Noronha empenha-se ardorosamente em descobrir a identidade deste homem, até que, por fim, ficam sabendo que o homem era ele mesmo, situação esta que é idêntica à de Édipo em Tebas.¹²⁹

¹²⁹ Carmine Martuscello em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*, pp. 162-3.

Como se viu, o destino dos outros personagens está marcado por presságios e maldições que de fato se confirmam no decurso da ação dramática. Bibelot anda sempre armado porque alguém previu que encontraria a morte nas mãos de uma prostituta, o que realmente acontece, pois Aurora o entrega ao pai como se ele fosse o homem que chora por um olho só. A mesma Aurora e suas irmãs carregam o estigma da prostituição como uma tendência natural de espírito, o que se confirma pela perda de Silene, a despeito de a garota ter sido afastada de casa e internada num colégio onde se cultivava rigidamente a moralidade burguesa. Ao ser expulso do lar dos Noronhas pelo chefe da família, “seu” Saul – que Martuscello chega a comparar a Tirésias – prevê que as filhas destruiriam seu sórdido pai, o que se efetivamente realiza no desfecho da peça.

O oráculo do homem vestido de virgem e que chora por um olho só está carregado de um simbolismo que leva a família a uma interpretação errada, assassinando um inocente em relação ao mal que buscavam expurgar. “Vestido de virgem” refere-se não aos permanentes ternos brancos de Bibelot, mas a alguém que é aparentemente inocente. Por sua vez, “homem que chora por um olho só” remete a aspectos antinaturais, grotescos, aberrantes associados a esse indivíduo. Assim, tal homem só poderia se realizar na figura do pai edípico que, pela culpa decorrente de seus atos perversos, está levando o reino de seu lar ao apodrecimento, para usar uma palavra cara ao dramaturgo.

Em Nelson Rodrigues, o sexo constitui uma dimensão ambígua da natureza humana, podendo dar vazão a pulsões de vida ou de morte. Quando associado ao amor, representa libertação da aridez do cotidiano, da frieza que geralmente dá o tom das relações interpessoais e do prosaísmo do mundo. Assim Aurora entrega-se de graça a Bibelot, enxerga o casamento praticamente como o oposto da prostituição e implora pateticamente que o rapaz lhe diga que a ama. Arlete tem relações com outra mulher, buscando amar e ser amada conforme sua natureza erótica, numa busca de transcender a degradação a que foi obrigada a se submeter. Tais atos das duas irmãs funcionam como uma busca de absolvição para o pecado do sexo vendido que corrói

suas vidas. Por sua vez, o sexo desvinculado do amor desencadeará inevitavelmente a morte. E a falta de amor é a tônica da peça. “Seu” Noronha, como já se viu, encarna o mal ao possuir por transferência as filhas que deveria proteger e amar, morrendo pelas mãos delas. Bibelot, que deixa em casa a esposa agonizante e moribunda para desfrutar do sexo pelo sexo, recusando-se a ser salvo pelo amor de Aurora, encontra a morte pelas mãos de sua amante, uma prostituta, tal como o presságio que temia. Dr. Bordalo, médico caridoso que sucumbiu uma única vez ao sexo sem amor e, pior, ao sexo como forma de possuir simbolicamente a própria filha, não suporta o peso da culpa e se mata. A ordem universal, para se restabelecer, exige o expurgo do ser humano que, pelo desamor e a decorrente sordidez, se fez indigno da vida.

A propósito da indignidade, é interessante notar como os personagens de Nelson Rodrigues parecem desfrutar por um momento de um prazer de caráter masoquista decorrente de uma autodegradação. Ao se entregar a Bibelot, que a trata como “mulher da zona”, Aurora lhe pede com excitação que a insulte e agrida-a fisicamente. “Seu” Noronha, ao tomar conhecimento de que Silene foi expulsa do colégio, vendo ruírem as suas ilusões, obriga o assessor da diretoria da escola a chamá-lo de “contínuo”, máxima ofensa aos seus brios. Antes de entrar no quarto onde possuirá Silene, entregando-se em definitivo à canalhice, dr. Bordalo implora que algum dos presentes lhe cuspa na cara. Recebendo a cusparada de Aurora, sente-se em comunhão com aquela família, dá graças e parte cambaleando para a cama da garota. Bibelot, no dia em que sua mulher provavelmente morrerá de câncer, descreve morbidamente o estado das vísceras da agonizante após uma operação, gosta de ser chamado de cafetão e tem planos de se casar com a desconhecida adolescente que desvirginou recentemente, apesar de também deleitar-se em oferecer-se à morte nas mãos de Aurora. O curto prazer da imundície possui um caráter satânico, constituindo um prelúdio da queda do homem na destruição e na morte.

No entanto, se a falta de amor resulta inevitavelmente na degradação, que encaminha a vida necessariamente para a destruição, a morte representa a renovação da face do mundo, oferecendo novas possibilidades ao amor, único meio de salvar o

ser humano do inferno de ter que encontrar um sentido para sua existência na Terra. Reatualizando o mito do eterno retorno, se a morte é o desfecho inexorável da vida, esta, por sua vez, brota inevitavelmente daquela. Desse modo, da gata morta no pátio do colégio surgem os sete gatinhos, “numa golfada de vida”, conforme o relato do dr. Portela. Morto Bibelot e sacrificado “seu” Noronha, Silene permanece grávida, afirmando que ninguém tocará em seu filho, que virá à luz e dará início a um novo ciclo.

Finalmente, vale tratar do marcante aspecto social presente na peça, o qual também contribui para a tragicidade dos acontecimentos. Sem fazer proselitismo de nenhuma espécie nem apresentar soluções para o problema, Nelson Rodrigues apresenta um retrato patético de uma família cuja destruição está intimamente relacionada às condições em que vive e ao lugar que ocupa na sociedade. Paulo Mendes Campos detém-se nessa dimensão da obra, apontando as mazelas de uma estruturação social fracassada:

Voz entre as vozes que falam em *Os sete gatinhos*, tenho também o meu direito de escolher o que julgo o centro de gravidade da peça. Entre as múltiplas dimensões desta, vou encontrar na dimensão realista – a pobreza que estiola e prostitui as famílias das classes inferiores – a que me atrai e mais me interessa. (...) Nessa ordem de idéias, o fulcro da peça pode ser o momento em que uma das filhas do velho Noronha atira-lhe em rosto o *insulto* ignominioso: *Contínuo!* Dentro do contexto, essa simples palavra resume toda a dimensão social de *Os sete gatinhos*. Um contínuo que não quer ser contínuo e cujas filhas se prostituem. Uma sociedade sem segurança material ou mental, corroída pelo dinheiro e pela fricção com que as idéias e semi-idéias se transmitem entre pessoas desprovidas de dinheiro. Uma sociedade que sofre de vermes como Silene. Uma família que aprofunde dentro da ordem capitalista.¹³⁰

¹³⁰ Paulo Mendes Campos em “*Os sete gatinhos*”. In: *Teatro Completo*, pp. 154-5 (grifos do autor).

Degradada e doente, a sociedade em que vivem os Noronhas parece também agonizar, por causa de sua incapacidade em verdadeiramente estabelecer os meios para a promoção do ser humano, constituindo-se numa organização que oprime e marginaliza as classes desfavorecidas, sendo também em boa parte determinante dos valores que essas classes cultivam e das ações que praticam. Nesse aspecto, pode-se mais uma vez identificar marcante influência do Naturalismo na obra de Nelson Rodrigues.

O beijo no asfalto

Texto de 1961, *O beijo no asfalto* é uma peça que também compõe a grande comédia humana do subúrbio carioca ao modo de Nelson Rodrigues. Inspirado na história de um colega jornalista de *O Globo* que, atropelado por um ônibus antigo, antes de morrer pediu um beijo a uma moça que o socorrera, e colocando em cena Amado Ribeiro, seu colega repórter de polícia no jornal *Última Hora*, que se gabava de sua completa falta de escrúpulos, o dramaturgo expõe uma trama diabólica na qual se envolve, um tanto fortuitamente, um cidadão comum do Rio de Janeiro.

Por volta das cinco horas da tarde, ocorre um acidente fatal na praça da Bandeira, no centro da cidade. Ao tentar atravessar a rua, um transeunte foi atropelado por um loteação, sendo projetado a longa distância. Arandir, que em companhia do sogro Aprígio transitava pelo local, não somente presenciou o acontecimento como correu para socorrer o acidentado. Tomando nos braços o desconhecido, recebe, antes que o agonizante expire, o pedido de um beijo na boca. Comovido e solidário ante a desgraça de seu semelhante, Arandir lhe dá o beijo, sendo fotografado pelos repórteres de jornal que a essa altura já se aglomeravam em torno à vítima. Um desses repórteres, Amado Ribeiro, resolve explorar o acontecimento de forma sensacionalista.

O jornalista vai ter com o delegado de polícia Cunha, a quem propõe uma parceria para fazer render toda a potencialidade de escândalo do beijo no asfalto. Estando com o prestígio em baixa junto ao seu chefe, após dar um pontapé na barriga de uma mulher grávida, provocando um aborto, o delegado aceita participar

da farsa como forma de se reabilitar. A ação dos dois começa com um interrogatório em que humilham e fazem insinuações boçais acerca da falta de virilidade do rapaz.

Enquanto isso, Aprígio vai à casa de sua filha Selminha para comunicar que Arandir está prestando depoimento à polícia. Ficamos sabendo que a irmã de Selminha, Dália, vive agregada ao casal, aparentando gostar um tanto exageradamente do cunhado, ao passo que Aprígio parece nutrir enorme repulsa pelo genro, jamais tendo pronunciado seu nome. Com a partida de seu pai, as duas irmãs conversam sobre o comportamento dele em relação a Arandir. Para Dália, Aprígio sente ciúmes de Selminha.

Já no meio da noite, Arandir retorna ao lar e narra para a esposa e a cunhada o que aconteceu naquele inesperado final de tarde.

Na manhã seguinte, o jornal *Última Hora* estampa em letras garrafais a manchete “O BEIJO NO ASFALTO”, com fotos de Arandir e do atropelado remetendo a uma sórdida reportagem que conta em linhas gerais a história de um suposto romance homossexual entre os dois. É o que basta para dar início a um infernal processo de fofoca e boataria por parte de toda a sociedade em torno de Arandir e de sua família. Vizinhos e colegas de trabalho passam a fazer insinuações maldosas. Desconhecidos passam a telefonar para a casa do rapaz, dizendo grosserias a sua esposa.

O próprio Aprígio, que presenciou o acidente, passa a crer na culpabilidade do genro. Atônita, Selminha afirma constatar que o pai realmente tem ciúmes dela e, por isso, odeia Arandir, tendo sido contra seu casamento. Acusa-o também de não saber amar. Aprígio, porém, garante que naquele momento ama alguém.

Durante o velório do atropelado, em total desrespeito a sua memória e ao luto de sua família, Amado Ribeiro e o investigador Aruba, auxiliar de Cunha, procuram a viúva, dizendo ser policiais. Exibindo a foto de Arandir, forçam-na a admitir, por meio da calúnia e da intimidação truculenta, que reconhecia o amante do falecido.

Já altas horas da noite, Arandir entra em casa após ficar rondando-a durante uma hora, pois alguém na esquina o observava. Tentara falar com Selminha o dia todo, mas ela teve de desligar o telefone, por causa das ofensas e palavrões que

pessoas não identificadas lhe diziam. Conta à esposa que se demitiu do emprego por causa das piadinhas dos colegas e do asco que seu chefe passou a lhe demonstrar. Selminha quer saber sobre a veracidade do que o jornal diz. Arandir, com sofrimento, conta novamente o episódio do beijo no asfalto com pequenas modificações, enfatizando que beijou na boca um ser humano que estava morrendo. Enfim, tenta beijar a esposa, que, desconfiada, recusa-lhe o beijo e esquiva-se dele. Arrasado, Arandir fala da solidão que tem enfrentado desde a publicação da reportagem de Amado Ribeiro, implorando a solidariedade e a compreensão da esposa.

Um barulho do portão se abrindo coloca o rapaz em estado de alerta. Dália aparece, vinda do quarto, e vai ver quem é. Retorna para informar que a polícia está à porta da casa em busca de Arandir.

Numa casa em São João de Meriti, cidade-satélite do Rio de Janeiro, Cunha e Amado interrogam Selminha, que foi conduzida arbitrariamente até lá. Não conseguindo que ela lhes aponte o esconderijo de seu marido, eles fazem entrar a viúva do atropelado, a quem coagiram a dizer que o fugitivo não somente freqüentava sua casa como tomava banho juntamente com o falecido. Sem permitir que ela dê maiores detalhes, retiram-na antes que esclareça algumas dúvidas de Selminha.

A boçalidade dos inquisidores exaspera a moça, que agressivamente lhes revela estar grávida, contando-lhes que Arandir, no dia do atropelamento, foi à Caixa Econômica a fim de penhorar uma jóia para obter o dinheiro que pagasse o aborto do filho que ela trazia no ventre, pois o marido acreditava que a gravidez estragaria a permanente lua-de-mel em que viviam. Termina reafirmando a heterossexualidade de seu companheiro. É o que basta para que Cunha perca a paciência e agarre-a pelos braços, acusando Arandir de ser, então, bissexual. Desprendendo-se violentamente, Selminha chama seus algozes de indecentes. O interrogatório termina com Amado Ribeiro mandando que ela tire a roupa e fique nua diante deles.

Enquanto isso, Aprígio fica sabendo que a polícia esteve na casa da filha à procura de Arandir – tendo este se escondido – e prendeu Selminha. Furioso com o genro, chama-o de canalha e responsabiliza-o pela detenção da moça. Diante da

alegação de Dália asseverando que Arandir não seria culpado, pois teria beijado o agonizante por caridade, Aprígio conta sua versão do acontecimento, enfatizando que ficou bastante incomodado com o beijo que o genro dera em outro homem, que seria seu amante.

Indignada com a ofensa ao cunhado, desprendendo-se com violência, Dália afirma ter descoberto o segredo de seu pai. Este, em pânico, quase sem voz, pede-lhe então que diga qual seria esse segredo. Ao ouvir que a filha acredita que ele ama Selminha como mulher e não como filha, Aprígio tem uma reação aparentemente incoerente, disparando a rir numa brusca euforia.

Degustando os efeitos de sua reportagem, Amado Ribeiro está descomposto e embebedando-se pelo próprio gargalo de uma garrafa de cerveja. Aprígio chega para falar com ele. Dizendo que não se vende, o jornalista exulta com a grande repercussão de sua reportagem, contando que no dia seguinte a *Última Hora* irá publicar que beijo no asfalto foi um crime passionai. Para manter o interesse de seu público, dá seqüência à história, publicando que Arandir teria empurrado o rapaz para a frente do ônibus, constituindo o episódio um caso de assassinato. Comenta euforicamente como a pederastia é um tema propício para a venda de jornal, tendo a *Última Hora* elevado sua tiragem a trezentos mil exemplares. Por fim, sugere abertamente que Aprígio dê um tiro em Arandir, que seria indigno de uma mulher como Selminha, garantindo que a absolvição por tal crime era certa.

Do hotel ordinário em que Arandir se escondeu, no largo de São Francisco, ele telefona para casa a fim de comunicar seu paradeiro e pedir que Selminha vá encontrá-lo. Traumatizada pelo abuso de que foi vítima nas mãos da polícia, ela teme ser seguida e mesmo presa novamente. Além disso, passando realmente a acreditar na homossexualidade do marido, colige alguns dados relativos a “certas delicadezas” de Arandir, sentindo grande nojo por saber que ele desejará ser beijado. Assim, Dália é quem vai ter com o marido de sua irmã em seu esconderijo.

No quarto do hotel, o fugitivo, às voltas com jornais do dia espalhados pelo chão, recebe a cunhada. Fica perplexo e desesperado ao tomar ciência de que foi

abandonado até mesmo por Selminha. Transtornado pela recente notícia, lida na *Última Hora*, de que empurrou o rapaz, chega a se perguntar se acaso não teria esbarrado nele sem querer. Mas, isolado ante da conspiração universal que se levantou contra ele, retoma a certeza não somente de sua inocência mas também da pureza de seu gesto.

