

Vania Maria Moragas Ferreira

**PALINGENIAS RODRIGUEANAS:  
*A FALECIDA SOB A ÓTICA DE ALCESTE.***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Clássicos

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Tereza Virgínia R. Barbosa

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2007

## AGRADECIMENTOS

Devo a realização deste trabalho a muitas pessoas, por diferentes razões, e eu gostaria de agradecer especialmente:

A Deus, luz que me guia e ilumina o meu caminho.

À minha orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa , com quem tive oportunidade de conviver ainda na graduação e descobrir que pautamos nossas vidas por trabalho, estudo e família. Por compartilhar comigo o riso, também seu tema de pesquisa . A sua disponibilidade, sua forma crítica e criativa de argüir as idéias apresentadas, facilitaram o desenvolvimento deste trabalho. Meus sinceros agradecimentos.

Ao Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção, que me ofereceu, durante o exame de qualificação, muitas sugestões, exemplos e críticas fundamentais a este trabalho. Por sua instigante argüição na Banca do exame final.

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, da UFSC, meus agradecimentos pela participação nesta Banca de mestrado e pelas excelentes sugestões oferecidas durante o exame de qualificação que certamente enriqueceram ainda mais este trabalho.

À Prof<sup>ª</sup> Dra. Neiva Ferreira Pinto, da UFJF, por aceitar o convite para participar desta Banca.

Aos meus professores da pós-graduação que me mostraram várias formas de ver e sentir a literatura.

A Prof<sup>ª</sup> Herzila, minha professora ainda da graduação, por me dizer sempre que, em momento de dúvida, parasse e ouvisse meu coração.

À Prof<sup>ª</sup> Hanna Roisman, do Colby College in Waterville, Maine, U.S.A., por sua generosidade, enviando-me seu livro sobre *Alceste* no mesmo instante em que soube de meu interesse por esta obra.

À Prof<sup>ª</sup>. Maria Cecília de Miranda N. Coelho, pelas muitas indicações e envio de valiosa bibliografia a respeito de *Alceste*.

À minha amiga Doralice Queiroz, por seu permanente interesse e pelo empréstimo de alguns livros; além, é claro, de sua amizade, alegria e uma irmandade toda especial que partilhamos desde nosso primeiro encontro.

À minha amiga Terezinha Pereira, por seu incentivo e disponibilidade em trocar informações.

Aos meus colegas da pós-graduação, em especial ao Adalberto Andrade Rocha, Arabela Franco e Carlos Mitraud, pela prontidão sempre que solicitados.

À “Manu” , por sua leitura cuidadosa, meu agradecimento.

À direção da E.E. "José Elias Issa", na pessoa da Profª Joana D'arc, pela sua colaboração sempre que necessário, facilitando assim minhas pesquisas e a conclusão dos trabalhos.

Ao meu esposo, por todo carinho, amor e por suportar pacientemente a minha divisão entre escola e família durante todos esses anos.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio, especialmente ao meu irmão Ulisses, que mesmo em meio às atribulações do dia-a-dia, ainda encontrou tempo para ajudar em minha pesquisa bibliográfica.

Enfim, a todos aqueles que estiveram ao meu lado, de alguma maneira.

## Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus filhos Maria Cristina e Álvaro por se constituírem diferentemente enquanto pessoas, igualmente belos admiráveis em essência.





## RESUMO

A presente dissertação tem como *corpus* as tragédias *Alceste*, de Eurípides e *A Falecida* de Nelson Rodrigues. Dois autores que viveram há vários séculos de distância um do outro; e que oferecem para a posteridade obras que apresentam semelhanças e analogias dignas de um estudo cuidadoso.

Buscamos demonstrar como Nelson Rodrigues, na *Falecida* apropria-se do texto antigo e ainda que a utilização do riso, nas tragédias analisadas, não se dá com a função de criar um momento de descontração e leveza, mas, ao contrário, para programar uma sucessão de emoções que conduzam para o insólito, o absurdo, o conflito *apórico*.

Através do estudo do riso, como elemento de construção do trágico, verificamos que a apropriação do texto antigo foi feita a partir de analogias, inversões e ou deslocamentos; verificamos, também, mais periféricamente, a possibilidade de ler essas obras a partir do conceito de tragédia estabelecido na *Poética* de Aristóteles; para tanto confrontamo-las com os princípios aristotélicos e constatamos a insuficiência dessa teoria para essas obras, concluímos que há muito por fazer na teoria da tragédia visto que nem todos os aspectos receberam por parte dos teóricos a mesma importância.

## ABSTRACT

This dissertation's focus consists in the study of two tragedies: Euripides' *Alcestis* and Nelson Rodrigues' *A Falecida*. Despite the long period that separate these two works and authors, one will notice that there are similarities and analogies that can be traced between the two tragedies, indicating that a more detailed study of them *is* worthwhile and can shed a new light in our understanding of them as single pieces.

Throughout the thesis it will be discussed not only how Nelson Rodrigues appropriates Euripides' text in *A Falecida*, but also the role of laughing in the analyzed tragedies, which does not have the function of creating a relaxing, soft atmosphere, but, on the contrary, its aims to prepare the scene for a storm of emotions that leads to the unusual, to the absurd, to the *aporic* conflict.

Studying the laughing as an element that takes part in the construction of the tragic, we realize that the appropriation of the Greek text was done through analogies, inversions and/or dislocations; also, we understand that as we read these works bearing in mind the concept of tragedy established in Aristotle's *Poetics*, we need to confront them with Aristotelian principles. As a result we are comfortable to declare that this theory does not apply either to Euripides' or to Nelson Rodrigues' tragedies, which means that not all aspects of tragedy have already been considered with the same importance.



## ÍNDICE

<u>PALINGENIAS RODRIGUEANAS:</u> .....	i
<u>A FALECIDA SOB A ÓTICA DE ALCESTE.</u> .....	i
<u>RESUMO</u> .....	1
<u>ABSTRACT</u> .....	2
<u>INTRODUÇÃO</u> .....	4
<u>1.A COMPLEXIDADE DO ESTUDO DO TEXTO ANTIGO</u> .....	10
<u>1.1.A <i>Alceste</i> de Eurípides (transmissão dos manuscritos, tradução lingüística, histórica e cultural).</u> .....	10
<u>1.2.A complexidade de categorização do texto da tragédia <i>Alceste</i> de Eurípides.</u> .....	14
<u>2.A COMPLEXIDADE DO TEXTO RODRIGUEANO.</u> .....	18
<u>2.1 A complexidade de categorização do texto de <i>A falecida</i> de Nelson Rodrigues.</u> .....	20
<u>3. O RISO COMO CONSTRUTOR DO TRÁGICO EM <i>ALCESTE</i> DE EURÍPIDES</u> .....	33
<u>4. MANIFESTAÇÕES DO RISO EM NELSON RODRIGUES.</u> .....	45
<u>5. EURÍPIDES E NELSON RODRIGUES – JOGOS E ENIGMAS</u> .....	52
<u>5.1. Confluências e reescritas camufladas entre <i>Alceste</i>, de Eurípides e <i>A Falecida</i>, de Nelson Rodrigues.</u> .....	52
<u>5.2. Estudo comparativo das cenas de abertura de <i>Alceste</i> e da <i>Falecida</i></u> .....	54
<u>5.2.1. Do texto antigo.</u> .....	54
<u>5.2.2. ... para o texto rodrigueano</u> .....	57
<u>5.3. O jogo do metafórico e do concreto.</u> .....	62
<u>5.4 Concretos e abstratos no jogo da <i>Falecida</i>.</u> .....	62
<u>6. Estudo comparativo das cenas de entrada do coro de <i>Alceste</i> e da <i>Falecida</i></u> .....	66
<u>6.1. Coro trágico em <i>Alceste</i> – o párodos</u> .....	66
<u>6.2. O jogo coreográfico em <i>A Falecida</i>.</u> .....	67
<u>6.3. Cenas de Perjúrio</u> .....	70
<u>7.CENAS DE RECONHECIMENTO</u> .....	73
<u>7.1. Cenas de reconhecimento em <i>Alceste</i>.</u> .....	73
<u>7.2. O reconhecimento na <i>Falecida</i></u> .....	77
<u>CONCLUSÃO</u> .....	79
<u>BIBLIOGRAFIA</u> .....	84

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como *corpus* tragédias de Eurípides e de Nelson Rodrigues, dois autores que viveram há vários séculos de distância um do outro e que oferecem para a posteridade obras que apresentam semelhanças e analogias dignas de um estudo cuidadoso.

Um primeiro contato com as peças de Eurípides e de Nelson Rodrigues mostrou-nos a necessidade de inúmeras restrições, já que a produção de ambos é extensa, o que, por certo, acabaria por impor a dedicação a descrições que, embora relevantes, não são elementos essenciais para alcançar os nossos objetivos. Partindo dessa premissa, a primeira dificuldade foi, sem dúvida, o recorte, uma vez que esse é passível de questionamentos. A escolha das peças *Alceste* e *A Falecida*, dentre as várias pertencentes a cada autor, pode, inicialmente, parecer aleatória, mas há razões metodológicas e teóricas que justificam tal seleção e que serão melhor explicitadas ao longo dos capítulos que tratam do estudo comparativo das cenas. A princípio, citaremos algumas semelhanças entre as duas que embasaram a nossa seleção:

- 1) a escolha da morte como tema;
- 2) a escolha de uma protagonista feminina que deva morrer;
- 3) a escolha de uma protagonista que seja uma mulher aparentemente ideal;
- 4) a escolha de uma forma híbrida que gera uma classificação problemática para as peças e, principalmente,
- 5) a utilização do riso como estratégia de construção do trágico.

Para a elaboração de nosso estudo, poderíamos, inicialmente, buscar paralelos entre os dois autores, destacando certa irreverência moral-religiosa, pois Eurípides, como

Nelson, é considerado por muitos como um homem que revolucionou a técnica teatral e que não tinha a mesma preocupação moral ou religiosa de seus antecessores, nem se preocupava em garantir para os seus personagens a têmpera heróica inspirada nas obras de Homero. Nas peças do último grande dramaturgo da famosa tríade encontramos o homem com suas fraquezas e seu desamparo em um mundo descrente dos deuses. Nelas, o medo da morte chega às últimas conseqüências, ou seja, temos a vingança e o desejo da morte de outros, no limite do riso. Entretanto não se trata de focalizar esse tipo de paralelo e sim demonstrar aproximações e distanciamentos entre ambos.

Nelson Rodrigues, o grande renovador da dramaturgia brasileira, parece propositalmente buscar o teatro antigo ao resgatar, em suas peças, o coro, as máscaras, conflitos desencadeados no seio da família e outros elementos que caracterizam a tragédia ática. Esse é, certamente, um dos muitos aspectos que chama a atenção em seu teatro e, mais especificamente, nas suas ‘tragédias cariocas’ e suas ‘peças míticas’. Essa proximidade (em aspectos formais e filosóficos) com a tragédia antiga, trazida para o cotidiano carioca, pois o autor, como Eurípides, abre mão da linguagem nobre e solene – característica apontada por Aristóteles para a tragédia – revigora o interesse pelo trágico e aponta para uma reinterpretação do mesmo no que se poderia chamar de ‘tragicidade brasileira’. Como o próprio Nelson Rodrigues afirmou, sua obra é “desagradável”, marcada, na verdade, pelo teatro que escandaliza através do desejo de mexer com a passividade e com valores tradicionais arraigados e consolidados em nossa cultura, firmada, em sua época, na dicotomia do bem e do mal e numa moral religiosa conservadora<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nelson Rodrigues concedeu uma entrevista à revista *Dionysos*, 1949 (Cf. CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. 1994, p. 213) e disse que, a partir de *Álbum de Família*, ele tinha enveredado por um caminho que poderia levá-lo a qualquer destino, menos ao êxito. Esse caminho era o de um teatro “desagradável”, com peças desagradáveis, porque eram obras fétidas, pestilentas, capazes de produzir “tifo e malária na platéia”.