Inconformado com o abandono de Selminha, parece poder contar ao menos com Dália, que diz acreditar somente nele, declarando amá-lo e oferecendo-se para um beijo. Porém, com malícia, ela pergunta se Arandir amava o rapaz, o que estaria disposta a compreender e perdoar, aceitando-o como amante. Revoltado com a incompreensão também da cunhada, Arandir expulsa-a de seu quarto aos gritos, no instante em que entra Aprígio. Segue-se uma tensa conversa entre o sogro e o genro. Este imputa àquele a responsabilidade pelo inferno em que se metera desde o beijo no asfalto. Acusa-o de fazer tudo para separá-lo de Selminha, estando por trás do réporter da *Última Hora*. Aprígio, por sua vez, reafirma a versão do jornal e atribui ao genro uma tentativa de seduzir Dália. Declara que seria capaz de perdoar-lhe tudo, menos o beijo dado na boca de outro homem. Na impossibilidade de um diálogo civilizado, Arandir pretende sair, para ir buscar Selminha, quando é impedido pelo sogro, que aponta-lhe um revólver. Atônito, o rapaz diz saber o motivo do ódio que Aprígio lhe vota: uma paixão incestuosa, carnal que o velho cultivaria pela filha, tendo ciúmes exacerbados dela. A reação do sogro é surpreendente: confessa que sente ciúmes, sim, mas de Arandir, a quem há muito tempo ama secretamente. Por fim, atira duas vezes no genro, que se enrola em agonia nas folhas de jornal, morrendo sobre elas. Aprígio pronuncia três vezes o nome de Arandir.

Coerentemente com o universo contemporâneo, em *O beijo no asfalto* os acontecimentos trágicos se processam num primeiro momento em decorrência da fatalidade e, posteriormente, pela ação do segmento que se constitui no grande responsável pela criação e também pela desagregação dos mitos do nosso tempo: a imprensa.

Pode-se sentir no acontecimento que inicia a trama da peça, bem como no contexto em que ele se insere, a ação de uma espécie de *moira*, ou seja, da fatalidade a que as pessoas e as coisas do mundo estão sujeitas. O acaso desencadeia toda a conspiração do preconceito e da estupidez humana que destroem a vida do protagonista.

Num fim de tarde como outro qualquer, Arandir estava a caminho da Caixa Econômica em companhia do sogro, quando presenciou um terrível acidente na praça da Bandeira, assistindo ao atropelamento de um desconhecido. Lançando-se em socorro à vítima, toma-a nos braços, quando recebe o pedido de um beijo¹³¹. Respeitando o preceito de que não se nega o último desejo de um moribundo e movido pela solidariedade no instante mais extremo da vida de uma pessoa, Arandir dá o beijo, assistido pela multidão que se aglomerou em torno. O acaso fez com que justamente nesse momento por ali se encontrasse um repórter de polícia sem nenhum escrúpulo que, completamente insensível ao sofrimento decorrente da perda violenta de uma vida, vê no acontecimento apenas a oportunidade para a realização de uma reportagem escandalosa, lançando mão da mentira e jogando com a vulgaridade coletiva a fim de vender mais jornal. O acaso fez também com que nesse momento o delegado Cunha estivesse em má situação perante seu superior na hierarquia policial – após a prática de uma ação infame contra uma mulher grávida –, necessitando fazer algo impactante para se reabilitar. Recebendo do jornalista Amado Ribeiro uma proposta de conluio para movimentar a opinião pública, unindo os mecanismos de opressão da polícia com a capacidade de massificação de juízos da imprensa, o delegado aceita participar da farsa que inicia-se com a publicação da reportagem sensacionalista sob a manchete “O beijo no asfalto”.

Transformando aquele beijo no desfecho de uma história de homossexualismo, Amado Ribeiro e Cunha não fazem senão projetar sobre Arandir sua própria homossexualidade, que fica evidente não só pela repulsa que demonstram pela figura feminina como pelo deleite que manifestam juntos – e entre outros homens – através

¹³¹ Vale ressaltar que no universo de Nelson Rodrigues é bastante comum esse anseio de cumplicidade e de amor desinteressado pelo ser humano no momento extremo da morte.

da miséria humana que cultivam. Aquele beijo público, portanto, desencadeou seus desejos mais inconfessáveis e ameaçou trazer à luz os sentimentos que ambos desejavam manter reprimidos. Desse modo, a forma encontrada para tentar extirpar suas inconvenientes volições foi projetá-las sobre um bode expiatório, que supliciarão e acabaram por imolar. Como se percebe, o acaso de Amado ter se deparado com a cena do beijo num fortuito final de tarde fez com que ele e Cunha também conhecessem a própria perda.

Orquestradores do círculo de mentiras que vem a destruir um inocente, o jornalista e o delegado, destituídos de toda e qualquer grandeza, chafurdando na lama dos interesses escusos, são aqueles que decretam e dirigem o destino de Arandir, abusando dos instrumentos de poder que lhes conferem as instituições em que trabalham. Ao mesmo tempo, são vítimas de um destino que não podem controlar, pois decorre da irrupção de suas necessidades inconscientes.

Esgotando-se o interesse do público pelo suposto caso de amor entre dois homens, a desonestidade de Amado Ribeiro não respeita nenhum limite, levando-o a lançar nova reportagem sob a gritante manchete “O Beijo no Asfalto Foi Crime”, fazendo gravíssimas acusações sem nenhum fundamento. Além disso, induz Aprígio a assassinar o genro, por este não ser “homem” para sua filha, tendo por finalidade continuar dispondo de farto material para a exploração miserável da excrecência humana com que trabalha.

Outro que ficou profundamente abalado pelo beijo no asfalto e defendeu com veemência a motivação homossexual de Arandir foi Aprígio. Se Amado e Cunha não chegam a assumir e pronunciar a própria homossexualidade, ao final o velho não consegue se conter e declara abertamente sua paixão pelo genro. Antes disso, tudo indica que era ele a pessoa que por alguns dias andava seguindo Arandir e rondando sua casa à noite. Tendo mantido durante toda a vida uma aparência de austeridade, antes mesmo do desconcertante beijo já sentia entranhada resistência ao genro, nunca tendo conseguido sequer pronunciar-lhe o nome. Seu comportamento indicava que isso se processava devido a ciúmes que sentiria pela filha Selminha, constituindo um

amor incestuoso o segredo que guardava a sete chaves desde que se tornara viúvo. Transtornado após presenciar um acontecimento que rompia interditos e repressões, protagonizados por seu próprio genro, Aprígio passa a atacá-lo encarniçadamente, não apenas reforçando a caluniosa versão dada pelo jornal como passando a acreditar piamente na culpabilidade de Arandir em relação à morte do rapaz atropelado, apesar de ter ele mesmo assistido ao acidente. O dramaturgo parece nos dizer que no processo social não importam os fatos, mas a interpretação deles à luz das paixões, tema que já havia se constituído no cerne de uma peça como *Boca de Ouro*.

Apavorado ante a possibilidade de ter o segredo de sua vida revelado, em decorrência da enorme inquietação que lhe provocara o beijo no asfalto, Aprígio aceita a sugestão de Amado Ribeiro e parte armado para encontrar Arandir. Frente a frente e sozinho com o genro, declara-lhe o seu amor com arrebatamento, antes disparar duas vezes contra ele, vindo a pronunciar o seu nome significativamente três vezes. Assim, o mais insuspeito dos personagens acaba por revelar-se o grande homossexual da peça. Matando o rapaz, seu segredo e seu lugar numa sociedade preconceituosa estarão a salvo, uma vez que não mais conviverá com a incômoda presença não somente de sua paixão proibida como de alguém que ousou fazer o que ele sempre desejara ardentemente.

A destruição de Arandir decorre de um fenômeno que freqüentemente é o responsável pela ruína do ser humano, na visão de Nelson Rodrigues: a falta de comunicação entre as pessoas. Tendo praticado um ato humanitário em relação a um desconhecido, o rapaz foi imediatamente vítima da incompreensão, sofrendo o escárnio de toda uma sociedade e ficando abandonado até mesmo por aqueles a quem mais amava, não conseguindo convencer-lhes do real significado de sua atitude. Se a extrema solidão em que se vê lançado culminará na sua morte, em certo sentido ele é, de fato, o único personagem que se salva. Tendo razão contra toda a sua sociedade, Arandir assume uma humanidade autêntica ao levar às últimas conseqüências a coragem de passar por um processo de individuação, aceitando a

morte e destacando-se da massa cotidiana e imbecil em que esteve diluído. Daí sua percepção solitária de que o beijo no asfalto era a única coisa que se salvava em toda a sua vida. Em artigo magistral sobre a peça, Hélio Pellegrino interpreta o significado profundo desse gesto:

Arandir, ao beijar o agonizante, *beijou a morte na boca*, contaminou-se de morte, assumiu, simbolicamente, a finitude intransponível de cada ser humano. No instante do seu gesto, chegou à existência autêntica, diferenciou-se como nunca antes lhe fora possível diferenciar-se. Arandir, nesse beijo, aceitou morrer a sua morte, crucificou-se nela e, assim, vivendo a sua morte, como vida, pôde nascer. Aqui, mais uma vez, transparece o significado inconsciente do atropelamento como ato de nascer. Arandir, beijando na boca o agonizante – beijando-lhe a morte – beijou o seu nascimento, sustentou-se nos braços como nascido e, ao mesmo tempo, por ter nascido, começou a morrer, com a consciência existencial dessa morte. Um tal ato de grandeza – grandeza do homem que se aceita, integralmente, por ter esgotado o cálice de sua mais alta amargura, nascendo e morrendo – tornou-se, ao mesmo tempo, o estigma que o haveria de perder. Ninguém, nem ele próprio, conseguiu suportar sobre os ombros um fardo tão pesado. A existência autêntica representa a grande cruz que o homem tem que carregar, na sua marcha para a individuação e a salvação. E, mais que carregá-la, o homem tem que se crucificar nela, tem que a implantar em sua carne, para merecer essa salvação. Ora, para uma tal tarefa, muitos são os chamados, e poucos são os escolhidos. (...) A lição que nos fica, dessa peça magistral, é a de que o homem só se salva na medida em que aceita a sua sombra, o seu lado perecível e corruptível e, através da elaboração da culpa que lhe advém da responsabilidade por esse lado tenebroso, chega a superá-lo, caminhando na luz. Só pela descida aos infernos é que se consegue chegar ao céu.¹³²

Transcendendo a miserabilidade da condição humana através de sua aceitação – humanizando-se de fato –, Arandir perde completamente o lugar num mundo de pessoas vazias, banais e desumanas que recusam-se a enfrentar sua condição de seres

¹³² Hélio Pellegrino em “A obra e *O beijo no asfalto*”. In: *Teatro Completo*, pp. 165 e 167 (grifo do autor).

transitórios e perecíveis. O terror de enxergar a face sombria da existência fez com que preferissem conspurcar o episódio do beijo no asfalto, reduzindo-o a um caso de comportamento sexual desprezível naquele contexto de mentalidade. Tendo sido envolvido pela pressão de todos os outros, e sob o impacto do completo abandono, o próprio Arandir chega a duvidar, por um breve instante, da pureza de sua atitude em relação ao atropelado. Mas logo depois retoma a lucidez e reafirma a grandeza de sua motivação, vendo no beijo no asfalto a única coisa que se salva em toda a sua vida. Por enorme ironia do destino, no entanto, justamente quando praticou o bem foi condenado e massacrado pelos outros.

Como se percebe, a mentira se realiza na peça como uma peste que, numa difusão desenfreada, contamina a todos. Envolvendo toda uma sociedade estúpida, lança um indivíduo numa brutal roda-viva. Acossado por uma superestrutura hostil, esse indivíduo, que tem razão contra toda a cidade, acaba destruído por ela. Impossível não se lembrar imediatamente da peça *O inimigo do povo*, de Henrik Ibsen. Numa crônica, Nelson Rodrigues trata de sua grande admiração por esse texto: “A mais bela peça de Ibsen é *O inimigo do povo*. Como se sabe, os textos dramáticos se dividem em dois grupos: – ‘interessantes’ e ‘vitais’. Ouso dizer que *O inimigo do povo* é vital. A peça está cheia de grandes momentos da vida.”¹³³ A frase que encerra a peça do dramaturgo norueguês – “O homem mais forte é o que está mais só”, pronunciada pelo protagonista Dr. Stockmann, que também é isolado pela mentira – se tornaria uma das obsessões de Nelson, que repetidas vezes a evocaria em suas crônicas para ilustrar suas discussões de problemas contemporâneos. Quanto ao juízo unânime e obtuso das pessoas em relação ao gesto de Arandir, pode-se relacioná-lo ao episódio do julgamento de Sylvia Seraphim, a mulher da alta sociedade carioca que assassinou com um tiro Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, após uma reportagem caluniosa do jornal dos Rodrigues. Em suas memórias, ao tratar desse acontecimento, o dramaturgo, que jamais escrevia ou pronunciava o nome da criminosa, tira

¹³³ Nelson Rodrigues em “O herói solitário”. In: *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*, p. 154.

conclusões bastante pessimistas acerca da opinião pública, tantas vezes fomentada de forma desonesta pela imprensa:

Não assisti ao julgamento. Fiquei, em casa, ouvindo pelo rádio. Eis a verdade: – a opinião pública achava que se podia matar um dos filhos de Mário Rodrigues; não diretamente o próprio Mário Rodrigues, mas um dos filhos, e tanto podia ser Roberto como Mário, Mário como Milton, Stella como Nelson ou, até, a recém-nascida Dulcinha. Lembro-me de um jornal que resumia, no título, um juízo final: – “Justo atentado”. E, em casa, antes de dormir, eu ficava pensando: – e a espinha serrada, por que não conseguiram extrair a bala? E o algodão nas narinas? E a filha ainda por nascer? E o meu pai morto?

O júri fez o que a opinião pública exigia. Eu estava, no meu canto, em casa, esperando o pior. E veio o resultado: – absolvição, por uma maioria de três votos, se não me engano, três votos. O locutor dava berros triunfais. E o resultado mereceu uma ovação formidável. Um clima de auditório de rádio, de TV e mais de rádio do que de TV. Naquele momento, instalou-se em mim uma certeza, para sempre: – a opinião pública é uma doente mental. E pensei numa fuga impossível. Viver e morrer numa ilha selvagem, só habitada pelos ventos e pelo grito das gaivotas.¹³⁴

É bastante comum que o personagem masculino de Nelson Rodrigues, no momento de angústia, busque alívio, compreensão e segurança através da figura feminina, a quem sua expectativa atribui qualidades maternais. Assim, Arandir, em desesperado esforço por comunicação, clama pela presença amorosa da esposa ou ao menos a lucidez da cunhada.

Selminha, a despeito do conhecimento direto da virilidade do marido, estando inclusive grávida, não resiste ao cerco armado pela imprensa e a polícia, sendo levada gradativamente não só a acreditar na homossexualidade de Arandir como a sentir asco ao seu contato, recusando-se a beijá-lo e por fim abandonando-o. Em sua estreita e romântica visão do amor, não concebe a possibilidade de um sentimento de natureza amorosa humanitário e desvinculado de motivações sexuais. A incapacidade

¹³⁴ Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela: memórias*, p. 102.

de discernimento e o deixar-se levar pela conspiração caluniosa da imprensa marrom constituem a falha que fez com que ela perdesse a substância de sua vida, o amor por Arandir, que começara na infância. Casada há um ano, até o incidente do beijo no asfalto viveu numa permanente lua-de-mel com o marido, que, segundo seu próprio depoimento, fazia amor com ela todos os dias. Sua incompreensão também lhe acarreta o ônus da solidão em meio à turba ignara em que foi levada a se dissolver.

Dália, que também amava Arandir, parte até o hotel onde ele se escondeu quando a perseguição de que era vítima passou a impedi-lo de ficar em casa e de transitar livremente pelas ruas. Afetando solidariedade ao cunhado, diz acreditar nele, o que por um instante alivia a angústia de alguém que necessitava ter sua verdade referendada. Logo após, beija-o e se oferece a ele, mas, numa curiosidade mórbida, pergunta-lhe se amava o rapaz atropelado. Indignado, Arandir expulsa-a, eliminando de sua vida mais uma pessoa contaminada pela mentira, atraída até o hotel apenas pela degradação em que supostamente ele estava mergulhado.

Também em *O beijo no asfalto* Nelson Rodrigues reatualiza, através do destino irônico de seu protagonista, o mito do eterno retorno. Se a morte está entranhada na vida, a vida irrompe da morte. Arandir saiu de casa para obter o dinheiro para mandar matar o filho que germinava no ventre de Selminha. Desejou matar e ironicamente acabou sendo abarcado pelo turbilhão de acontecimentos que o matou. Com sua morte, no entanto, a esposa permanece grávida e tudo indica que terá o filho. Na esfera existencial, até o beijo no asfalto o percurso de Arandir se realizou como uma espécie de morte em vida, pelo vazio de seu ser. Entretanto, justamente quando se humanizou de fato através do amor fraterno que ressignificou sua vida, colocando-a em comunhão com a transcendência, foi massacrado pelas forças monstruosas da morte, realizadas na estupidez coletiva.