Mas para falar de semelhanças, metodologicamente, queremos pensar nas diferenças<sup>2</sup>, pois "é no reino da diferença que a igualdade se faz possível [...]"<sup>3</sup> e nesse ponto ressaltamos que a tragédia grega estava inserida num ritual que devia ser cumprido no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público<sup>4</sup>. Desestabilizadora como se pretende o teatro de Nelson Rodrigues, lida com as paixões, num misto de emoções, entretanto, no que no que diz respeito à religiosidade no teatro antigo, ela surge de forma mais estável e acomodada, pois as tragédias, comédias e dramas satíricos são encenados e integram os festejos em honra ao Deus. Em contrapartida, o teatro de Nelson é tão-somente espetáculo que contesta a moral (também a hipocrisia religiosa, é verdade, contudo não se estabelece como parte dessa hipocrisia contestada), visto que o espaço utilizado, em geral, são casas de espetáculo e não espaços sagrados (*témenos*), nem se busca, pela cena, uma religação com o divino. Acrescente-se que, freqüentemente, tais lugares são ambientes fechados e puramente teatrais. Os espectadores vão assistir ao espetáculo que se restringe ao agora ordinário do cidadão comum. No nosso ponto de vista, se o espaço não é sagrado, o contexto é diferente, voltado para diversão, lazer, denúncia; o teatro de Nelson Rodrigues almeja mostrar o quanto o religioso está corrompido por um conjunto de regras próprio da burguesia irrefletida.

O diferente e o semelhante: as temáticas discutidas nos textos rodrigueanos são distantes e no entanto muito próximas da tragédia clássica; nesse movimento contraditório, elas aproximam e separam os universos culturais latino-americano e grego. Assim foi despertado, em nós, o desejo de conhecermos e compreendermos mais profundamente alguns pontos fundamentais das obras em questão. E, como não é possível em um único estudo o aprofundamento de todos os aspectos que envolvem o total das tragédias dos referidos

---

<sup>2</sup> Seguimos uma proposta metodológica de Jacyntho José Lins Brandão em *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2001.

<sup>3</sup> BRANDÃO, J. J. L. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2001. p. 153.

<sup>4</sup> LESKY, A. *A tragédia Grega*. p. 36.

autores, optamos por trabalharmos com a observação da reapropriação dos temas clássicos e, nessa reapropriação, mais cuidadosamente, da inserção do riso no gênero trágico.

Reiteramos que não pretendemos, ao apontar semelhanças, afirmar identidades nas peças. *A Falecida* não é *Alceste*. Se apontamos pontos comuns, colocamo-los ao lado de diferenças para mostrar, com isso, que parece se tratar de uma ‘transcrição cultural’, termo forjado para instrumento nessa pesquisa. Essa possível ‘transcrição cultural’ tem características semelhantes às das tragédias áticas no que diz respeito à inserção do riso e utiliza recursos diferentes – no que diz respeito a analogias ousadas – a essas mesmas tragédias. Hipotetizamos que *A Falecida* se apresenta como uma reescrita livre do trágico a partir de elementos contemporâneos.

O riso na tragédia é ponto relevante para quem pretende aproximar e distanciar Eurípidés e Nelson Rodrigues. O recorte alia-se à pesquisa desenvolvida a partir de B. Seidensticker, na década de 70 em relação à tragédia grega<sup>5</sup>. Consideramos que o riso não deve ser apontado como elemento determinante do gênero, mas que – no que tange às tragédias de Nelson Rodrigues – ele, indubitavelmente, é o elemento mais arguto e mais bem-desenvolvido, ocupando um lugar de destaque em seu teatro. Por meio desse recurso (a inserção do riso no trágico), parece-nos que Nelson Rodrigues entende o gênero com uma perspectiva voltada para o homem e, por isso, profundamente sintonizada com os gregos antigos. Assim, no nosso entender, ele maximiza a mistura de sentimentos criando humores mais próximos humana e culturalmente daqueles que a tragédia antiga manifesta em seu texto.

O Brasil é carente de um estudo mais sistemático do risível nas obras trágicas, tanto em contextos pertencentes ao mundo grego quanto em sua literatura contemporânea. Esse fato deve-se, em parte, à complexidade e à variedade de elementos presentes nas obras do gênero trágico. Há, portanto, a necessidade de sistematizá-los.

---

<sup>5</sup> SEIDENSTICKER B., Comic elements in Euripides' *Bacchae*. *American Journal of Philology*, vol. 99, nº 3, 1978. pp. 303-320.

Contudo, dada a inviabilidade imposta pelos limites de uma pesquisa de dissertação de mestrado, é a essa sistematização dos elementos cômicos que nos propusemos dedicar. Realizamos uma análise da utilização do riso em algumas cenas da tragédia grega *Alceste*, de Eurípides, e da tragédia brasileira *A Falecida*, de Nelson Rodrigues.

A partir da definição de tragédia presente na *Poética* de Aristóteles<sup>6</sup> detalhamos, nesta pesquisa, os procedimentos que nortearam nosso estudo. Para tal utilizaremos alguns conceitos estabelecidos nesta obra, tais como: piedade, horror, *hamartia* e reconhecimento. Porém, entendemos ser necessário não tomarmos a definição e as reflexões aristotélicas como limites para o entendimento do que vem a ser uma tragédia, razão pela qual utilizamos autores contemporâneos tais como: Seidensticker<sup>7</sup>, Lesky<sup>8</sup>, Wilamowitz-Moellendorff<sup>9</sup>, Kitto<sup>10</sup>, Berthold<sup>11</sup>; Borie, Rougemont & Scherer<sup>12</sup>; Carlson<sup>13</sup>; Malhadas<sup>14</sup>; Suassuna<sup>15</sup>; Wimsatt, W. & Brooks<sup>16</sup>, além de teóricos do riso como: Bergson<sup>17</sup>, Propp<sup>18</sup>, Minois<sup>19</sup>, Desclos<sup>20</sup>, dentre outros. Não obstante, a prática de Eurípides é nossa principal teoria. Assim, detemo-nos em dois pontos, em uma tragédia específica do teatro grego e uma do teatro moderno:

---

<sup>6</sup> *Poética* 1449 b 24 – É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. Tradução de Eudoro de Sousa.

<sup>7</sup> *Op. cit.*

<sup>8</sup> LESKY, A. *A tragédia grega*. 3ª edição. São Paulo. Ed. Perspectiva S/A, 2001.

<sup>9</sup> WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.

<sup>10</sup> KITTO, H. D. F. *A Tragédia Grega*. vols. 1 e 2. Coimbra: Armênio Amado, 1990.

<sup>11</sup> BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo; Ed. Perspectiva, 2000.

<sup>12</sup> BORIE, M., ROUGEMONT, M. & SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

<sup>13</sup> CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

<sup>14</sup> MALHADAS, D. *Tragédia grega*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

<sup>15</sup> SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

<sup>16</sup> WIMSATT, W & BROOKS, C. *A crítica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

<sup>17</sup> BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1980.