Nesta peça o sexo, dimensão misteriosa e incontrolável, continua a ser o elemento que, quando desvinculado do amor, precipita os personagens de Nelson Rodrigues na degradação e na destruição. Aqui, no entanto, o sexo maldito não é o efetivado, mas o imaginado, aviltado e admitido por seres frustrados, egoístas e

incapazes de amar. O desamor, aliás, é o câncer que corrói aquela coletividade, da qual Arandir é separado e da qual se salva.

O trágico do nosso tempo muitas vezes se realiza através do relacionamento desigual entre o indivíduo e as superestruturas do mundo moderno, como a burocracia, a organização competitiva das instituições de comércio e serviço, a política representativa distanciada do cidadão, os meios de comunicação que espetacularizam e melodramatizam a vida para melhor vender o produto a que chamam notícia. Esse contexto é marcado essencialmente pela grande velocidade em que as relações sociais se processam, pela rapidez com que os produtos e mesmo os sentimentos são descartados. Pode-se dizer que o homem moderno é vítima de forças superiores que desconhece e contra as quais não sabe nem pode agir. Nesse sentido, se Arandir é a vítima fatal dessas superestruturas, personagens como Amado Ribeiro, Aprígio e Cunha não são menos trágicos, uma vez que também não compreendem nem podem lutar contra essas forças, tendo sido levados a se realizarem como agentes a serviço delas, uma vez que, por conveniência ou para a obtenção de benesses pessoais, perderam todo escrúpulo ou se tornaram apenas aquilo que lhes correspondia na expectativa social, esvaziando completamente suas vidas. Além disso, como se viu, carregando um destino irônico, são vítimas de suas tendências psíquicas, pois, abominando o suposto homossexualismo de Arandir, são eles mesmos entranhados homossexuais. Selminha e Dália, por sua vez, justamente por sua criminoso falta de discernimento e solidariedade ao homem que amam, perdem-no e também se perdem.

Em *O beijo no asfalto*, como em suas outras tragédias cariocas, Nelson Rodrigues recria e reatualiza os elementos trágicos conforme a realidade contemporânea, apresentando personagens e acontecimentos localizados no tempo e no espaço, rebaixados, mas universais.

Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária

Nelson Rodrigues intitulou uma de suas peças *Anti-Nelson Rodrigues*, devido a um final feliz, desfecho bastante raro em seu teatro. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* é também um desses trabalhos que finalizam com a prevalência dos valores positivos e com a salvação do protagonista.

Escrita e estreada em 1962, esta peça, através das cenas curtas e rápidas peculiares à técnica expressionista empregada freqüentemente pelo dramaturgo, apresenta a trajetória de Edgard, o personagem tentado pelo mal.

Toda a ação dramática decorre da frase “O mineiro só é solidário no câncer”, atribuída ao escritor Otto Lara Resende. A primeira cena introduz esse mote e verdadeiro refrão da peça, repetido à exaustão durante todo o seu decorrer.

A filha caçula do milionário empresário dr. Werneck, Maria Cecília, fora estuprada por cinco crioulos numa estrada deserta. Precisando salvaguardar a honra de sua prestigiosa família junto à alta sociedade do Rio de Janeiro, o pai encarregou seu genro Peixoto de arranjar um marido para a vítima do bárbaro acontecimento. A escolha da moça recai sobre Edgard, antigo funcionário da companhia. Peixoto procura então o rapaz, contando-lhe toda a história e dando-lhe o telefone da moça para que a negociação pudesse ser aprofundada.

Edgard, porém, gosta de Ritinha, uma vizinha de sua casa no subúrbio, a quem corteja. Esta sustenta três irmãs menores – Aurora, Dinorá e Nadir – e a mãe enlouquecida – d. Berta, que tem o costume de andar para trás. Para isso, trabalha

bastante, chegando a dormir fora de casa em jornadas de trabalho mais longas. Responsável pela salvaguarda da virgindade das irmãs, que deseja ver casadas na igreja, de véu e grinalda, Ritinha trata-as com rigor, para que não se desviem dos valores da moralidade burguesa. Desse modo, adverte-as a não aceitarem jamais uma carona de Edgard, que possui um jipe, pois a partir de uma simples carona tudo pode acontecer.

Um dia, ao sair para o trabalho, Ritinha é advertida pelo porteiro do prédio onde mora contra o namorado de Aurora, Alírio, rapaz de má índole que tem o hábito de praticar perversidades contra os animais. Ao se colocar para fora do prédio, Ritinha é abordada justamente por Edgard, que lhe oferece insistentemente uma carona. Aceitando a oferta com o argumento de que está atrasada para chegar ao trabalho, parte em companhia do rapaz, que a conduz para a floresta da Tijuca. Ali, num matagal, ele somente não a possui porque surge o leproso Nepomuceno, fazendo com que eles fujam apavorados.

Edgard é trazido por Peixoto à presença do dr. Werneck e sua esposa, d. Lígia. Com uma empáfia de dono do mundo, o milionário humilha o futuro genro, lembrando que ele começou a trabalhar em sua empresa como contínuo. Deixa bem claro que o rapaz está sendo comprado. Revoltado com o tratamento recebido, num arroubo de honestidade, Edgard renuncia ao casamento e demite-se do emprego.

Uma semana após a demissão, ele é visto no momento em que toma um banho improvisado com a ajuda da mãe, pois, como de praxe, falta água no prédio onde mora. Exasperada com a pobreza, sua mãe insiste para que ele peça ao dr. Werneck para retornar ao trabalho na empresa. Batem à porta. Surpreendentemente entram Peixoto e Maria Cecília. Esta deseja ter uma conversa em particular com Edgard. Lembrando que “o mineiro só é solidário no câncer”, Peixoto lhe informa que o emprego continua de pé e que seu salário será pago normalmente, antes de deixá-lo a sós com a filha do dr. Werneck. Esta pratica uma estranha forma de sedução, jogando com a disparidade de suas condições sociais, para finalizar dizendo que acha lindo ser esposa de um ex-contínuo, referindo-se voluptuosamente à “humilhante” função.

Na casa de Ritinha, que está ausente, Alírio, o jovem delinqüente contra quem o porteiro havia advertido, combina com Aurora e suas outras irmãs menores de idade o comparecimento a uma festa de arromba que ocorrerá na mansão de um velho rico.

Pressionado pela mãe e seduzido por Maria Cecília, Edgard aceitou de vez submeter-se ao casamento com a filha de seu patrão. Novamente diante do dr. Werneck, afirma ter caráter e não ser um canalha da estirpe de Peixoto, que se vendeu em casamento com a outra filha do empresário, Tereza. É o que basta para que Werneck, a título de desafio, proponha a realização com o futuro genro uma experiência que fez com Peixoto. Vai até a mesa, saca um talão, preenche uma folha e entrega ao rapaz um cheque ao portador de valor astronômico, exortando-o a rasgá-lo, se tiver caráter. Desnorteadado, Edgard recebe a ordem de pagamento e comenta de modo baixo e atônito que “o mineiro só é solidário no câncer”.

Atingindo o máximo da degradação moral, Peixoto, ao encontrar Tereza com o amante, expressa sua revolta não por estar sendo traído, mas pelo fato de a traição ocorrer dentro de sua própria casa. Indignada, a esposa lhe recorda com veemência que a casa é dela.

A princípio sucumbindo à frase do Otto, Edgard decide se casar com Maria Cecília. Antes, porém, deseja se despedir de Ritinha. Para isso, leva-a para o cemitério do Caju, onde se enterram os pobres do Rio de Janeiro. Ali, vive sua estranha despedida de solteiro, adentrando com a moça numa cova aberta e pedindo um último e ardente beijo. Entretanto, neste momento a moça revela a verdadeira fonte do dinheiro que ganha para sustentar a mãe e as irmãs: por trás da respeitabilidade de sua fachada de professora de crianças, ela atua verdadeiramente como prostituta.

Edgard, agora vivendo como um grã-fino, parte com Maria Cecília em seu jipe. A pedido da moça, eles vão parar no lugar deserto onde ela foi estuprada. Uma reconstituição do acontecimento mostra como tudo teria se processado. Conforme a narrativa da garota, o líder dos negros que a violaram chamava-se “Cadelão”, tendo sido o primeiro a praticar a infâmia que a traumatizara a ponto de não mais suportar sequer o beijo. Conta ainda que dias após o estupro telefonaram para sua casa, e uma

voz de homem lhe disse que ela gostara de ser violada. Comovido pelo infortúnio da noiva, Edgard compreende seu sofrimento e consola-a.

No bairro onde moram, Ritinha explica a Edgard os porquês de sua atuação como prostituta, contando-lhe a história de como sua mãe enlouqueceu após uma injusta acusação de desfalque nos correios, onde trabalhava, e de como sua própria iniciação no sexo, relacionada àquele episódio, aconteceu de forma forçada e violenta. Por fim, declara amar Edgard e enfatiza que não aceita nenhum dinheiro dele.

Ao chegar em casa, Ritinha é informada pelo porteiro de que suas três irmãs saíram com Alírio para irem a uma festa para os lados da avenida Niemeyer, Barra da Tijuca. Conhecedora do tipo de festa comum naquela região, deduz que se trata de uma curra e desespera-se ante a iminência de as irmãs também perderem violentamente suas virgindades. Parte para lá imediatamente.

Num palacete da Gávea, o dr. Werneck promove uma brincadeira que consiste numa espécie de psicanálise em que alguns grã-finos ali presentes deitam-se num divã e contam abertamente e em público suas infidelidades e aberrações sexuais. A sodomítica comemoração termina realmente com uma curra das três irmãs de Ritinha. Edgard, que, escondido no andar de cima, assistiu com Peixoto às confissões dos convidados, fugiu para não ver a violação das meninas. Ritinha, por sua vez, consegue chegar antes de as irmãs serem violentadas, mas não consegue impedir sozinha que Werneck sacie com elas sua fome de sexo hediondo.

Terminada a festa apocalíptica, Ritinha manifesta seu ódio a Werneck. Este, que mandou as irmãs da moça para casa de automóvel, para lá também enviou um médico especialista em cirurgia restauradora do hímen, a fim de que a virgindade das meninas pudesse ser reparada e elas pudessem casar-se normalmente. No fim da noite, esgotado, Werneck retorna para d. Lígia, a quem pede que lhe diga que ele é bom.

Nova cena na casa do dr. Werneck mostra Edgard sozinho com Maria Cecília. Ela pede um beijo e, no clima de excitação que se segue, chama-o de “Cadelão”, num ato falho. Desprendendo-se, atônito, o rapaz ouve a noiva contar-lhe que sonha todas

as noites com seu violador e pedir-lhe que a deixe chamá-lo de “Cadelão”. Indignado, Edgard vê surgir Peixoto, que lhe revela ser “Cadelão”, apelido que ganhara no colégio. Este afirma não ser um canalha absoluto, pois vai impedir o casamento de Edgard com uma mulher que considera “a última das cachorras”¹³⁵. Levando tremenda bofetada, Peixoto, que não se ofende mais, revela que o estupro de Maria Cecília foi encomendado por ela, que lera num jornal popularesco uma reportagem de curra.

Estarrecido ao confirmar a veracidade desta versão, Edgard foge correndo daquela casa. A sós com Maria Cecília, que se joga em seus braços, chamando-o de “Cadelão”, Peixoto empurra-a para o chão e mata-a, não sem antes desfigurar-lhe o rosto com uma garrafa quebrada. Suicida-se em seguida.

Edgard parte para o lupanar onde Ritinha trabalha. Tira-a dali, afirmando que vai levá-la para um lugar qualquer. Já alta madrugada, eles caminham descalços por uma praia, correndo em direção ao mar. Ritinha afirma que jamais teve prazer com homem nenhum, que com Edgard isso ocorrerá pela primeira vez. Ele, por seu turno, tira o cheque do bolso e queima-o, propondo que o casal comece vida nova sem aquele dinheiro sujo. Reconhece que com aquele cheque morre a frase do Otto. Num final feliz e romântico, os dois caminham em silêncio pela praia, enquanto admiram extasiados o nascer do sol de um novo dia.

Peça cujo enredo ilustra a hoje célebre frase atribuída ao escritor Otto Lara Resende, *Bonitinha mas ordinária* focaliza o problema ético essencial da necessidade da existência de uma instância reguladora do convívio entre os homens. Assim, “O mineiro só é solidário no câncer”, como já foi apontado por Sábato Magaldi¹³⁶, constitui variação de uma fala do personagem Kirilov, de Dostoievski, em *Os demônios*: “Se Deus não existe, tudo é permitido”. Parodiando as diversas frases acerca da personalidade do mineiro que circulam na cultura brasileira, juntando-lhe o conceito do escritor russo, o genial aforismo de Otto Lara sintetiza a problemática do texto:

¹³⁵ Nelson Rodrigues em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. In: *Teatro Completo*, p. 1045.

¹³⁶ Em “A peça que a vida prega”. In: *Teatro Completo*, p. 106.

não havendo uma justiça final no universo, o ser humano somente se comoverá com o sofrimento do outro a ponto de solidarizar-se com seus infortúnios no limiar da morte. Peixoto, ao relatar os efeitos dessa frase devastadora, compara-a com um processo de supuração: “Gozado. A princípio a frase do Otto faz uma cocceirinha. Só. Quase uma brotoeja. Depois, é uma espinha. E no fim de uma semana vira um abscesso. A frase do Otto é um abscesso.”¹³⁷ Num momento de fascinação com a argúcia do escritor mineiro, Edgard vai mais longe, chegando a afirmar que “a frase do Otto é que é o câncer”¹³⁸. De fato, a frase surge e se avoluma no corpo daquela sociedade tal como um tumor. Pronunciada fortuitamente numa mesa de bar, vai insidiosamente ganhando corpo, sendo repetida a cada escolha ou ato carregado de valores indignos, tornando-se expressão perfeita do pensamento daqueles que se pautam pelo vale-tudo para saciar suas ambições. Por fim, apodrecendo aquela sociedade por dentro, aniquila todos os que cultivaram o câncer através da existência desvinculada da esfera da transcendência.

A formulação do trágico à maneira de Nelson Rodrigues está na essência da construção desta peça. Numa primeira leitura já se percebe que o destino dos personagens está carregado de determinações das quais não podem escapar. Além disso, são vítimas de uma conjuntura social ou política, ao mesmo tempo em que são responsáveis pelos atos que os perdem.

Edgard é o protagonista que realiza uma trajetória exemplar, dilacerando-se entre as possibilidades do bem e do mal. Assim como Arandir em *O beijo no asfalto*, subitamente se vê envolvido numa roda-viva que o abarca e da qual inicialmente não consegue escapar. Tal como o mesmo Arandir, ele enfrenta solitariamente o seu destino e salva-se do câncer da corrupção que se espalha por toda a sociedade somente ao passar por um processo de individuação, destacando-se contra o pano de fundo de uma coletividade degradada. A marca inexorável do destino se faz sentir em sua vida. Vivendo com a mãe num prédio cheio de problemas infra-estruturais, sempre às voltas com questões de natureza financeira, a princípio é levado a aceitar

¹³⁷ Nelson Rodrigues, op. cit., p. 1012.

¹³⁸ Id., ibid., p. 1035.

sumeter-se a um casamento de conveniência, vindo ainda a manter consigo por algum tempo um cheque milionário que testava sua dignidade. Porém, jamais se liberta do orgulho e da integridade que herdou de seu falecido pai. Outra marca do destino parece ser a sua sina de somente se relacionar com mulheres cuja iniciação sexual se deu através da violação.

Cultivando ressentimento ante sua condição social, revoltado pelo fato de ter visto seu pai ser enterrado mediante uma subscrição entre os vizinhos, trabalhando como assalariado numa função subalterna, Edgard deseja ascender socialmente, para poder gozar as benesses do dinheiro e no final se vingar de suas humilhações através de um enterro luxuoso. A frase de Otto Lara Resende, descoberta e posta em circulação por ele, sintetiza todo um programa de ação e uma justificativa para quem deseja vencer na vida a qualquer custo. No entanto, tal frase também o inquieta e aterroriza, pois ele possui uma índole boa e um sistema de crenças que não se harmoniza com a ausência de uma ética a reger as relações humanas.

Sua descida aos infernos tem início quando, numa noite de bebedeira, menciona a maldita frase numa conversa com Peixoto, seu chefe na empresa onde trabalha. A partir de então, passa a ser tentado a se dissolver na coletividade corrupta e confirmar, com suas próprias ações, a veracidade da frase do Otto. Subitamente é posto na situação de ter de realizar uma escolha entre Ritinha e Maria Cecília, moças que constituem perfeita encarnação das duas tendências que se debatem em seu íntimo, entre continuar pobre mas digno ao lado da pessoa que ama ou enriquecer-se mas entregar-se de vez à degradação através de um consórcio imoral.

Instigado por Peixoto e pressionado por sua mãe, cansada de uma vida inteira cheia de privações, Edgard aceita submeter-se ao casamento com Maria Cecília. Sempre em crise com seus princípios éticos, porém, é desafiado por Werneck, que lhe dá um cheque ao portador de valor astronômico, para testar-lhe a honestidade. No desfecho da peça, após o reconhecimento da maldade sem limites que apodreceu a família da qual faria parte, rompe o compromisso de casamento com Maria Cecília, foge definitivamente da casa de Werneck e vai ao encontro de Ritinha, seguindo sua

verdadeira inclinação amorosa. A queima do cheque é o ato final de sua ascensão do inferno e do caos.

A salvação de Edgard pela aceitação integral da necessidade de uma ética reguladora das ações humanas representa a destruição, ao menos para ele, da frase de Otto Lara Resende. A propósito, é interessante notar que essa ética está estreitamente vinculada ao amor. Como já se viu, no mundo de Nelson Rodrigues somente através do amor o homem pode ir além das enormes limitações da vida e das misérias do cotidiano intranscendente. E nesta obra o aspecto mais destacado do fenômeno amoroso é a abertura para a alteridade, o que pressupõe a solidariedade como princípio básico da civilização. Portanto, se não é verdade que “O mineiro só é solidário no câncer”, Deus existe e nem tudo é permitido. O simbólico final da peça, com Edgard e Ritinha contemplando um radiante nascer do sol e de um novo dia, representa, além da conotação óbvia da vida nova que eles estão iniciando juntos, uma verdadeira epifania, um momento em que o rapaz testemunha a manifestação da divindade após sua abertura para a virtude.

Outra personagem redimida pelo amor e pela solidariedade é Ritinha. O destino colocou-a na situação ter de salvar a reputação de d. Berta, sua mãe, indo encontrar-se a sós com o chefe dos correios. Violada e traída de forma abjeta, viu a mãe enlouquecer e foi obrigada a entrar para o mundo da prostituição, a fim de sustentá-la, bem como a suas três irmãs menores. Desse modo, sacrifica-se de maneira solidária, num esforço radical para manter a unidade e a coesão de seu grupo familiar. No entanto, outro golpe do destino advém quando suas irmãs são curradas na festa apocalíptica dada pelo dr. Werneck.

Até o momento em que assume em definitivo o seu amor por Edgard, Ritinha pratica apenas o sexo venal, corrompido e desprazeroso, sentindo-se culpada por isso e desejando alguma forma de punição purificadora. Nem mesmo quando o próprio rapaz – noivo de outra, inspirado na frase do Otto e sem dispor de um lugar adequado para a consumação do ato amoroso – conduziu-a para locais estranhos, o sexo prazeroso e libertador pôde ser vivenciado por ela. A desagradável intromissão

da realidade grotesca e prosaica, através das intervenções do leproso Nepomuceno e do coeiro lusitano, arrasa o clima de romantismo e a própria possibilidade de consumação sexual entre os dois. Ritinha e Edgard estarão prontos para isso apenas no desfecho peça, quando rompem qualquer adesão à maldade do mundo, sacralizando-se através do amor. Aí, sim, ela estará pronta para vivenciar o primeiro prazer sexual de sua vida.

Tendo em vista o destino de outros casais pobres de Nelson Rodrigues – tais como Tuninho e Zulmira, “seu” Noronha e d. Araci, Leleco e Celeste –, pode-se imaginar que o casal Edgard e Ritinha não tardará a enfrentar as agruras da luta pela sobrevivência. Portanto, se *Bonitinha, mas ordinária* apresenta final feliz, com a vitória dos valores positivos, sabemos que para além do belo amanhecer na praia, na selva da cidade, continua a predominar uma realidade em que a frase de Otto Lara Resende continua mais viva e atual do que nunca. Assim, permanece intocado o irremediável pessimismo do dramaturgo, na medida em que, para ele, a plenitude e a experiência do absoluto continuam sendo possíveis apenas em momentos bastante pontuais e raros na experiência humana, já que estamos condenados a viver como exilados num mundo cada vez mais intranscendente e órfão de Deus. Somente a morte irá interromper nossa trajetória de incoerência, excesso e sofrimento.

Se os personagens positivos Edgard e Ritinha, sendo marcados pela tragédia, encontram alívio momentâneo do processo trágico ao optarem pelos valores éticos, dr. Heitor Werneck, Peixoto e Maria Cecília realizam-se como personagens trágicos em toda a sua extensão.

Personalidade patética e abissal, humanizado pela melancolia e pelo senso de humor brutal mas simpático, completamente desesperado numa existência sem Deus e sem finalidade, Werneck acredita que tudo lhe é permitido. Detentor de enorme poder econômico, pensa que tudo se pode comprar, até mesmo um noivo para sua filha, até mesmo a reconstituição das virgindades das irmãs de Ritinha, vítimas de abuso sexual durante a bacanal que ele patrocinou em seu palacete. A transitoriedade da vida e das coisas, a consciência de que a qualquer momento a guerra nuclear pode

nos varrer a todos da face da Terra, dá-lhe uma sensação de impotência, vazio e absurdo. Daí desejar consumir a chama da vida através da ruptura de todos os limites, praticando tremendas torpezas, maneira por ele encontrada de tentar atingir o absoluto pelo avesso. Após as infâmias que pratica, ficando farto de abjeção, necessita retornar para os braços da esposa, d. Lígia, a fim de consolar-se ouvindo-a dizer que no fundo ele é bom, ou seja, que contém a salvação dentro de si. Tal atitude, ao mesmo tempo que significa um reconhecimento da supremacia final da ética, impedindo que ele recorra ao suicídio como resposta à falta de solução para a vida, recarrega-o de forças para novos excessos.

Se Werneck tem em d. Lígia um ancoradouro para evadir-se das tormentas das maldade, Peixoto é o canalha integral, capaz de proclamar em público sua desabonadora condição. Assim, fica fascinado com a frase de Otto Lara Resende, que toma como um verdadeiro lema para sua conduta. Julgando o mundo inteiro pelo seu próprio metro, acredita que todo homem é um pulha acabado ou em processo de apodrecimento. Sua referência existencial é Maria Cecília, a personagem mais pérfida de toda a peça, com quem vive um relacionamento regado a uma sexualidade perversa e bizarra. Casado com Tereza, a filha mais velha do dr. Werneck, não se importa que ela o traia, apenas não desejaria que ela fizesse isso dentro de sua própria casa – adquirida por ela. Aliciando Edgard por meio da tentação da maldade, pretende inicialmente fazer dele um marido de aparência para Maria Cecília, para quem se submete a realizar as maiores extravagâncias. Entretanto, ao se dar conta de que a moça está se apaixonando pelo futuro marido, revela toda a verdade sobre a história do estupro de que ela teria sido vítima. Horrorizado com tamanha degeneração moral, Edgard foge correndo do palacete dos Wernecks. Por fim, Peixoto também comprova o triunfo da transcendência e dos valores éticos quando, insandecido de ódio e egoísmo, assassina barbaramente a amante e suicida-se em seguida, suprimindo o mal que ambos encarnavam. Caem de podres no tumulto deste mundo corrompido.

Maria Cecília, a personagem que dá título à peça, ao lado de Otto Lara Resende, é quem inicia todo o processo trágico. Tendo apenas dezessete anos, herdou a vocação abissal e crapulosa de seu pai. Revela, no entanto, um grau de perversidade ainda maior que o dele. Desejando explorar o limite máximo das sensações, ao ler no jornal da empregada uma notícia de curra, teve a idéia de pedir ao amante Peixoto, praticamente seu escravo sexual, que lhe arranjasse cinco crioulos para estuprá-la num local deserto. Filha caçula de família tradicional numa época em que a perda da virgindade interditava o casamento pelas vias normais, foi necessária toda uma mobilização de seu pai a fim de salvaguardar a dignidade de seu sobrenome. A escolha por comprar um marido originário de classe social bastante inferior à sua explica-se por sua pretensão de manter um casamento apenas de aparência enquanto dá livre curso a seu relacionamento ilícito com Peixoto, marido de sua irmã mais velha. Por ironia do destino, no entanto, sua escolha recaiu sobre Edgard – antigo empregado na empresa de seu pai –, cuja virtude, apesar de balançada pela frase do Otto e pelas tentações de Peixoto, revela-se inquebrantável. O plano corre bem até que, por outra ironia do destino, Maria Cecília se mostra bastante atraída pelo noivo, o que provoca a ira de seu amante, que resolve no assassinato seguido de suicídio o problema da possibilidade de perdê-la. Essas mortes violentas também podem ser interpretadas como a vitória final da ética e o reequilíbrio da esfera transcendental.

Se o processo trágico se faz mais evidente nas trajetórias dos personagens acima, que dominam a ação dramática, os personagens secundários da peça, com aparições bastante episódicas mas precisas, não são menos afetados por ele.

Tendo assimilado as lições de uma existência sofrida e desenvolvido uma visão de mundo bastante pragmática, D. Ivete, a mãe de Edgard, é de opinião firme que o rapaz deveria aceitar o casamento e o cheque milionário que o atormentavam, desconsiderando as implicações imorais desse gesto. Vê no filho a manifestação atávica das características que fizeram de seu falecido marido um fracassado que se perdeu por orgulho, vindo a morrer alcóolatra e com problemas mentais. Condenando a solidez dos princípios morais de Edgard, exaspera-se, concebendo que

ele está caminhando a passos largos para o mesmo final. Eis aí mais um exemplo, apresentado pelo dramaturgo, de que a vida humana é regida por forças que escapam a nosso controle.

Dinorá, Aurora e Nadir, irmãs adolescentes de Ritinha, tendo na virgindade o único patrimônio que lhes garantirá um futuro “normal” através do casamento, são resguardadas rigorosamente dos males do mundo às custas do enorme sacrifício da primogênita. No entanto, bastou uma ausência mais prolongada de Ritinha para que partissem para uma festa de arromba na companhia do delinqüente namorado de Aurora. Estupradas na comemoração sodomítica de Werneck, no contexto de moralidade em que vivem, só lhes resta a desagregação pessoal, uma vez que a cirurgia restauradora paga pelo empresário não poderá jamais reparar os danos psicológicos decorrentes da violência de que foram vítimas.

D. Berta, vítima de uma acusação injusta no ambiente de trabalho – episódio que levou a filha mais velha à prostituição –, aparece umas poucas vezes em cena, mostrando a que ficou reduzida após esses infames acontecimentos. Alienada mentalmente, anda para trás, como a demonstrar o rumo de seu destino a partir de então, alheia a tudo o que se passa em volta. Aqui, sem nenhuma intenção de fazer teatro engajado, o dramaturgo, como numa pincelada de mestre, mostra as implicações da desproteção a que estão sujeitas as classes menos favorecidas perante a execução das leis no Brasil.

Por fim, uma série de personagens ilustra a queda vertiginosa do grupo social dominante. D. Lígia, esposa de Werneck, proporcionando alguma sanidade ao marido ao nutri-lo de um pouco de transcendência, só pode ser uma mulher profundamente infeliz, golpeada de modo constante não só pelos desmandos do cônjuge, mas também pela perversidade exorbitante do cunhado e das filhas. Tereza, como se não lhe bastasse o peso de ser obrigada a manter um casamento de aparência com Peixoto, acaba por ser abandonada por Arturzinho, seu amante, que parte para se casar com outra. Os grã-finos que na festa de Werneck confessam publicamente terem praticado atos vergonhosos, além de tomarem parte na bacanal em que Ritinha

e suas irmãs foram violentadas, testemunham com seus próprios atos o ridículo e o elevado grau de degeneração desse segmento da sociedade. Ao final da festa, só lhes restará o vazio e a frustração de indivíduos degredados num mundo sem Deus, o que mais uma vez constitui a preponderância final dos valores éticos.

Em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, Nelson Rodrigues concebe a capacidade de livre-arbítrio como elemento-chave no processo de enfrentamento da tragicidade da condição humana. Inserido num mundo hostil e numa sociedade corrompida, fazendo face a uma realidade que destrói toda idealização, consciente de sua finitude, da transitoriedade das coisas e de que não pode nortear seu destino, o homem se encontra diante de duas alternativas: ou opta por assumir sua frágil condição, aceitando o efêmero mas vinculando-se à transcendência por meio da vida virtuosa, ou insurge-se contra o que para ele constitui insuportáveis limitações, estabelecendo uma ruptura com a esfera transcendental e considerando-se livre para fazer o que lhe aprouver. Nessa mesma linha de raciocínio, a partir dos personagens e do enredo da peça, Hélio Pellegrino tece reflexões que dão ênfase a essa condição trágica do ser humano na visão do dramaturgo:

O homem é imperfeito, é finito. Sua abertura à verdade e o cerne mesmo de sua existência estão crucificados no horizonte da temporalidade e nele transcorrem. O homem está crucificado no tempo, na sua finitude, e isto significa que o homem carrega consigo a sua morte, a impossibilidade radical de todas as suas possibilidades. (...) O personagem central, Edgard, parte da meditação agônica de uma frase – atribuída na peça ao escritor Otto Lara Resende – segundo a qual “o mineiro só é solidário no câncer”. Atrás do mineiro está o ser humano, na sua possibilidade de conspurcar o amor ao próximo, de violentar o Outro, de negá-lo. O que significa, no fundo, esta frase? Nela está a presença da morte, do câncer. O homem é imperfeito, morre. Esta amarga realidade pode fazer com que o homem se torne mau, ferido no seu orgulho, rancoroso. Nesta linha, a solidariedade ao que tem câncer se reduz, no fundo, ao regozijo de saber-se que é ele que morre, não eu. Ele morre, ele é

fraco e sofre, rojado na poeira de sua miséria, e com isso não é mais o competidor que me ameaça, aquele cujo êxito pode espicaçar minha inveja. O outro morre, porque tem câncer, e sou a ele solidário porque posso ter a ilusão de que ele morre, inclusive, a minha morte, dispensando-me de morrer. Por isto sou solidário a ele, e quero que ele morra, pois enquanto ele morre eu sou vivo e compro ao preço de sua morte uma ilusão de permanência.¹³⁹

¹³⁹ Hélio Pellegrino em “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária”. In: *Teatro Completo*, pp. 227-8.

Toda nudez será castigada

Em 1965, quando *Toda nudez será castigada* foi escrita e estreada, Nelson Rodrigues, tendo percorrido uma trajetória bastante polêmica no teatro, na literatura e no jornalismo brasileiros, já era um autor consagrado. Desse modo, era de se esperar que um nova peça de sua autoria não tivesse problemas para a composição de um elenco, tendo em vista as enormes possibilidades de criação que sua obra oferece para o trabalho do ator. No entanto, o papel da prostituta Geni foi recusado por várias atrizes, escandalizadas com as novas ousadias do dramaturgo e com o fato de terem de interpretar uma mulher que tem certeza de que morrerá com um câncer no seio, que num período de setenta e duas horas faz sexo doze vezes com um homem que acabou de encontrar, que se apaixona e se entrega ao filho homossexual de seu marido. Após algum tempo de busca de uma intérprete para o papel, somente Cleyde Yáconis aceitou enfrentar o desafio de atuar como Geni.

Chegando de uma viagem de negócios, o rico executivo Herculano não encontra a esposa a sua espera. Recebido pela criada Nazaré, vem a saber que sua mulher saiu, deixando-lhe algo num embrulho. Trata-se de uma fita gravada por ela. Assim que ele se põe a ouvir a voz de Geni, é logo informado de que naquele momento ela está morta, tendo cometido suicídio. A partir de então, ela começa a contar a seqüência vertiginosa dos acontecimentos que levaram-na a praticar aquele gesto, fazendo com que toda a ação da peça passe a transcorrer em *flashback*.