<sup>18</sup> PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992

<sup>19</sup> MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo. Ed. UNESP, 2003.

- a apropriação feita a partir de analogias, inversões e ou deslocamentos;
- o estudo do riso, como elemento de construção do trágico.

Julgamos fundamental estudar paralelamente as duas peças, porque nos interessamos pela observação do caráter mantenedor e renovador do clássico no texto rodrigueano. Interessa-nos, mais perifericamente, verificarmos se é possível lê-las a partir do conceito de tragédia estabelecido na *Poética* de Aristóteles e, confrontando-as com os princípios que as fundamentam, verificarmos se não o contradizem. O nosso objetivo principal é demonstrar como Nelson Rodrigues, em *A Falecida*, apropria-se do texto antigo, ainda que a utilização do riso na tragédia não se dê em função de criar um momento de descontração e leveza, mas, ao contrário, para programar uma sucessão de emoções que conduzam para o insólito, o absurdo, o conflito *apórico*.

---

<sup>20</sup> DESCLOS, Marie-Laurence. *Le Rire des Grecs - Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. France. Éditions Jérôme Millon, 2000.

## 1. A COMPLEXIDADE DO ESTUDO DO TEXTO ANTIGO

### 1.1. A *Alceste* de Eurípides (transmissão dos manuscritos, tradução lingüística, histórica e cultural).

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.<sup>21</sup>

Conhecer as tragédias gregas antigas é, antes de mais nada, conhecer um pouco do vasto mundo helênico, mundo fascinante que nos foi trazido de muitas maneiras, sobretudo através de seus escritos, e que vem, ao longo dos séculos, sendo traduzido e estudado nas mais diversas línguas e pelos mais diversos teóricos.

No que diz respeito aos textos, eles estiveram sujeitos à transmissão por um período longo. Além da transmissão, devemos acrescentar a questão das traduções com os problemas a elas inerentes. Por tais motivos, os textos antigos são objeto de estudo muito particular. Nesse caso, seria interessante pensar sobre o texto antigo no sentido de questionar que texto estaria por detrás de uma edição qualquer (como a que estamos utilizando), uma vez que certamente não estamos lidando com um texto original, autógrafo, nem trabalhamos com a língua grega?

No texto eleito para nossa análise, como pensar o seu estudo a partir do fato de que se trata de um produto que se estabelece a partir de manuscritos bem diferentes (o trecho final, por exemplo, é controverso, embora apareça nos melhores manuscritos)? Sabemos que o texto estabelecido por Dale (edição escolhida para conferências nas traduções) sofreu o mesmo complicado processo de transmissão de todos os outros e que esse não é inocente, pois em uma cópia ou tradução podem-se alterar estruturas e até mesmo modificá-las de forma significativa. Como o processo de transmissão de um texto antigo não obedece a regras



sistemáticas e como essas transmissões podem ser cuidadosas ou negligentes, encontramos muitas variantes de um texto (como é o caso de *Alceste*) e por isso podemos afirmar que, especificamente para *Alceste*, não existe uma cópia exatamente igual à outra.

Façamos um parêntese para falar, a propósito, que *Alceste* possui duas principais famílias de manuscritos<sup>22</sup>. A primeira, intitulada MABV, representa a seleção de dez peças de Eurípidés e remonta aproximadamente aos séculos II e III d.C. Destes quatro manuscritos (MABV), somente dois, B (Parisianus 2713) e V (Vaticanus 909<sup>23</sup>), contêm *Alceste*. Posteriormente surgiram outros dois, O (Laurentianus 31.10) e D (Laurentianus 31.15), que também incluem *Alceste*, mas são considerados de menor valor uma vez que se acredita serem meras cópias de alguma fonte de B ou V.

A segunda família de manuscritos deriva de uma cópia Bizantina com as dez peças e nove além das já conhecidas, formando assim a coleção total do *corpus* eurípideano. Vale ressaltar que os manuscritos BV e LP são considerados superiores aos outros e que, portanto, *Alceste* aparece nos melhores manuscritos.

Muitos fatores contribuem para a quantidade de variantes<sup>24</sup> e, diante disso, devemos desconsiderar a hipótese de um arquétipo ou de uma transliteração única, hipótese que se tem mostrado inconcebível diante da multiplicidade de textos encontrada. O conceito de *original* é complicado para textos antigos, pois encontrar o primeiro texto, o Manuscrito sem modificações, é quase impossível e podemos afirmar que, para *Alceste*, não há possibilidade de remissão a um. Uma vez que não podemos pensar em original, resta-nos levar em consideração o texto estabelecido por Dale, partindo do pressuposto de que tudo em um texto tem sentido, que nada é aleatório. Prevenimo-nos, desse modo, de lidar com nosso

---

<sup>21</sup> ASSIS, Machado. *Obra Completa*, p. 12. Vol. 30.

<sup>22</sup> Cf. DALE, A.M. In.: *Alcestis*, London: Oxford University Press, 1954. pp. xxix - xxxi e CONACHER, *Alcestis*. 2nd revised impression. England: Aris & Philips Ltda, 1993. pp. 48-49.

<sup>23</sup> Há uma variação na numeração deste manuscrito. Para Dale o número seria 909 e para Conacher 209.

<sup>24</sup> A respeito das variantes, Dale discorre longamente em seu texto introdutório de *Alceste*, 1954. pp. xxxi-xxxvi.

objeto de estudo de forma ingênua.

Introduzir a questão do original textual é, no nosso ponto de vista, apenas uma preparação para a complexidade de nos voltarmos para o texto teatral, matéria que sofre, desde a Antigüidade, uma prática ainda hoje freqüente de interpolações propositais para abrilhantar e destacar a *performance* de atores<sup>25</sup>. Se o texto escrito é ‘variante’, o texto escrito para representação teatral o é em grau ainda mais elevado.

Acrescente-se que, como abordaremos o texto grego a partir de uma tradução, julgamos por bem, além de apontarmos a complexidade da transmissão dos textos antigos, dos textos teatrais e mesmo dos textos contemporâneos (no caso de *A Falecida* de Nelson Rodrigues) refletirmos, rapidamente, acerca da tradução. Arrojo, no texto *A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos*, define-a assim: “(...) traduzir é transportar, é transferir, de forma protetora, os significados que se imaginam estáveis, de um texto para outro e de uma língua para outra. Assim, quanto mais ‘protetor’ puder ser o trabalho do tradutor, quanto mais próximo do original conseguir chegar, melhor será seu resultado” (p.16).

Nossa pesquisa envolveu o estudo de traduções do texto antigo em português, francês e inglês, além do grego, coordenado pela orientadora; no entanto, sabemos que o ofício da tradução é tarefa exaustiva, nunca completa ainda que cuidadosa<sup>26</sup>. É inevitável que se cometam equívocos, às vezes banais, na transposição que se opera entre os signos lingüísticos, históricos e culturais. E diante da impossibilidade da perfeição no processo

---

<sup>25</sup> Sobre o assunto, que não será nossa meta, remetemos o leitor à obra de D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford: University Press, 1934. A obra trata da corrupção de um texto original a partir das interpolações dos atores antigos, focalizando, sobretudo, a peça *Ifigênia em Aulide*.

<sup>26</sup> EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. tomo I e II. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984 e 1992. \_\_\_\_\_. *Alceste*. In: *Alceste, Andrômaca, Íon e Bacantes*. trad. de M. O. Pulquério, M. A. N. Malça et alii. Lisboa: Ed. Verbo, 1973. EURÍPIDES. *Alceste*. Tradução de Junito de Souza Brandão. 3º edição. Rio de Janeiro: B. Buccini, 1968. \_\_\_\_\_. *Alcestis*. With Notes and Commentary by C.A.F. Luschnig and H.M. Roisman. University of Oklahoma Press. USA, 2003. \_\_\_\_\_. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by A.M. Dale. London: Oxford University Press, 1954. \_\_\_\_\_. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by D.J. Conacher. 2nd revised impression. England: Aris & Philips Ltd, 1993.

tradutório, o tradutor defronta-se com a hipótese da recriação, ou seja, uma criação paralela, autônoma no sentido que lhe possibilita liberdade para criar situações (lingüísticas, históricas e culturais) paralelas e analógicas, tarefa tão complexa quanto imaginativa. Diferentemente de Arrojo, Haroldo de Campos (1980:180) considera a tradução criativa uma transcrição, que, transformando o original na tradução de sua tradução, possibilita o surgimento de um novo texto.

Já Gérard Genette, em *Palimpsestos*, esclarece que seu conceito de transtextualidade alcança “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (p.7). Para esse autor não existe obra alguma que não aluda de alguma forma a uma outra, assim todas as produções seriam como palimpsestos, sempre retomando outras de forma explícita ou implícita.<sup>27</sup> Já no seu artigo intitulado ‘Dia e noite’<sup>28</sup>, Genette aborda a *poética da linguagem* propondo o ‘semantismo imaginário’ do par formado pelas palavras francesas *jour* e *nuit* bem como as possibilidades de traduções, recuperações, inversões e contextualizações para o par em outras línguas – o que não deixa, de certa forma, de ser um ensaio para *Palimpsestos*.

Diante da impossibilidade de afirmarmos a apropriação intencional ou não do modelo clássico pelo autor brasileiro, acreditamos que a teoria de J. Tynianov (1978:107-117)<sup>29</sup> que trata da evolução literária, poderia perfeitamente elucidar o que, para nós, parece ser uma ‘influência’ dos clássicos sobre a obra de Nelson Rodrigues. Para Tynianov:

devemos reconsiderar um dos problemas complexos da evolução literária, o problema da ‘influência’. Existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário (Tchaadaev e Pushkin). Há influências que modificam as obras literárias sem ter significação evolutiva (Mikhailovski e Gleb Uspenski). Mas o caso mais notável é aquele cujos índices exteriores parecem testemunhar uma influência que verdadeiramente jamais existiu. Dei o exemplo de Katenine e de Nekrassov. Esses exemplos podem ser multiplicados. As tribos sul-americanas criaram o mito de Prometeu sem serem

---

<sup>27</sup> QUEIROZ, Doralice Alves de. *Literatura de cordel : a poética da transtextualidade*. Artigo não publicado.

<sup>28</sup> BARTHES, R. *et alii*. *Lingüística e Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1980 (edição portuguesa). pp. 43-61.

<sup>29</sup> TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: *Teoria da Literatura - formalistas russos*. pp. 107-117.

influenciadas pela Antiguidade. Esses são fatos de convergência, de coincidência. Esses fatos são de importância tal, que superaram inteiramente a explicação psicológica da influência. E a questão cronológica: "Quem disse primeiro?" não é essencial. O momento e a direção da "influência" dependem inteiramente da existência de certas condições literárias. No caso das coincidências funcionais, o artista influenciado pode encontrar na obra "imitada" elementos formais que servem para desenvolver e estabilizar a função. Se essa "influência" não existe, uma função análoga pode, entretanto, conduzir-nos aos elementos formais análogos.

Assim, adotamos um texto não-original e traduzido, porém o resultado do trabalho mostrará a viabilidade de nosso estudo, que pretendemos desenvolver através da observação do que chamamos de tradução cultural/transcrição.

## **1.2 . A complexidade de categorização do texto da tragédia *Alceste* de Eurípides.**

Quando se trata de categorizar uma obra no sistema dos gêneros literários, sabemos que estamos diante de uma polêmica antiga ainda não resolvida. No capítulo em que trata a questão do gênero, em *Batracomiomaquia*, Fabricio Possebon declara que a questão é intrincada, uma vez que a “região limítrofe entre eles é escorregadia”. Talvez devêssemos mesmo, como esse autor nos sugere, apegar-nos “ao sentimento de leitor de obra literária que permite dizer, ao cabo de uma leitura, a que gênero determinada obra se encaixa”<sup>30</sup>. *Alceste* é um dos exemplos dessa complicação, pois sua categorização é flutuante, apesar de que é como tragédia que ela tem sido tematizada por muitos estudiosos, desde a Antiguidade<sup>31</sup>. O

---

<sup>30</sup> POSSEBON, F. *Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e rãs*. Estudo e tradução de Fabricio Possebon. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. p. 17.