Tendo ficado viúvo de sua primeira esposa, com quem se casara virgem e com quem tivera um filho, Herculano fica arrasado a ponto de desejar suicidar-se. Esse

luto extremo é incentivado e compartilhado por Serginho, seu filho, agora com 18 anos. O radicalismo dessa conduta preocupa até mesmo o grupo das três tias que também vivem na casa, mulheres velhas e feias que cultivam um código de moral puritano. Temendo pela vida do sobrinho, elas pedem a Patrício, irmão de Herculano, que vá chamar o padre Nicolau. Entretanto, tendo ódio ao irmão, que não o livrou de uma falência no passado, Patrício traça um plano diabólico para se vingar. Não desejando que ele morra, já que vive a suas custas, e teorizando que “o casto é um obsceno”¹⁴⁰, o parasita pretende trazer Herculano de volta à vida. Para isso, deixa com ele uma fotografia de Geni nua e uma garrafa de uísque. Arrebatado por aquela imagem, o viúvo, que não pode beber, acaba por tomar um porre e ir procurar a prostituta. Acaba passando três dias seguidos no quarto de Geni, tendo tido uma excepcional *performance* sexual e tendo ainda revelado que sua falecida esposa, que morrera de câncer no seio, era uma chata, que ele tinha nojo de suas varizes, que ela tinha as coxas separadas e tomava banho de bacia. Herculano sai da casa de meretrício em desespero e com enorme sentimento de culpa, chamando a prostituta de “mictório público”.

Todavia, ele retorna uma semana depois, alegando desejar livrar Geni da prostituição. Evidentemente apaixonado, começa a tirar a roupa, a fim de novamente fazer amor com ela. Sob o comando de Patrício, a moça declara que Herculano só voltará a tocar seu corpo se eles se casarem. Enlouquecido de paixão, ele acaba acedendo em casar-se com Geni, mas dali a algum tempo, uma vez que precisará realizar todo um trabalho de persuasão sobre Serginho e as tias, que pretendem que ele cultive uma viuvez perpétua.

Cerca de um mês depois, ao visitar Geni numa casa de subúrbio onde a havia escondido até que vencesse as resistências da família, Herculano acaba seduzido novamente. Cansada da espera e da hesitação do parceiro em assumir de vez o romance, a prostituta ameaça deixá-lo. Mais uma vez o casal se ama com tremendo furor. No entanto, num de seus relacionamentos, em pleno jardim da casa, eles são

¹⁴⁰ Nelson Rodrigues em *Toda nudez será castigada*. In: *Teatro Completo*, p. 1056.

vistos por Serginho, que, trazido por Patrício, fica sabendo que seu pai não cultua mais a memória da recém-falecida, tem uma amante e esconde-a da família. Furioso, o rapaz, que parece ter herdado do pai a tendência a cometer desatinos após beber, vai para um bar, embriaga-se e entra numa briga. Preso, é colocado numa cela juntamente com um ladrão boliviano, maior e mais forte. O bandido estupra-o na cadeia, na noite em que esteve sob a guarda do Estado.

Arrasado, acusado pelas tias de ser o responsável pela desgraça do filho, que naquela altura encontra-se num hospital, Herculano vai armado até a delegacia, a fim de matar o violador de Serginho. Lá, fica sabendo que um *habeas corpus* pôs o delinqüente em liberdade. Percebendo a situação como favorável a suas maquinações, Patrício tira proveito do ódio do rapaz em relação ao pai, fazendo com que ele exija o casamento de Herculano com Geni, para vir a traí-lo, seduzindo-a. Desse modo, Serginho se vingaria do pai, por trair a memória de sua mãe, e Patrício finalmente se vingaria do irmão.

Realizado o casamento, ao mesmo tempo comovida e nutrindo um sentimento de culpa pela desgraça do enteado, Geni acaba por tornar-se uma mulher propensa a ceder a suas investidas. Apaixonando-se por Serginho, com ele trai seguidamente Herculano. Passam então a viver uma relação marcada pelo ciúme mútuo. O rapaz acusa-a de traí-lo com seu pai. A ex-prostituta nota que o pensamento do amante freqüentemente vai longe e que ele tem aparecido com manchas pelo corpo. Por fim, ele comunica-lhe sua decisão de fazer uma viagem de um ano pela Europa e pelos Estados Unidos, pedindo a concordância de Geni como prova de amor. Sua justificativa é a necessidade de evadir-se temporariamente de um lugar onde todos sabem o que se passou na cadeia, a fim de superar o trauma causado pela terrível experiência. Aquiescendo com sofrimento, ela concorda com tal viagem, ficando a esperar por ele apaixonadamente.

O último ato perverso de Patrício é comunicar a Geni, após retornar do aeroporto, que Serginho em realidade partiu numa espécie de viagem de lua-de-mel à Europa com ninguém menos que o ladrão boliviano, seu violador. Não suportando

ver desmoronar seu sonho de amor, Geni se mata, não sem antes amaldiçoar Herculano e sua família, bem como os seus próprios seios, razão de sua desgraça. Patrício exulta ao completar sua obra, já presentindo o aniquilamento do irmão que odeia.

Apresentando personagens radicais que, de paroxismo em paroxismo, acabam por destruírem-se e por destruírem uns aos outros, *Toda nudez será castigada* é uma peça em que ninguém se salva. Dilacerados pela falta de sintonia entre o código de moral consagrado socialmente e os atos que praticam, decorrentes do descomedimento de suas paixões, tais personagens encontram uma destruição implacável. Toda a ação dramática gira em torno de um tema bastante caro à tradição da tragédia, a vingança. A atitude vingativa inicial de Patrício desencadeia toda uma seqüência de planos e ações vingativas entre os personagens, que provocam um desfecho desolador para a trama da peça.

Mais uma vez retratando em sua obra uma sociedade corrompida, Nelson Rodrigues localiza na base do organismo social – a família – o centro nevralgico da contaminação que assola o nosso tempo. O sexo novamente se apresentará como uma força incontrolável e ambígua que, sendo concebida como potência libertadora e propiciadora da experiência de um absoluto paradisíaco, ao mesmo tempo leva o ser humano a praticar os maiores desvios e está na base das motivações de todos os canalhas. Sendo uma pulsão de vida, faz com que a morte sobrevenha necessariamente quando tal pulsão se desvincula da força vital civilizadora, o amor. E será justamente o sexo que fundamentará o processo trágico na obra de Nelson Rodrigues, na medida em que, estando na origem dos códigos de moralidade que estabelecem o que é bom ou mal no comportamento do homem civilizado, escapa à compreensão e ao controle racionais. Portanto, em relação ao sexo o ser humano é simultaneamente vítima de seus insondáveis impulsos interiores e responsável por violar os limites do que está consagrado como moral em sua sociedade.

Na peça, Herculano é o personagem que melhor sintetiza esse conflito. Tendo tido uma vida sexual insatisfatória com sua primeira esposa – falecida há algum tempo –, cultivando princípios de moralidade extremamente rígidos, vem a se apaixonar perdidamente por uma prostituta, ou seja, alguém que representa tudo o que uma mentalidade como a sua só pode execrar. Já em seu tórrido primeiro encontro com Geni, suas dualidades irreconciliáveis afloram de modo patético. Ele que, quando sóbrio, qualifica a ex-companheira como santa; bêbado, conta que ela era de fato uma chata, apontando ainda detalhes grotescos relacionados ao corpo e aos hábitos da mulher com quem se casara virgem e com quem convivera por muitos anos. Além disso, tendo pedido a Geni que falasse palavrões enquanto se entregavam aos prazeres carnis, ao retomar a lucidez revela que tem horror de mulher que diz palavrão. Sua repulsa consciente pelo sexo é contrabalançada por uma tremenda atração inconsciente pelas expressões sexuais associadas por ele ao imundo, ao asqueroso e ao desprezível. Por isso, enlouquecido de paixão, inicia um romance proibido com uma mulher que, no decorrer da peça, ele chama de “mictório público” e “cachorra”, vindo a romper todo o sistema de conveniências sociais da ordem burguesa e entrando em choque frontal com o extremismo de seu filho único em relação ao cultivo permanente da memória da falecida. Sóbrio, passa a justificar seu relacionamento amoroso com o argumento de estar tentando fazer de Geni uma “mulher honesta”; na loucura erótica, continua a entregar-se completamente ao que considera o máximo do obsceno. Seu relacionamento com a prostituta está carregado de obsessões e contradições: ela resgatou-o de morrer e o revitalizou, fazendo com que os dois estabelecessem vínculos que superavam as conveniências sociais e mesmo os preceitos morais consagrados por sua classe. A certeza manifestada por Geni de que morreria de câncer no seio, a mesma doença que vitimou a primeira esposa de Herculano, também é forte motivo para sua união.

Por ironia do destino, justamente quando Herculano é potencializado pela pulsão vital – desfrutando pela primeira vez de uma grande satisfação sexual, ainda que às escondidas e com sentimento de culpa –, um acontecimento com a marca da

fatalidade desencadeia de vez as forças da morte e da destruição. A violação de Serginho na cadeia causa tremendo impacto em Herculano, que se sente responsável pelo infortúnio do filho. Este, que deseja vingar-se do pai por meio da traição e do tripúdio, exige que ele se case com Geni e circunscreva sua sexualidade no âmbito do permitido e sancionado pela sociedade burguesa. Por outra ironia do destino, ao oficializar seu relacionamento com a prostituta e não mais ter de esconder sua sexualidade da família, Herculano passa a ser enganado dentro de sua própria casa, por seu próprio filho. No desfecho da peça, encontra um final dos mais melancólicos em toda a obra de Nelson Rodrigues. A desgraça absoluta parece ter se abatido sobre ele. Completamente só, toma ciência de que foi o tempo todo manipulado por Patrício, que sua amada Geni está morta após viver uma paixão avassaladora por Serginho e que o filho adolescente não só é um homossexual como escapou da família e das convenções de seu meio na companhia do bandido que o estuprara. Todos os seus referenciais foram completamente destruídos.

Geni também é uma personagem trágica. Cultivando uma relação ambígua com seus belos seios, arma de sedução e lugar onde deverá se processar fisicamente a sua morte, ela deseja redimir-se da imundície do mundo e da indignidade do comércio carnal por meio de um amor verdadeiro, antes que a doença decretada por sua própria mãe venha corroer-lhe a existência. A revolução que provocou no interior de uma família sobre a qual o sexo provocava repulsa e fascínio decorre do fato de Geni representar ao mesmo tempo a exuberância sexual, por sua prática cotidiana, e a negação da sexualidade, pela doença concebida por todos ali como a própria castração.

Temperamento sadomasoquista, excita-a não somente essa perspectiva de morte terrível como o sofrimento que causará àqueles que a querem bem. Impressionada com Herculano, um viúvo que até encontrá-la processava um luto veemente e espetacular, casa-se com ele e substitui a esposa que morrera exatamente por um câncer no seio. Qual Fedra moderna, sua propensão incestuosa fará com que não consiga delimitar seus papéis de esposa e mãe. Envolve-se amorosa e sexualmente

com o filho de seu marido, na esperança de realização de um amor pleno de tonalidade romântica que represente o reverso do amor venal que até há pouco praticava como profissão. Entregando-se por completo a essa aspiração de pureza e rejuvenescimento, não suporta a revelação de que seu afilhado e amante fugiu para a Europa na companhia do bandido que o violentara. O homossexualismo do rapaz frustra todo o projeto de vida que construiu para si após deixar a prostituição. Tendo perdido Serginho e o sonho de amor idealizado, vendo esgotadas as possibilidades de seu relacionamento com Herculano se tornar satisfatório e saturando-se da abjeção de Patrício, não encontra resolução para os problemas de sua vida a não ser no suicídio. Geni é mais uma personagem de Nelson Rodrigues que termina lograda pela vida. Em última instância, talvez a única coisa que verdadeiramente amava era sua própria morte. Assim, despedaçou-se em relacionamentos destrutivos e adiantou-se ao presságio de que morreria de câncer no seio. Sua destruição carrega, portanto, a marca do necessário e do inevitável. A aversão pela vida fez inclusive com que ela desejasse uma morte absoluta, pedindo a Herculano que nenhuma palavra seja escrita sobre o seu túmulo. Por fim, extremamente cruel em seu momento final, não tem nenhuma palavra de carinho para o marido, antes massacra-o com terríveis maldições contra ele, sua família e até contra seus próprios seios.

Serginho, que encarna de forma radical os ideais de sua família, abomina o sexo a ponto de preferir não ter nascido e de negar-se a mostrar o tórax ao médico durante um exame, pelas possíveis sugestões desse ato. Para poder cultivar a imagem de santa que atribui a sua mãe – com quem chegava a conversar diante do túmulo –, precisa negar-lhe a sexualidade, dimensão onde situa toda a perversão. Inconscientemente, porém, parece não haver dúvida de que seu fanatismo pela imagem da mãe pura e assexuada decorre de uma acentuada atração edipiana, complementada pela rivalidade que durante toda a peça demonstrará em relação ao seu pai. Essa tendência é tão forte que, ao tomar conhecimento do novo relacionamento de Herculano e vê-lo em pleno ato sexual com outra mulher – alguém que está em lugar de sua mãe –, vai em desespero para um bar, bebe e entra numa briga. A violência sofrida durante a noite

passada na prisão representará para ele um verdadeiro rito de passagem. Tal como aconteceu com seu pai, sua primeira experiência com o sexo liberto das convenções e limitações de seu código moral será traumática mas intensa e reveladora. Já no hospital tem a sensação de ver o ladrão boliviano rondando pelas imediações. Pouco depois, deixa de ver a mãe morta e conversar com ela e chega mesmo a concordar em mostrar o tórax ao médico, em novo exame. Aos dezoito anos, quando se torna um homem, passa por um período de transição em que fica dividido entre a tendência edipiana e a homossexual. Entregando-se ao que ele mesmo considerava a abjeção da carne, ao mesmo tempo envolve-se sexualmente com Geni, agora casada com seu pai e portanto sendo a substituta de sua mãe, e com o marginal boliviano, cuja forma violenta de se relacionar faz com que Serginho retorne para casa com marcas pelo corpo. Por fim, prevalece a tendência homossexual, e o rapaz parte em companhia de seu estuprador. Confirmando o aforismo de Patrício, sua castidade também se realiza como obscenidade. Não podendo anular de súbito os valores que o estruturaram espiritualmente, ao optar por uma relação masoquista e destrutiva com o bandido que havia usurpado sua dignidade, entrega-se à total degradação. Seu destino já está traçado: sofrer os tormentos infernais de quem está condenado a viver dividido entre um ideal de pureza e uma realidade que ele mesmo considera imunda e corrupta, não conseguindo jamais se livrar de uma dessas tendências para que possa obter alguma pacificação espiritual. Tivesse vencido a tendência edipiana, sua existência, como já se verificou diversas vezes na obra de Nelson Rodrigues, também não teria encontrado solução satisfatória. Ele é mais um personagem que se perde pelos meandros de uma interioridade em que se digladiam forças irreconciliáveis.

Parasita cínico e já experimentado na maldade, Patrício encontra em sua própria família os germes do apodrecimento para o qual ela caminhava. Acalentando um projeto de vingança contra o irmão que não o livrara de uma falência, forjou um plano para destruí-lo, arrasando todos os sustentáculos de sentido de sua vida. Se o sexo é o elemento que desencadeia a perdição daquela família, Patrício é quem catalisa esse processo, estimulando Herculano a procurar Geni e mostrando a

Serginho o pai e a amante em plena relação sexual, episódio que será o ponto de partida para que o rapaz dê vazão a uma sexualidade carregada de morbidez. Para Eudinyr Fraga, ele se realiza como o personagem mais trágico da peça, por sua consciência da desintegração pela qual sua família está passando:

Se não pode haver tragédia fora do nível da consciência, Patrício é a grande figura trágica da peça porque, o tempo inteiro, é o único a se manter integralmente consciente. Seu ódio ao irmão decorre de uma falência que Herculano poderia ter evitado. Essa falência, contudo, pode ser interpretada sob luz mais profunda. É a própria falência existencial que aprisiona Patrício. Sua frustração elegeu um pretexto e este pretexto lhe fornecerá a justificativa para a vingança. É inteligente, bem mais do que os outros, pois os manipula segundo as necessidades do momento, seja Herculano, seja Geni, seja Serginho ou as tias, o médico ou o padre. Não é movido pela libido, pelo poder, por qualquer paixão visível. As demais personagens entregam-se ao frenesi e perdem a consciência. Patrício aspira ao mal absoluto porque adquiriu a amarga certeza de que o oposto do Mal, o Bem, não pode ser alcançado.¹⁴¹

Aspirando ao mal absoluto, ele deleita-se com a devastação que conseguiu provocar na própria família. Antevendo a morte de Herculano após o suicídio de Geni e a fuga de Serginho, já comemora o momento em que a visão do cadáver do irmão se realizará como um troféu que premiará o triunfo de sua maldade. Sua vingança está realizada, mas ele continua essencialmente um ser humano frustrado. Além disso, não se pode esquecer que a partir de então está condenado a viver sem alguém que o sustente.