<sup>31</sup> A partir da ‘Hypothesis II de Aristófanes, o gramático’ que define o ‘drama’ como tendo ‘uma catástrofe bastante cômica’ e afirmando que o drama é ‘bastante satírico’ num ‘estilo paratrágico’. Embora cercado os qualificativos para a peça de superlativos que admitem a tendência cômica, Aristófanes, o gramático, não a define como drama satírico. Ela é muitíssimo satírica, possui uma catástrofe muitíssimo cômica, mas tem estilo que se aproxima consideravelmente do trágico. Aristófanes – contrariamente ao que afirma Aristóteles (que admite tragédias que levem da infelicidade para a fortuna) – afirma que *Alceste* tem características ‘impróprias’ para a tragédia.

gênero a que a peça pertence é disputado – é uma tragédia, um drama satírico, ou o primeiro exemplo de uma tragicomédia?<sup>32</sup> Para Heilman, (1968:93) *Alceste* é uma 'comédia romântica'<sup>33</sup>. Eliot<sup>34</sup>(citado por Heilman, 1968:94) a chama de 'comédia'. Várias são as questões que poderiam ser levantadas a respeito. Hanna Roisman, por exemplo, refere que mesmo os que interpretam *Alceste* freqüentemente concordam que ela é impossível de ser classificada; não é tragédia, não é comédia e não é uma peça satírica, embora tenha elementos comuns aos três. Segundo Hoisman, talvez, “nós devêssemos chamá-la, parodiando o velho Polônio, de uma ‘peça trágico-satírico-cômica’.”<sup>35</sup>

Indispensável considerar, diante de tantas controvérsias, que Aristóteles, na *Poética*, afirmou que a tragédia desenvolveu-se e só depois de algum tempo alcançou seu caráter elevado e distanciou-se dos elementos satíricos<sup>36</sup>. Acrescente-se que, se vincularmos o teatro antigo ao patrono divino, poderemos afirmar que ele é uma arte que mistura (artes, pensamentos, posturas diante da vida, etc), ele é Dioniso. Esse “...deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo de ilusão teatral...”<sup>37</sup> e só por isso, parece-nos, ele pode ser, ao mesmo tempo, deus da tragédia e da comédia, a personificação do teatro. Não é, portanto, surpresa alguma que esse que se ocupa das ilusões e misturas seja associado ao teatro e que o teatro grego antigo misture elementos da comédia e da tragédia, como se fazia nos festivais em honra a esse deus. Por conseguinte, podemos afirmar que mesmo os que tentaram disfarçar a presença de traços cômicos nas tragédias não deixaram de encontrá-los.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> WILSON, J. R. *Euripides' Alcestis. A collection of critical essays*. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1968. p. 1.

<sup>33</sup> HEILMAN, R. B. *Alcestis and the cocktail party*. In: *Alcestis. A Collection of Critical Essays*. Edited by John R. Wilson (org.) New Jersey: A Spectrum Book, 1968. p. 93

<sup>34</sup> ELIOT, T.S. *Poetry and Drama*. Cambridge, Mass, 1951.

<sup>35</sup> Cf. LUSCHNIG, C.A. E. e ROISMAN, H.; In: *Euripides' Alcestis, with notes and commentary by C.A.E. Luschnig e and H.M. Roisman*. Oklahoma Press. U.S.A., 2003. p. 166, Roisman, sobre esse assunto, remete-nos à leitura de REIMER, *Die Alkestis des Euripides: Untersuchungen zur tragischen Form*. Frankfurt am Main: Athenaeum, 1990. p.1-6, bem como SEIDENSTICKER. *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Hypomnemata, no. 72. Göttingen: Vandebhoeck and Ruprecht, 1982. p. 129-130.

<sup>36</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1449 a

<sup>37</sup> *Mythe et tragédie*, II. Paris, 1986.

<sup>38</sup> MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*, 2003. p. 37.

Aristóteles, porém, coloca cada gênero em lugar determinado, com características próprias. O filósofo prefere as diferenças<sup>39</sup> embora faça um gênero dialogar com outro a partir delas. Confrontamo-nos, então, com o que seria um conceito de tragédia ou uma fórmula para criá-las e percebemos que sua significação vai muito além de suscitar medo e piedade, de apresentar espetacularmente a *hybris* do protagonista a uma platéia e de criar um conflito apórico. Isso porque o sentimento trágico, interno ao homem e apoiado em suas tensões existenciais, está no deixar-se ferir pelo medo, cair por terra, dilacerar-se e erguer-se, revigorado pelas forças como de um ritual, que nada mais é que o ritual dionisíaco. O ritual dionisíaco no teatro tem sua realização no combate e demolição do homem trágico com forças maiores que ele. O combate pode ser psíquico/emocional e a demolição ou queda pode ser um exílio, um cegamento, a morte vergonhosa ou até um dilaceramento. Aos que assistem esse ritual modalizado na forma teatro, são suscitadas basicamente emoções que provocam piedade e horror; tais emoções provocam, por sua vez um combate e uma demolição interior no espectador e isso é, para nós, o trágico.

Diante desses conceitos de tragédia e assessorados por Aristóteles, percebemos que *Alceste*, que elegemos como objeto de estudo, não se enquadra nos padrões pré-estabelecidos, apresenta várias cenas risíveis e coloca em suspenso os critérios instituídos por Aristóteles. Dale (1954:21-22), apesar de mostrar alguns elementos, que, para ela, encaixar-se-iam no gênero pró-satírico, acredita que insistir na noção ou dar continuidade à luta pela aplicação da noção de “pró-satírico” é um engano, uma vez que na peça não há brincadeira inconseqüente ou algo burlesco, mas a ação caminha para sua conclusão pela lógica dramática mais rígida e, juntamente com todos os personagens, deve merecer toda atenção e ser tomada seriamente.<sup>40</sup>

Outros estudiosos classificam o texto de *Alceste* como ‘tragédia’ – a saber,

---

<sup>39</sup> Exceto as primeiras semelhanças apontadas nas discussões entre os gêneros. *Poética*, 1447 a.13.

<sup>40</sup> DALE, A.M. *Alcestis*, London: Oxford University Press, 1954. p.21-22. Tradução nossa.

Pickard-Cambridge<sup>41</sup>, Muller e Schmid<sup>42</sup>, Lattimore<sup>43</sup>, ou como um texto misto: Smith<sup>44</sup> e Lloyd<sup>45</sup>; outros, por sua vez, optam por não enquadrá-la, mas tendem, em seus textos, para o trágico, como, por exemplo, Foley<sup>46</sup>, Dyson<sup>47</sup>. De nossa parte, entenderemos *Alceste* como tragédia com elementos risíveis e, como tal, vamos tomá-la por paradigma. A partir dessa peça poderemos analisar os contextos onde se pode apontar o riso e estudar o efeito do mesmo no conjunto espetacular que o texto propicia. Também focalizaremos o tema proposto, a mortalidade, que consideramos grave e elevado se tomarmos as reflexões de Aristóteles para o gênero trágico como empréstimo<sup>48</sup>. Haveremos, portanto, de entender a tragédia *A Falecida* a partir do paradigma *Alceste*, porque ambas constituem textos de temática trágica e de humores misturados.

---

<sup>41</sup> *Dithyramb, tragedy and comedy*, p. 62 e p. 107.

<sup>42</sup> Apud M. Bassols de Climent, *Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos*. Barcelona: Ediciones Alma Mater S.A., 1965. p. 19; 23

<sup>43</sup> LATTIMORE, R.: 'An Inverted Tragedy'. In. *Euripides' Alcestis*. J. R. Wilson (ed.) London: Prentice-Hall, 1968. p.107.

<sup>44</sup> SMITH, W. D. The ironic structure in *Alcestis* In. *Euripides' Alcestis*. J. R. Wilson (ed.) London: Prentice-Hall, 1968. p. 37-56.

<sup>45</sup> LLOYD, M. *Euripides' Alcestis*. In: *Greece & Rome*, vol. XXXII, n° 2. October, (1985) 120-131

<sup>46</sup> FOLEY, H. *Anodos Dramas: Euripides' Alcestis and Helen*. In *Innovations in Antiquity*, ed. HEXTER R. & SELDEN, A. New York: Rutledge, 1992. 133-60.

<sup>47</sup> M. Dyson. *Alcestis' children and the character of Admetus*, in *Journal of Hellenic Studies*, cviii (1988), 13-23.

## 2. A COMPLEXIDADE DO TEXTO RODRIGUEANO.

Reconhecemos que a análise crítica do teatro de Nelson Rodrigues é uma tarefa difícil, pois tal empresa pode ter como consequência uma visão distorcida das produções desse autor, o qual possui uma fina observação da realidade humana<sup>49</sup>. Talvez, por essa razão, tão poucos se tenham disposto a analisar sistematicamente a obra de Nelson Rodrigues.

Ao iniciarmos nossa pesquisa, fomos surpreendidos por uma pequena bibliografia crítica a respeito de todo o conjunto de sua produção literária e um número menor ainda de escritos a respeito d'A *Falecida*, nosso objeto de estudo. Esse ponto de partida deu-nos a impressão de que Nelson é muito mencionado, mas pouco estudado.

Encontramos, por exemplo, no acervo da Universidade de São Paulo (USP), apenas 38 títulos relativos a Nelson Rodrigues, dos quais 14 são obras do próprio autor, restando 24 títulos. Já o acervo da Universidade Federal do Rio de Janeiro dispõe de 53 títulos, dos quais 25 são do próprio autor, sendo somente 28 as obras de literatura secundária, que, assim como na USP, dividem-se em teses, dissertações e livros.

Encontramos enfoques que recorrem sempre aos mesmos embasamentos teóricos e notamos que os estudos, em sua maioria, tratam das obras sob um ponto de vista sociológico ou psicanalítico, o que os torna, até certo ponto, datados. Há carência de material bibliográfico que estude o escritor na perspectiva da literatura dramática, sobretudo em sua vinculação com os estudos clássicos.

Não tivemos acesso ao acervo de Nelson Rodrigues e após alguns contatos com especialistas<sup>50</sup>, fomos informados de que este acervo não existe mais. Várias notícias e curiosidades sobre o dramaturgo e sobre a possível influência que ele tenha sofrido do teatro

---

<sup>48</sup> *Poética* 1449 a-b.

<sup>49</sup> SCRAMIM. *Rebeldia e Fracasso (Leitura da peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues)*. In: Letras de Hoje. Porto Alegre, n. 91, p. 67-74, mar.1993.



grego ou expressionista foram obtidas através dos livros de autores que conviveram com ele. De qualquer modo, o que importa salientar é que sua obra transita por várias correntes da dramaturgia, mesmo que seu criador não tenha conhecido de perto cada uma delas. Como enfatiza Magaldi (1992)<sup>51</sup>:

Nelson não conhecia o teatro expressionista<sup>52</sup>, inacessível em português (efetivamente, embora seu nome conste como tradutor até do inglês, ele só lia espanhol, língua em que se divulgaram textos do norte-americano Eugene O'Neill, herdeiro daquele movimento de origem alemã).

Quanto ao lado trágico de sua produção, o próprio Nelson Rodrigues admitia que, no começo, não conhecia os autores dramáticos, segundo ele:

(Eis a verdade: - até a estréia de *Vestido de Noiva*, eu não conhecia nada de teatro, nada. Ou por outra: - lera, certa vez, como já disse, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Sempre fui, desde garoto, um leitor voracíssimo de romance. Eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler, nem ver teatro. Depois de *A mulher sem pecado* é que passei a usar a pose de quem conhece todos os autores dramáticos passados, presentes e futuros. Na verdade, sempre achei de um tédio sufocante qualquer texto teatral. Só depois de *Vestido de Noiva* é que tratei de me iniciar em alguns dramaturgos obrigatórios, inclusive Shakespeare.)<sup>53</sup>

A respeito dos desfechos típicos das tragédias, a morte, que na maioria das vezes não acontece de forma natural, o autor, citado por Magaldi (1992:68), afirmava:

E confesso: - o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto<sup>54</sup>.

Sobre este episódio que marcou profundamente a vida de Nelson, Magaldi (1992)

---

<sup>50</sup> Nesse aspecto agradecemos, penhoradamente, à prof.<sup>a</sup> Vera Casa Nova pelo apoio.

<sup>51</sup> MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia a encenações*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p.31.

<sup>52</sup> O expressionismo alemão é uma vanguarda artística de forte crítica social que surgiu entre o final do século XIX e o começo do XX. Período marcado por incertezas acerca da existência de Deus e questionamentos a respeito da vida e da morte, gerando angústias, medos, sentimentos sombrios que se refletiam nas artes.

<sup>53</sup> RODRIGUES, N. *A menina sem estrela: memórias*. Org. Ruy Castro. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. pp. 170-171.