A tias, três mulheres velhas e solteironas que formam praticamente uma personagem coletiva, exercem função de coro, esclarecendo fatos e fazendo a ação progredir. Representantes de uma espécie de autoridade patriarcal repressiva, guardiãs da moralidade de seu grupo familiar, primeiro condenam o envolvimento de Herculano com uma prostituta, para depois, quando ele se casa e ela passa a fazer

¹⁴¹ Eudinyr Fraga em *Nelson Rodrigues expressionista*, p. 184.

parte da família, reconstruírem o passado de Geni, negando sua atividade pregressa. Recalcadas sexualmente, também confirmam que “o casto é um obsceno”. Aparentemente negando sua dimensão sexual, transferiram para Serginho, que criaram e educaram, em quem ainda dão banho aos dezoito anos de idade, o seu objeto de desejo. Quando ele é violado, elas desesperam-se ao verificarem que perderam brutalmente o que preenchia o vazio de suas vidas.

Para além do espaço de sua casa, nos momentos de crise familiar, Herculano vai buscar respostas para suas indagações essenciais junto a duas figuras antagônicas, um médico e um padre. A presunção e a vaidade que ambos ostentam, além da mediocridade de seus discursos previsíveis, atestam a ironia com que o dramaturgo os trata. É como se Nelson Rodrigues estivesse a demonstrar que tanto a ciência quanto a religião fracassaram em seu projeto de dar respostas para as questões fundamentais da condição humana. E sem poder se apoiar nessas construções culturais que configuraram a civilização, o homem permanece essencialmente só e frágil em sua atribulada trajetória sobre a Terra.

Vale focalizar ainda um personagem que não aparece em cena, mas que é imprescindível na trama da peça: o ladrão boliviano. A polícia o descreve como “um sujeito dos seus 33 anos, imundo, mas bonito” que “tinha sido, na terra dele, barítono de igreja. Antes de ser ladrão, ou já era ladrão e cantava nas missas”¹⁴². Trata-se de um elemento meio surreal, fruto da imaginação ilimitada de Nelson, que gostava dos finais surpreendentes para suas histórias. No turbilhão da vida, o boliviano acabou por se tornar um pária social em país estrangeiro. Agente direto da destruição de Geni, de Herculano e das tias, parte com Serginho para a Europa, iniciando com o rapaz um novo ciclo de violência numa relação homossexual de natureza sadomasoquista. Lá, essas duas figuras paroxísticas haverão de se engalfinhar e apodrecer juntas através do câncer do sexo compulsivo.

¹⁴² Nelson Rodrigues, op. cit., p. 1095.

Por fim, o título *Toda nudez será castigada* é bastante significativo, podendo ser lido como uma espécie de mandamento “Não te desnudarás”. A propósito, o texto está cheio de referências bíblicas. Toda a derrocada de Herculano e sua família tem início a partir de uma fotografia de Geni nua. É a visão da nudez do pai e da amante significativamente no jardim que provoca a perdição de Serginho, obra da verdadeira serpente que é Patrício. Mas a nudez do título não é somente a nudez do corpo. Num mundo onde predominam o jogo de aparências e a dissimulação no processo social, não há lugar para a nudez dos sentimentos puros, da solidariedade e da vida autêntica. Por isso, aqueles que ousaram mostrar o que está além das aparências, tentando comunicar a essência de seus desejos e tendências espirituais, foram castigados com extremo rigor. Em Nelson Rodrigues, toda a conspiração da vida tem origem no sexo, dimensão que permite a eclosão da própria vida, sendo que a nudez faz parte desse processo. Assim, a punição da nudez relaciona-se à coerção social para o controle das forças vitais, provocando o que já se chamou de mal-estar da civilização.

Eugene O’Neill e Nelson Rodrigues

Como se viu nos capítulos que introduzem a vida, a obra e a visão de mundo de cada um dos dois dramaturgos, Eugene O’Neill e Nelson Rodrigues são autores que apresentam muitas convergências em suas experiências de vida, suas concepções e suas influências artísticas e culturais. Ao mesmo tempo, produziram obras distintas e originais, marcadas pelo gênio de cada um. Cabe aqui, para finalizar este trabalho, uma aproximação e um paralelo entre eles.

Parece não haver dúvida de que suas visões trágicas de mundo decorrem, em grande parte, dos eventos marcantes de suas mirabolantes trajetórias biográficas, cheias de terríveis acontecimentos e processos vitais dolorosos. E suas visões trágicas foram absolutamente fundamentais para a recriação do espírito da tragédia conseguida pelos dois dramaturgos no século XX. Nelson Rodrigues chama a atenção para esses fatos: “devo explicar que justaponto de propósito as minhas experiências no Manguê e a da reportagem policial. Umas e outras me ensinaram muito e, eu quase dizia, me ensinaram tudo; e, mais tarde, iam influir em todo o meu teatro”¹⁴³. Para o crítico Álvaro Lins, a visão de mundo de um escritor – que obviamente decorre de sua experiência de vida – e seu modo de estilizar o assunto são o que constituem a substância da tragédia:

O problema da tragédia não é uma questão de assunto, mas de tratamento filosófico e artístico: um assunto torpe pode ser tratado com grandeza, enquanto o sublime pode ser rebaixado até o ridículo. Sem uma

¹⁴³ Nelson Rodrigues em *A menina sem estrela: memórias*, pp. 201-2.

filosofia da vida, não é possível a concepção da tragédia; sem um estilo artístico, não é possível a forma da tragédia. Pois ela é essencialmente filosofia e poesia.¹⁴⁴

Leitores compulsivos, tanto O'Neill como Nelson acabaram encontrando ressonância íntima em autores pessimistas. O'Neill era leitor assíduo e admirador dos filósofos chamados “mórbidos” do século XIX, tais como Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, bem como tinha no atormentado Strindberg sua maior influência teatral. A maior paixão literária de Nelson Rodrigues era Dostoiévski, famoso por seus retratos patéticos da condição humana.

Como se viu, o melodrama é outro ponto de convergência entre o autor norteamericano e o brasileiro. Este embebia-se de melodramaticidade na fonte da sublitteratura folhetinesca e da ópera, ao passo que aquele atravessou a infância e a adolescência vendo seu pai atuar em dramalhões de teor ultra-romântico.

Cultivando ambos os dramaturgos uma obsessão contra a psicanálise, não deixaram de empregar largamente seus conceitos principais – ao menos em sua versão mais popular. O Freud de almanaque ou da imprensa cotidiana, com toda a repulsa que provocava nos dois dramaturgos, foi também uma de suas influências principais. A brilhante intuição dos autores fez com que eles dessem forma magistral a situações e personagens marcados pelo complexo de Édipo ou de Electra, a endogamia da família primitiva, os desejos inconscientes, o mal-estar da civilização.

Outra obra que deixa profundas ressonâncias em seus trabalhos é a *Bíblia*, cujas parábolas são largamente reatualizadas em suas peças. A propósito, vale tratar das concepções religiosas dos dramaturgos. O'Neill, que perdera para sempre a fé após tomar consciência de que sua mãe era morfinômana, perda que já se processava devido à ação estéril dos religiosos nos colégios internos onde ele havia estudado, ironicamente jamais conseguiu se livrar da mentalidade católica. Por exemplo, a Virgem Maria, transfigurada em personagens reais, imaginados ou desejados no papel da mãe pura, interventora e restauradora é bastante recorrente em suas peças. A

¹⁴⁴ Álvaro Lins em “A tragédia em termos modernos”, in: *O relógio e o quadrante*, p. 342.

confissão como forma de remissão dos pecados é outro elemento bastante presente em suas obras. Quanto a Nelson Rodrigues, é evidente o fundo cristão de seu pensamento. Para ele, a vida humana é essencialmente marcada pela solidão, o sofrimento, a incomunicabilidade, o jogo de aparências, a falta de discernimento sobre nossos problemas fundamentais. Se há alguma possibilidade de salvação para o homem no torvelinho da existência, ela está na fé, que nos justifica, nos vincula aos outros seres humanos e nos absolve através da graça da transcendência e da participação na eternidade.

O'Neill e Nelson também manifestam afinidades por suas ousadias relacionadas à experimentação formal, seja do ponto de vista da estruturação de suas peças, da construção da narrativa, da complexa proposição do uso de artefatos cênicos e recursos de som e luz, do emprego sistemático da linguagem coloquial. Foram autores que levaram às últimas conseqüências as conquistas do teatro moderno, empregando-as com enorme habilidade e de modo bastante original, constituindo um estilo próprio.

A consciência de nossa situação no universo está no cerne do pensamento existencial dos dois dramaturgos. Para O'Neill, a angústia decorrente do peso de viver resultaria de uma espécie de condenação do homem por sua consciência. Para Nelson, o ser humano, justamente pela consciência de suas grandes limitações, reage através do irracionalismo e do paroxismo em tentativas desesperadas de atingir o absoluto, nem que seja mergulhando por inteiro na abjeção.

O trágico em sua forma moderna, tal como manifestado nas obras dos dois escritores, naturalmente substituiu os desígnios divinos das peças antigas pelos abismos e determinações interiores, bem como pelo enfrentamento de verdadeiras conspirações da tolice, do egoísmo e da violência que imperam nos processos sociais, promovendo a queda inexorável do protagonista.

Os caminhos encontrados pelos dois dramaturgos para formalizar o trágico moderno têm uma origem comum: a estética expressionista. O'Neill chegou ao Expressionismo através de estudos mais formais, da leitura das obras dos

dramaturgos alemães do início do século e das montagens de suas peças, a que assistia nos teatros de vanguarda de Nova York. Além disso, não se pode esquecer que seu maior influenciador, o sueco August Strindberg, é o precursor dessa estética. Já Nelson Rodrigues, que aparentemente fazia um brilhante uso intuitivo dos recursos expressionistas, tomou contato com esse estilo de representação artística por meio do cinema, que freqüentou assiduamente nos anos de sua juventude. Como se sabe, o Expressionismo apresenta sempre o homem como ser subjugado e fatalizado pelas forças misteriosas de seu íntimo. Vivendo num equilíbrio precário, ele se perde no momento em que as forças do irracionalismo passam a reger sua conduta. Assim, ambos os dramaturgos encontraram na estética expressionista um ponto de partida para sua transfiguração do trágico no século XX. Misturando um expressionismo de base com elementos naturalistas e melodramáticos, encontraram seu modo de exprimir a tragicidade moderna, que para eles era algo vivo, marca essencial de seu próprio destino como seres humanos, e não apenas uma postura literária.

Tendo tantas convergências de pensamento, de personalidade e de processos criativos, naturalmente Eugene O'Neill e Nelson Rodrigues têm especificidades e diferenças. Sua intensidade e sua paixão estão na base de suas virtudes e de suas fraquezas na arte e na vida.

O norte-americano era um dramaturgo bastante prolífico, tendo escrito, além de obras-primas eternas e universais, trabalhos de pouquíssimo valor e significado. A crítica em geral destaca que, possuindo por um lado extraordinária imaginação e capacidade de proporcionar força dramática a uma cena, por outro lado ele não consegue em muitos momentos realizar-se como um mestre da linguagem poética, concisa e refinada, tal como, por exemplo, seu compatriota Tennessee Williams. Não isento de humor em suas obras, plenas da ironia do destino, O'Neill faz com que prevaleça nelas um patético pesado e escuro.

O dramaturgo brasileiro, por sua vez, sendo também exímio criador pela teatralidade de suas obras, é também um mestre da linguagem, que se realiza como um dos pontos altos de seus trabalhos. Tendo escrito um conjunto de dezessete

peças, possui uma obra mais homogênea, não tendo incorrido na publicação e na permissão de produção de trabalhos equivocados. No entanto, talvez jamais tenha atingido os pontos mais altos da produção de Eugene O'Neill. Partindo sempre de uma situação um tanto fortuita até torná-la bastante carregada de tragicidade, Nelson situa seus personagens num mundo extremamente corrompido, temperando o patético com altas doses de um humor construído através de brilhantes jogos de palavras, do grotesco de alguns de seus personagens, do absurdo e da ironia de suas situações.

Temperamento mais introvertido, avesso à polêmica e à exposição pública, O'Neill desejava viver apenas para a sua criação, o que os atropelos da vida nunca lhe permitiram, nem mesmo quando já havia se tornado um homem rico e reconhecido.

Personalidade obsessiva, cultor permanente de polêmicas apaixonadas, jornalista empenhado na promoção de seus trabalhos, apreciador da exposição pública para a discussão de suas idéias, Nelson Rodrigues tampouco pôde se dar ao luxo de ser somente dramaturgo, tendo de realizar, para ganhar a vida, os mais diversos trabalhos como escritor, atuando até mesmo como apresentador de televisão.

Fazendo parte de culturas e, a rigor, de momentos históricos diferentes, prevalecem nos dois dramaturgos suas muitas convergências de pensamento e filiação estética. Mas que relação pode ser estabelecida entre O'Neill e Nelson? Seria justo falar em influência do norte-americano, que pertence quase totalmente à primeira metade do século XX, sobre o brasileiro, que pertence bem mais à segunda metade? A esse respeito, o próprio Nelson Rodrigues dá um depoimento a ser considerado. Tratando da repercussão de *Vestido de noiva*, sua segunda peça e seu maior sucesso de público e crítica, ele diz o seguinte:

Chamaram à cena o autor; fomos depois, eu e elenco, à americana, celebrar o triunfo, numa ceia eufórica. Em 1943, ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O'Neill; o único autor que se usava, com frequência, era Pirandello. Qualquer coisa que não fosse uma chanchada ignominiosa era pirandelliana; qualquer autor que não fosse um débil mental – virava um

Pirandellozinho indígena. Tive também, com *Vestido de noiva*, a minha hora pirandelliana. (...)

Que se diga isso [*que meu diálogo não era nobre*] de mim, pobre autor brasileiro, apenas esforçado, está certo. Mas contra Eugene O'Neill se articulam as mesmas objeções. Nega-se O'Neill estilisticamente. Consagrou-se a sua força poética, a sua potencialidade dramática, o seu sentimento trágico da vida. Mas sua linguagem é considerada pobre, vulgar, sem correspondência com a vocação teatral. E, recentemente, um crítico americano reconhecia que as cenas de Eugene O'Neill são inesquecíveis, as situações de uma potência incomparável, os personagens eternos. Mas o estilo, a frase, nem tanto. Não ocorreu ao crítico que se as cenas, as situações, os personagens têm esse relevo, é porque tudo está estilisticamente certo.¹⁴⁵

Nessas passagens, o dramaturgo brasileiro diz ter tido influência de O'Neill, sem especificar em quê, além de defender o norte-americano das críticas de não possuir uma linguagem à altura de sua potencialidade dramática. Mas seria realmente justo considerar que há verdadeiramente influência de O'Neill sobre Nelson?

Quando se comparam as obras de um e outro, além de aspectos muito gerais – o pessimismo, a apresentação dos grandes dramas familiares, o uso da técnica expressionista mesclada com doses de naturalismo e melodrama, o aproveitamento do freudismo popular –, acredito não haver elementos suficientes para que se possa falar em influência. Penso que seria mais apropriado dizer que havia muitas “afinidades eletivas” entre os dois dramaturgos, o que fez com que Nelson se sentisse vinculado a um dramaturgo que, como ele, realizara uma enorme revolução no teatro de seu país. No mais, a construção da ação dramática, o modo de fazer transcorrer o tempo, o tipo de linguagem empregada nos diálogos, os personagens e situações apresentados em cena são muito diversos numa e noutra obra. Uma comparação, por exemplo, entre *Mourning becomes Electra* e *Senhora dos afogados*, que recriam a tragédia dos Átridas, deixa claras as diferenças entre os dois autores, bem como a originalidade de cada um. O grande lugar de seu encontro é em suas visões de mundo, que os levaram a realizar um projeto de reatualização do trágico no século

¹⁴⁵ Depoimento publicado na revista *Dyonisos* do SNT/MEC, pp. 17 e 19.

XX, época que conheceu o declínio das religiões e o fenômeno da banalização da morte.

Pesquisando as teorias do trágico moderno correntes na crítica do século XX, verificam-se algumas formulações que cobrem aspectos parciais do modo como os dois dramaturgos o formalizaram.

Num tempo em que os escritores em geral apresentam personagens que possuem uma condição média ou rebaixada, os fundamentos do trágico moderno obviamente desviam-se bastante dos conceitos legados por Aristóteles.

Arthur Miller, em seu artigo “A tragédia e o homem comum”, publicado em 1949, defendendo a classificação de sua peça *A morte do caixeiro-viajante* como uma tragédia, apresenta uma interpretação do trágico como a luta entre um protagonista medíocre mas essencialmente bom e um universo essencialmente mau. Para Miller, o homem comum tem tantas prerrogativas para se tornar personagem de obras trágicas quanto os reis e os príncipes. A psiquiatria moderna, baseando suas análises dos problemas emocionais de pessoas comuns nas histórias de Édipo, Orestes, Electra, por exemplo, o comprovaria. O sentimento do trágico “é evocado em nós quando estamos em presença de um personagem que está pronto para sacrificar sua vida, se preciso for, para assegurar uma coisa – seu senso de dignidade pessoal”¹⁴⁶. Assim, o trágico decorreria da mais completa compulsão do protagonista em avaliar-se de forma justa, revoltando-se e investindo de forma violenta contra um cosmos aparentemente estável e incompatível com ele. A constatação da imutabilidade das coisas que nos cercam provocaria o terror e o medo tradicionalmente associados à tragédia. O patético adviria da incapacidade do protagonista para agarrar-se a uma força superior, por causa de sua tolice ou de sua insensibilidade.

Mesmo a falha trágica se manifestaria na vida do homem comum da tragédia contemporânea:

¹⁴⁶ “Tragedy and the common man”, in: *The theater essays of Arthur Miller*, p. 4.

A falha ou fissura no personagem realmente não é nada – e não necessita ser nada – além da sua inerente relutância em ficar passivo diante do que ele concebe como um desafio a sua dignidade, à imagem que ele faz da legitimidade de sua condição. Somente os passivos, somente os que aceitam o seu quinhão sem uma represália sequer, são “isentos de falha”. Muitos de nós encontram-se nessa categoria.¹⁴⁷

O autor, no entanto, critica a visão psiquiátrica da vida, da qual decorrem as interpretações que situam a origem do trágico na mente do protagonista ou lançam a toda a culpa sobre as mazelas sociais, apresentando um herói praticamente sem falhas. Miller postula um equilíbrio entre culpabilidade e inocência decorrente do medo que o herói trágico sente de ser deslocado da imagem que construiu de si mesmo na luta por uma justificação de sua existência neste mundo e por sua auto-realização.

A peça *A morte do caixeiro-viajante* seria a realização mais bem acabada das idéias de Arthur Miller sobre a tragédia. Nela, o protagonista Willy Loman não se apresenta como o herói da tragédia à moda clássica. Não se trata de uma pessoa bem nascida nem sequer de um membro importante de sua comunidade. É um cidadão qualquer, possuindo muitos defeitos, apequenado pela burocracia e pela massificação impingida pela vida moderna. Em realidade, não se pode apontar sua falha trágica como exclusivamente sua. É uma falha de todos aqueles que, como ele, são uma encarnação do malogro de suas crenças e expectativas, tragados pela mecânica da sociedade contemporânea. Assim como os reis e os príncipes representavam a nação na tragédia antiga, Willy Loman representa a frustração do sonho do *self-made man* norte-americano. Desse modo, para a audiência contemporânea, sua queda equivaleria à queda de Édipo para a audiência grega da antigüidade. O fracasso de um cidadão como Willy significa o fracasso de todo um modo de estruturação da sociedade, assim como as desgraças de Édipo significam a desgraça de todo o reino de Tebas. Talvez mesmo se poderia dizer que o caso de Willy é mais trágico, pois se um novo rei

¹⁴⁷ Id., *ibid.*.

poderia tomar o poder e restabelecer a ordem no estado antigo, na organização contemporânea não há sucessores capazes de recriar a organização das coisas tal como elas estão estabelecidas e nem mesmo há condições que o permitam. Portanto, cada Willy Loman que morre sem lugar neste mundo atesta a degradação do tipo de sociedade em que vivemos. Se há algum consolo, é a conscientização de Biff, o filho do caixeiro-viajante, depositário do legado de esperanças e sonhos do pai, que no final percebe a tolice e o vazio dessas esperanças e desses sonhos, afirmando que não cometerá os mesmos erros de seu pai.

No artigo “A evolução do herói do herói trágico”, de 1955, George Boas identifica como destino recorrente do protagonista trágico do teatro moderno o fato de ele sucumbir na luta contra uma realidade hostil. Para Boas, manter a dignidade pessoal se tornou o único heroísmo possível numa época em que somos obrigados a nos conformar com “a ascensão do governo popular e da industrialização da produção”¹⁴⁸. Assim, o problema existencial do homem moderno residiria em sua luta por impor sua integridade em meio a uma sociedade massificada, afirmando sua superioridade sobre as forças da burocracia e da banalização da vida. Tais forças, no entanto, freqüentemente se impõem, promovendo a submissão ou mesmo a aniquilação do homem autêntico em sua luta contra essas superestruturas.

Albert Camus, em 1955, numa conferência proferida em Atenas, intitulada “Sobre o futuro da tragédia”, sustentou que assim como na Grécia do século V a.C. e na Inglaterra elizabetana, estaríamos passando, na época atual, por um momento trágico no qual as noções predominantes de divindade e totalidade estariam em transição para o predomínio do individualismo e do racionalismo, sendo essas duas ordens de coisas irreconciliáveis. Portanto, a ordem do humano estaria em conflito com a do divino. Tal conflito resultaria na afirmação de uma justificativa e de uma significação para a existência, bem como da dignidade do indivíduo. O trágico, a seu ver, sempre aflorou em momentos assim, quando o ser humano abandona uma forma de civilização estabelecida há tempos sem ter assumido ainda uma nova forma que dê

¹⁴⁸ “The evolution of the tragic hero”, in: *Tragedy: vision and form*, p. 152.

respostas a seus questionamentos vitais. O sentimento trágico da vida desapareceria nas épocas em que os ideais religiosos ou individualistas atingissem a predominância no espírito humano, pois poriam fim à ambigüidade e à tensão provocadas pelas exigências universais e individuais em conflito:

Há tragédia no momento em que o homem por orgulho (ou mesmo por estupidez, como Ajax) contesta a ordem divina, personificada em um deus ou encarnada na sociedade. E a tragédia será tanto maior quanto mais essa revolta for legítima e mais essa ordem for necessária.

Em conseqüência, tudo o que, no interior da tragédia, tende a romper esse equilíbrio destrói a tragédia. Se a ordem divina não pressupõe nenhuma contestação e nada admite além da culpa e do arrependimento, não haverá tragédia.(...) O drama religioso é possível, mas não a tragédia religiosa.(...)

Inversamente, tudo o que liberta o indivíduo e submete o universo à lei humana, em particular pela negação do mistério da existência, destrói novamente a tragédia. A tragédia atéia e racionalista é também impossível. Se tudo é mistério, não há tragédia. Se tudo é razão, também não. A tragédia nasce entre a sombra e a luz, por oposição. Isso é compreensível. No drama religioso ou ateu, o problema de fato está resolvido previamente. Na tragédia ideal, ao contrário, não há nenhuma resolução. O herói se revolta e nega a ordem que o oprime, o poder divino, que, pela opressão, afirma-se na medida mesma em que é negado. Ou seja, a revolta por si mesma não provoca a tragédia. Nem a afirmação da ordem divina. É necessário uma revolta e uma ordem divina, uma dando sustentação à outra, reforçando a outra com sua própria força.(...)

E se a tragédia acaba em morte ou em punição, é importante perceber que o que se pune não é o crime por si mesmo, mas a obstinação do herói que negou o equilíbrio e a tensão.¹⁴⁹

John Gassner, no ensaio “A tragédia no teatro moderno”, de 1960, concebe a definição de tragédia dada por Aristóteles como base para todas as definições do

¹⁴⁹ “Sur l’avenir de la tragédie”, excerto selecionado por Alain Couprie em *Lire la tragédie*, pp. 216-7.

fenômeno do trágico ao longo dos séculos, construindo sua própria definição também com base nos efeitos psicológicos da ação trágica. Cada época faria sua própria interpretação do termo, refletindo seu contexto cultural e suas estruturas de pensamento. Assim, contemporaneamente nossa visão do que é trágico está afetada pelas descobertas das ciências que lidam com a psique humana, mas também pelo senso comum. Diante da tragédia, o espectador atual purgaria algumas complicações interiores que o incomodam, comovendo-se com as paixões representadas, que estão presentes no inconsciente de cada um de nós. Com o distanciamento de sua encenação no palco, é possível analisá-las e julgá-las, isto é, compreendê-las. Assim, o espectador alcançaria um “esclarecimento trágico”. Portanto, à clássica definição de catarse como a purgação das paixões decorrentes da piedade e do medo, Gassner adiciona o esclarecimento, a compreensão:

Para os fins da tragédia, “piedade e medo”, conforme minha visão, são ineficazes a não ser que formem uma tríade com o *esclarecimento*, e a não ser que esse casamento entre a emoção e a compreensão nos eleve acima dos perturbadores acontecimentos de uma peça. O neurótico é curado somente quando é retirado do mundo de pesadelo de seus conflitos interiores pelo reconhecimento e pelo entendimento de sua natureza e de sua origem. O pecador é redimido somente após compreender a verdadeira natureza de sua situação. A experiência neurótica e a do pecador encontram paralelo na experiência da catarse.¹⁵⁰

O crítico vê a realização desses pressupostos para a tragédia em obras de dramaturgos como Heinrich von Kleist, Georg Büchner, Henrik Ibsen, August Strindberg, George Bernard Shaw, Federico García Lorca, Clifford Odets, Eugene O’Neill, Jean-Paul Sartre e Arthur Miller.

Por fim, Raymond Williams, em seu livro *Tragédia moderna*, publicado em 1966, considera que cada tipo de tragédia somente pode ser compreendido em seu contexto histórico. A experiência trágica acarreta uma perda irreparável e a sensação de que o

¹⁵⁰ “Tragedy in the modern theatre”, in: *The theatre in our times: a survey of men, material and movements in modern theatre*, p. 65.

protagonista é de algum modo alienado. As condições dessa alienação variariam de época para época. A diversidade da experiência trágica, portanto, deve ser interpretada tomando-se por referência as convenções e as instituições em transformação:

A experiência trágica, por causa de sua importância central, normalmente atrai as crenças e tensões fundamentais de um período, e a teoria da tragédia é interessante principalmente nesse sentido, pois através dela as formas e as inclinações de uma cultura particular é freqüentemente percebida em profundidade. (...)

A tragédia não é um único e permanente tipo de acontecimento, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretar esse conjunto de coisas pela referência a uma permanente e imutável natureza humana. Ao contrário, as variedades da experiência trágica devem ser interpretadas pela referência às convenções e instituições em mudança. O caráter universalista de muitas teorias da tragédia está no pólo oposto de nosso interesse.¹⁵¹

Segundo Williams, a preocupação com a ordenação do mundo em nosso tempo seria expressa pela tematização das conflagrações sociais, da revolução e da guerra. A tragédia moderna refletiria, portanto, a preocupação do homem contemporâneo com a desordem social e a violência, as quais provocam grande comoção. A ação da tragédia moderna não retrata o conflito entre o indivíduo e os deuses ou as instituições, mas apresenta-o confrontando outros indivíduos. O ato revolucionário seria a única ação apropriada contra a desordem do mundo. Porém ele é gerador de nova desordem. Daí resulta um ciclo trágico. A tragédia moderna proporciona uma conscientização da desordem em que vivemos, reafirmando a necessidade de prosseguir lutando. Desse modo, o permanente processo de mudança no modo como as coisas se organizam seria a única forma de impedir a fixação e a conservação da desordem. Tal como Camus, Williams acredita que as épocas trágicas ocorrem nos momentos de transição de uma ordenação sociocultural para outra:

¹⁵¹ No capítulo “Tragedy and contemporary ideas”, in: *Modern tragedy*, p. 45.

A tragédia significativa parece não ocorrer em períodos de estabilidade real nem em períodos de conflito aberto e decisivo. A característica mais comum das épocas em que ela ocorre é a existência de um período que precede o colapso e a transformação numa determinada cultura. É necessário que haja uma tensão real entre o velho e o novo: entre as crenças recebidas, incorporadas nas instituições e nas respostas à crise, e as novas e vívidas contradições e possibilidades. Se as crenças recebidas já entraram completamente em colapso, esse tipo de tensão obviamente está ausente.¹⁵²

¹⁵² Id., *ibid.*, p. 55.

Apêndice

Relaciona-se, aqui, o conjunto das obras teatrais dos dois dramaturgos que constituem o tema deste estudo, seguidas do ano em que foram escritas. As listas abaixo foram estabelecidas a partir das edições de seu teatro completo constantes na bibliografia.

Peças de Eugene O'Neill

- *A wife for a life* (Uma esposa por uma vida) – 1913;
- *The web* (A rede) – 1913;
- *Thirst* (Sede) – 1913;
- *Recklessness* (Temeridade) – 1913;
- *Warnings* (Avisos) – 1913;
- *Fog* (Nevoeiro) – 1914;
- *Bread and butter* (Pão e manteiga) – 1914;
- *Bound east for Cardiff* (Rumo leste para Cardiff) – 1914;
- *Abortion* (Aborto) – 1914;
- *The movie man* (O homem de cinema) – 1914;
- *Servitude* (Servidão) – 1914;
- *The sniper* (O franco-atirador) – 1915;
- *The personal equation* (A equação pessoal) – 1915;
- *Before breakfast* (Antes do café) – 1916;
- *Now I ask you* (Agora lhe peço) – 1916;
- *In the zone* (Na zona de guerra) – 1917;
- *Ile* (Óleo) – 1917;
- *The long voyage home* (A longa viagem de volta) – 1917;
- *The moon of the Caribbees* (A lua dos Caribes) – 1917;
- *The rope* (A força) – 1918;
- *Beyond the horizon* (Além do horizonte) – 1918;
- *Shell shock* (O choque do casco do navio) – 1918;
- *The Dreamy kid* (O jovem Dreamy) – 1918;
- *Where the cross is made* (Onde se faz a cruz) – 1918;
- *The straw* (A bagatela) – 1919;
- *Chris Christophersen* (Chris Christophersen) – 1919;
- *Gold* (Ouro) – 1920;
- *Anna Christie* (Anna Christie) – 1920;
- *The emperor Jones* (O imperador Jones) – 1920;
- *Different* (Diferente) – 1920;

- *The first man* (O primeiro homem) – 1921;
- *The hairy ape* (O macaco peludo) – 1921;
- *The fountain* (A fonte) – 1922;
- *Welded* (Fundidos) – 1922;
- *All God's chillun got wings* (Todos os filhos de Deus têm asas) – 1923;
- *Desire under the elms* (Desejo sob os olmos) – 1924;
- *Marco Millions* (Marco Milhões) – 1924;
- *The great god Brown* (O grande deus Brown) – 1925;
- *Lazarus laughed* (Lázaro riu) – 1926;
- *Strange interlude* (Estranho interlúdio) – 1926;
- *Dynamo* (Dinamo) – 1928;
- *Mourning becomes Electra* (O luto assenta bem a Electra) – 1930;
- *Ah, wilderness!* (Ah, imensidão!) – 1932;
- *Days without end* (Dias sem fim) – 1932;
- *A touch of the poet* (Um toque de poeta) – 1936;
- *More stately mansions* (As mansões mais imponentes) – 1939;
- *The iceman cometh* (O geleiro chegou) – 1939;
- *Long day's journey into night* (Longa jornada noite adentro) – 1940;
- *Hughie* (Hughie) – 1941;
- *A moon for the misbegotten* (Uma lua para o bastardo) – 1943.

Peças de Nelson Rodrigues

- *A mulher sem pecado* (1941);
- *Vestido de noiva* (1943);
- *Álbum de família* (1945);
- *Anjo negro* (1946);
- *Senhora dos afogados* (1947);
- *Dorotéia* (1949);
- *Valsa nº6* (1951);
- *A falecida* (1953);
- *Perdoa-me por me traíres* (1957);
- *Viúva, porém honesta* (1957);
- *Os sete gatinhos* (1958);
- *Boca de Ouro* (1959);
- *O beijo no asfalto* (1961);
- *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962);
- *Toda nudez será castigada* (1956);
- *Anti-Nelson Rodrigues* (1973);
- *A serpente* (1978).

Bibliografia

SOBRE O TRÁGICO

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.
- BALDRY, H. C.. *The Greek tragic theatre*. New York/London, W. W. Norton & Co., 1972.
- BENJAMIN, Walter. “Drama barroco e tragédia”. In: *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BENTLEY, Eric. “Tragédia”. In: *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, pp. 233-65.
- BERLIN, Normand. *The secret cause: a discussion of tragedy*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1981.
- BOLEN, Frances E.. *Irony and self-knowledge in the creation of tragedy*. Salzburg, Salzburg University, 1973.
- BORNHEIM, Gerd. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”. In: *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BROOKS, Cleanth (Editor). *Tragic themes in western literature*. New Haven, Yale University Press, 1955.
- CORRIGAN, Robert W. (Editor). *Tragedy: vision and form*. New York, Harper, 1981.
- COSTA, Lúcia Militz da e REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo, Ática, 1995.
- COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie*. Paris, Dunod, 1994.
- DELMAS, Christian. *La tragedie de l'age classique (1553-1770)*. Paris, Seuil, 1994.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris, Seuil, 1967.
- DRAPER, R. P. (Ed.). *Tragedy: developments in criticism*. London, MacMillan, 1998.

- EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge (United Kingdom), Cambridge University Press, 1997.
- EXUM, J. Cheryl. *Tragedy and biblical narrative*. New York, Cambridge University Press, 1996.
- FRYE, Northop. “Modos da ficção trágica” e “O *mythos* do outono: a tragédia”. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973, pp. 42-49 e 203-219.
- GASSNER, John. “The possibilities and perils of modern tragedy”. In: CORRIGAN, Robert W. (Editor). *Tragedy: vision and form*. San Francisco, Chandler Publishing Company, 1965, pp. 405-417.
- _____. “Tragedy and the modern theatre”. In: *The theatre in our times: a survey of the men, materials and movements in the modern theatre*. New York, Crown Publishers, 1960, pp. 51-74.
- _____. “Aristotle in eclipse”. In: *The theatre in our times: a survey of the men, materials and movements in the modern theatre*. New York, Crown Publishers, 1960, pp. 75-81.
- GORDON, Paul. *Tragedy after Nietzsche: rapturous superabundance*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001.
- HEILMAN, Robert B.. *The iceman, the arsonist, and the troubled agent: tragedy and melodrama on the modern stage*. Seattle, University of Washington Press, 1973.
- HYPOLITE, Jean. “Le tragique et le rationnel dans la philosophie de Hegel”. In: *Figures de la pensée philosophique*. Paris, PUF, tomo II, 1971.
- JACQUOT, Jean (Org.). *Le tragique*. Paris, CNRS, 1965.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- KAUFMANN, Walter. *Tragedy and philosophy*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- KELLY, Henry Ansgar. *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the middle ages*. New York, Cambridge University Press, 1993.
- KITTO, Humphrey Davy Filey. *A tragédia grega*. Coimbra, Armênio Amado, 1972.
- _____. *Os gregos*. Coimbra, Armênio Amado, 1980.

- KOMMERELL, Max. *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la tragedia*. Madrid, Visor, 1990.
- KOTT, Jean. *Manger les dieux, essais sur la tragédie grecque et la modernité*. Paris, Payot, 1975.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- LEVIN, Richard. *Tragedy: plays, theory and criticism*. New York, Harcourt, Brace & World, 1960.
- MEIER, Christian. *De la tragédie grecque comme l'art politique*. Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- MILLER, Arthur. "Tragedy and the common man". In: MARTIN, Robert A. and CENTOLA, Steven R. (Editors). *The theater essays of Arthur Miller*. New York, Da Capo Press, 1996, pp. 3-7.
- _____. "The nature of tragedy". In: MARTIN, Robert A. and CENTOLA, Steven R. (Editors). *The theater essays of Arthur Miller*. New York, Da Capo Press, 1996, pp. 8-12.
- MULLER, Herbert J.. *The spirit of tragedy*. New York, Knopf, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- NORWOOD, Gilbert. *Greek tragedy*. London, Ithaca, Cornell University Press, 1928.
- OATES, Joyce C.. *The edge of impossibility: tragic forms in literature*. New York, Vanguard, 1972.
- OLSON, Elder. "Modern drama and tragedy". In: *Tragedy and the theory of drama*. Detroit, Wayne State University Press, 1961, pp. 237-260.
- ORR, John. *Tragic drama and modern society*. New York, MacMillan, 1989.
- PALMER, Richard H.. *Tragedy and tragic theory: an analytical guide*. Westport, Greenwood Press, 1992.
- PRIOR, Moody Erasmus. *The language of tragedy*. New York, Columbia University Press, 1947.

- ROBERTS, Patrick. *The psychology of tragic drama*. London, Routledge, 1975.
- RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e "mal-estar" na cultura*. São Paulo, Annablume, 1998.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília, Editora da UnB, 1996.
- SAID, Suzanne. "Ambiguïté et tragédie, les contradictions de la faute tragique". In: *Travail théâtral*. Lausanne, La Cité, n° 30, Janeiro/março de 1978, pp. 35-42.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo, Herder, 1964.
- SCOTT, Nathan (Editor). *The tragic vision and the Christian faith*. New York, Haddam House, 1957.
- SEWALL, Richard B. *The vision of tragedy*. New Haven, Yale University Press, 1959.
- SIMON, Erika. *The ancient theatre*. New York, Routledge, 1988.
- STATES, Bert O. "Tragedy today". In: *The pleasure of the play*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- STEINER, George. *The death of tragedy*. Londres, Faber & Faber, 1982.
- SZELISKI, John Von. *Tragedy and fear: why modern tragic drama fails*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.
- SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno/Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. Cambridge (England), Cambridge University Press, 1978.
- UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida: nos homens e nos povos*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, P.. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- VOGEL, Dan. *The three masks of American tragedy*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1974.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. London, Chatto & Windus, 1966.

_____. "Afterword to *Modern tragedy*". In: *The politics of Modernism: against the new conformists*. London/New York, Verso, 1989.

DE EUGENE O'NEILL

BOGARD, Travis and BRYER, Jackson R.(Ed.). *Selected letters of Eugene O'Neill*. New York, Limelight Editions, 1994.

O'NEILL, Eugene. *The complete work of Eugene O'Neill*. New York, Library of America, 2000.

_____. *Além do horizonte*. Rio de Janeiro, Bloch, 1968.

_____. *Quatro peças (Óleo, O imperador Jones, Diferente, O macaco peludo)*. Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura. Rio de Janeiro, Opera Mundi, 1973.

_____. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

SOBRE EUGENE O'NEILL

ALEXANDER, Doris. *The tempering of Eugene O'Neill*. New York, Harcourt Brace and World, 1962.

_____. "Eugene O'Neill and *Light of the path*". In: *Modern Drama*, III, Dezembro de 1960, pp. 260-267.

_____. "*Lazarus laughed* and Buddha". In: *Modern Language Quarterly*, XVII, Dezembro de 1956, pp. 357-365.

_____. "*Strange interlude* and Schopenhauer". In: *American Literature*, XXV, 1953, pp. 213-228.

BASSO, Hamilton. "The tragic sense". In: *The New Yorker*, XXIV, 13 de março de 1948, pp. 37-40.

BERLIN, Normand. *Eugene O'Neill*. London, MacMillan, 1988.

- BIGSBY, Christopher W. E.. "Eugene O'Neill's endgame". In: *Modern American drama: 1945-1990*. Cambridge (England), Cambridge University Press, 1992.
- BLOOM, Harold (Ed.). *Eugene O'Neill's Long day's journey into night*. New York/ New Haven/ Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1987.
- _____. *Eugene O'Neill*. Broomall, Chelsea House Publishers, 2000.
- BOGARD, Travis. *Contour in time: the plays of Eugene O'Neill*. New York, Oxford University Press, 1972.
- BRYAN, George B. and MIEDER, Wolfgang (Compilation). *The proverbial Eugene O'Neill*. Westport, Greenwood Press, 1995.
- CARPENTER, Frederic I. *Eugene O'Neill*. Rio de Janeiro, Lidador, 1966.
- CHABROWE, Leonard. *Ritual and pathos: the theater of O'Neill*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1976.
- CHOTHIA, Jean. *Forging a language: a study of the plays of Eugene O'Neill*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- CHURCHILL, Allen. "Portrait of Nobel Prize as a bum". In: *Esquire*, XLVII, Junho de 1957, pp. 98-101.
- CLARK, Barrett H.. *Eugene O'Neill: the man and his plays*. New York, McBride, 1929.
- _____. *Eugene O'Neill*. New York, Dover Publications, 1947.
- FLOYD, Virginia. *Eugene O'Neill: a world view*. New York, Frederick Ungar, 1979.
- _____. *The plays of Eugene O'Neill*. New York, Frederick Ungar, 1985.
- GASSNER, John. "O'Neill in our time". In: *The theatre in our times: a survey of men, materials and movements in the modern theatre*. New York, Crown Publishers, 1960, pp. 249-256.
- _____. "The Electras of Giraudoux and O'Neill". In: *The theatre in our times: a survey of men, materials and movements in the modern theatre*. New York, Crown Publishers, 1960, pp. 257-266.

- _____ (ed.). *O'Neill: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1964.
- _____. "Eugene O'Neill e o palco norte-americano". In: *Mestres do teatro II*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- GELB, Arthur & GELB, Barbara. *O'Neill*. New York, Harper and Row, 1987.
- GRIFFIN, Ernest G.. *Eugene O'Neill: a collection of criticism*. New York, McGraw-Hill, 1976.
- HOPKINS, Vivian. "The iceman seen through *The lower depths*". In: *College English*, XI, Novembro de 1949, pp.81-87.
- KAUFFMANN, Stanley. *Persons of the drama*. New York, Harper & Row, 1976.
- KRUTCH, Joseph Wood. "Tragedy: Eugene O'Neill". *The American drama since 1918: an informal history*. New York, George Braziller, 1957, pp. 73-133.
- MAGALDI, Sábato. "A *Electra* de O'Neill". In: *O texto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- _____. "A confiança de O'Neill". In: *O texto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- McCARTHY, Mary. "*A moon for the misbegotten*". In: *The New York Times*, 31 de agosto de 1952.
- MILLER, Jordan Y. (Editor). *Playwright's progress: O'Neill and the critics*. Chicago, Scott Foresman, 1965.
- MULLET, Mary. "The extraordinary story of Eugene O'Neill". In: *American Magazine*, XCIV, Novembro de 1922, pp. 34 e 112-120.
- NETRERCOT, A. A.. "The psychoanalyzing of Eugene O'Neill". In: *Modern Drama*, III, Dezembro de 1960, pp. 242-256, e Fevereiro de 1961, pp. 352-372.
- PFISTER, Joel. *Staging Depth: Eugene O'Neill & the politics of psychological discourse*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995.
- RALEIGH, John Henry. *The plays of Eugene O'Neill*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965.

- _____. "O'Neill's *Long day's journey into night* and the New England Irish-Catholicism". In: *Partisan Review*, XXVI, Outono de 1959, pp. 573-592.
- RANALD, Margaret Loftus. *The Eugene O'Neill Companion*. Westport, Greenwood Press, 1984.
- ROVIT, Earl H.. "American literature and 'the American experience'". In: *American Quarterly*, III, Verão de 1961, pp. 115-125.
- SHAUGHNESSY, Edward L.. *Eugene O'Neill in Ireland: the critical reception*. Westport, Greenwood Press, 1988.
- SHEAFFER, Louis. *Eugene O'Neill: son and playwright*. New York, Paragon House, 1968.
- _____. *Eugene O'Neill: son and artist*. Boston, Little, Brown, 1973.
- SIMON, John. *Uneasy stages*. New York, Random House, 1975.
- TIUSANEN, Timo. *O'Neill's scenic images*. Princeton, Princeton University Press, 1968.
- WEISSMAN, Philip. "Conscious and unconscious autobiographical dramas of Eugene O'Neill". In: *Journal of the American Psychoanalytic Association*, V, Julho de 1957, pp. 432-460.
- WHICHER, Stephen. "O'Neill's *Long journey*". In: *Commonweal*, LXIII, 16 de março de 1956, pp. 614-615.
- WILLIAMS, Raymond. "O'Neill: *El luto le sienta bien a Electra*". In: *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona, Ediciones Península, 1975, pp. 259-260.
- _____. "*Viaje de un largo día hacia la noche: Eugene O'Neill*". In: *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona, Ediciones Península, 1975, pp. 345-348.
- WINTHER, Sophus K.. *Eugene O'Neill: a critical study*. New York, Random House, 1951.
- _____. "O'Neill's tragic themes". In: *Arizona Quarterly*, XIII, Inverno de 1957, pp. 295-307.

_____. “*Desire under the elms: a modern tragedy*”. In: *Modern Drama*, III, Dezembro de 1960, pp. 326-332.

DE NELSON RODRIGUES

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

_____. “Teatro desagradável”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, nº 1, Outubro de 1949, pp. 16-21.

_____. Depoimento do autor. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1981, pp. 110-135.

_____. *Memórias*. Rio de Janeiro, Edições Correio da Manhã, 1967.

_____. *O casamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *Asfalto selvagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____. *A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

- _____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. (Sob o pseudônimo de Myrna). *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SOBRE NELSON RODRIGUES

- BLEDSOE, Robert Lamar. *The expressionism of Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama* (Tese de doutorado). Madison, University of Wisconsin, 1971.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CUNHA, Francisco Carneiro da. *Nelson Rodrigues, evangelista*. São Paulo, Giordano, 2000.
- FARIA, João Roberto. “Nelson Rodrigues e a modernidade de *Vestido de noiva*”. In: *O teatro na estante*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- FISCHER, Luís Augusto. “O indivíduo contra a massa: Nelson Rodrigues trágico”. In: *Filosofia e Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *A Comicidade da Desilusão: O humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues* (dissertação de mestrado). Brasília, UNB, 1997.
- GEORGE, David. “*Toda nudez será castigada*”. In: *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1990.
- GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1990.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

- LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo, Siciliano, 1993.
- MEDEIROS, Gutemberg Araújo de. *Nelson Rodrigues ou a outra coisa que a vida é* (dissertação de mestrado). São Paulo, ECA/USP, 1999.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1999.
- RIERA, Christiane Maria de Faria. *O teatro mítico de Nelson Rodrigues* (Dissertação de mestrado). São Paulo, FFLCH/USP, 1997.
- RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Brasília, I Concurso Nacional de Monografias/1976, Ministério da Educação e Cultura/Fundação Nacional de Arte/Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- VIEIRA, Adriana Lopes. *Nelson Rodrigues na perspectiva paulista: de autor maldito a consagrado* (Dissertação de mestrado). São Paulo, Universidade de São Paulo), 2001.
- VOGT, Carlos & WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- YU, Ivone Sun-Li. *Nelson Rodrigues, a study in Brazilian Theatre* (Dissertação de mestrado). Washington, University of Washington, 1965.

GERAL

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70, 1993.
- ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris, Bordas, 1968.

- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX*. São Paulo, Contraponto/UNESP, 1996.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris, Soleil, 1963.
- BENTLEY, Eric. *Thinking about the playwright*. Evanston, IL, Northwestern University Press, 1987.
- _____. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BOULDING, Kenneth Ewart. *Significado do século XX: a grande transição*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1966.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.
- CARPENTER, Frederic. *American literature and the dream*. Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1968.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspetiva, 1988.
- CHOMSKY, Noam. *Banbos de sangue*. São Paulo, DIFEL, 1976.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- DOWNER, Alan S. *O teatro americano moderno*. São Paulo, Martins, 1963.
- DROZ, Bernard. *História do século XX*. Lisboa, D. Quixote, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- _____. *O mito do eterno retorno*. São Paulo, Mercuryo, 1992.
- _____. *O sagrado e o profano*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d..
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Fichte* (Col. Os Pensadores). São Paulo, Nova Cultural, 1992.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- GASSNER, John. *Dramatic soundings*. New York, Crown Publishers, 1968.
- _____. *Masters of drama*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1939.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa, Guimarães, 1993.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. São Paulo, Ática, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
- MILLER, Arthur. “Broadway, from O’Neill to now”. In: MARTIN, Robert A. and CENTOLA, Steven R. (Editors). *The theater essays of Arthur Miller*. New York, Da Capo Press, 1996, pp. 347-353.
- MOUNIER, Emmanuel. *Sombras de medo sobre o século XX*. Rio de Janeiro, Agir, 1958.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspetiva, 1975.
- RAMNOUX, Clémence. *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*. Paris, Flammarion, 1959.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *O mal-estar na modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Von *Schelling* (Col. Os Pensadores). Paulo, Abril Cultural, 1979.
- SÓFOCLES. *Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- TORRANO, José Antônio Alves. *O sentido de Zeus*. São Paulo, Roswitha Kempf, 1988.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.
- _____. *Mite et société en Grèce ancienne*. Paris, Maspero, 1974.
- WILSON, Edmund. *Ruma à estação Finlândia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.