<sup>54</sup> Cf. RODRIGUES, N. *Memórias*. Rio de Janeiro. Ed. Correio da Manhã, 1967. p. 125. Nelson se refere ao assassinato de seu irmão Roberto, na redação do jornal em que eles trabalhavam juntamente com seu pai. Uma mulher, insatisfeita com uma nota publicada a seu respeito, vai à redação para matar o pai de Nelson e, não o encontrando, vinga-se atirando em Roberto, o qual, baleado, morre dois dias depois.

informa que:

Há, nesse crime, um forte componente de vingança irracional, sublinhando o absurdo da existência. O episódio lembra a fatalidade da tragédia grega, em que as culpas dos pais recaem sobre os filhos, no encadeamento inexorável da maldição familiar<sup>55</sup>.

Semelhantemente ao pensamento de Sampaio<sup>56</sup> (2003:17), acreditamos que "a arte de Nelson Rodrigues transcende as suas trágicas vivências pessoais<sup>57</sup> para mergulhar no inconsciente coletivo, nos arquétipos, nos símbolos e mitos." E amparando-nos nesse pequeno aparato crítico acerca do dramaturgo e seu conjunto de obras, bem como nos livros de memórias do próprio Nelson, procuramos desenvolver nosso raciocínio no sentido de ampliar os conhecimentos a respeito da *Falecida*.

## 2.1. A complexidade de categorização do texto de *A Falecida* de Nelson Rodrigues.

*A Falecida* é a primeira peça que o autor qualifica de "tragédia carioca". Apresenta-se-nos, então, uma obra brasileira chamada 'tragédia' e com o adjetivo restritivo 'carioca'. Para Sábato Magaldi<sup>58</sup>, há uma explicação para a expressão:

Em muitos casos, caberia mencionar tragédia carioca de costumes, se o qualitativo carioca já não subentendesse uma forma de comportamento. E, embora o conceito de tragédia não seja mais o grego (ou aristotélico), não há contradição entre ele e a localização das personagens e dos conflitos, sobretudo na Zona Norte do Rio. A característica dos costumes aplica-se mais, em geral, à comédia, de ampla tradição no teatro brasileiro. A dramaturgia moderna, como se sabe, aboliu a separação estanque dos gêneros e Nelson Rodrigues sempre se mostrou intuitivo, não respeitando leis imutáveis. Daí a preferência pela terminologia tragédia carioca.

---

<sup>55</sup> MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: dramaturgia a encenações*, 1992. p.22.

<sup>56</sup> SAMPAIO, M. L. P. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel. PR: Editora e Gráfica Universitária - EDUNIOESTE, 2003. p. 17.

<sup>57</sup> Cf. Sampaio, 2003. p.11, há uma ligação íntima entre a obra do autor e sua vida pessoal. O assassinato de seu irmão, a morte do pai, a miséria que assolou a família, o fato de ter contraído tuberculose e ser obrigado a ir para o sanatório e, quando se recuperou, ver o irmão que cuidava dele contrair a doença e morrer.

<sup>58</sup> RODRIGUES, N. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Org. e Introd. Sábato Magaldi. vol. 1. 14ª impressão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981, p. 8.

Poderíamos mesmo dizer que Nelson Rodrigues escreveu tragédias? Essas obras, as chamadas tragédias cariocas, cheias de ironia e até mesmo riso, podem ser consideradas tragédias? Para alguns, Nelson Rodrigues se equivocou ao classificá-las como tragédias<sup>59</sup>. Sábato Magaldi, em *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, aponta um comentário de Pompeu de Sousa segundo o qual *A Falecida* era "indiscutivelmente comédia de costumes"<sup>60</sup>. Porém, segundo o crítico, assim como tragédia o termo 'comédia' também supõe requisitos técnicos e talvez não fosse apropriado aplicá-lo, sem cautela, à última fase da dramaturgia de Nelson Rodrigues<sup>61</sup>. No entanto, curiosamente, em sua obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, Magaldi afirma que "tratava-se, sem dúvida, de uma comédia de costumes, que abria um novo filão"<sup>62</sup>.

Percebendo a questão do gênero, o próprio Nelson Rodrigues escreveu no programa de estréia do espetáculo no Teatro Municipal<sup>63</sup>:

Como definir *A Falecida*? Tragédia, drama, farsa, comédia? Valeria a pena criar o gênero arbitrário de "tragédia carioca"? É, convenhamos, uma peça que se individualiza, acima de tudo, pela tristeza irreduzível. Pode até fazer rir. Mas transmite, ao longo dos seus três atos, uma mensagem triste, que ninguém pode ignorar. Os personagens, os incidentes, a história, o clima, tudo parece exprimir um pessimismo surdo e vital. Dir-se-ia que o autor fez questão de uma tristeza intransigente, como se a alegria fosse uma leviandade atroz.

E ainda ao analisar as personagens, o dramaturgo concluiu:

Ao apresentar *A Falecida*, o autor esclarece que faz suas obras na base de uma tristeza fundamental. Nem aqui nem alhures, teve jamais a intenção de fazer rir. Ele tende, por índole, e por destino, ao gênero trágico. Na sua opinião, o teatro para rir, o teatro com esta destinação específica é tão falso, tão imoral como o seria uma missa cômica.

---

<sup>59</sup> MAGALDI, S. A peça que a vida prega. In.: *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1998. p. 29.

<sup>60</sup> RODRIGUES, N. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Org. e Introd. Sábato Magaldi. vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991, p. 8 ou "uma triste comédia de costumes", conf. artigo, do mesmo autor, publicado, no Diário Carioca de 05 de julho de 1953 e citado Magaldi em Nelson Rodrigues: *Dramaturgia e Encenações*, 1992. p. 63.

<sup>61</sup> RODRIGUES, N. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Org. e Introd. Sábato Magaldi. vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991. p. 8.

<sup>62</sup> MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 1997. p. 222.

<sup>63</sup> MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1992. p. 105.

Em meio a opiniões tão diversas, poderíamos apenas dizer que situar uma obra de Nelson Rodrigues puramente em um ou outro gênero seria o mesmo que tentar caminhar em campo movediço. Parafraseando Brandão (2001), diríamos que essa mistura exótica que Nelson promove em seus textos, na ousadia de ajuntá-los e harmonizá-los, é o que determina o anseio de sua dramaturgia, pois, sem isso, ela teria o efeito de provocar apenas o pavor ou apenas o riso<sup>64</sup> (esse último sendo pouco apreciado por Nelson: "nada pior e mais abjeto do que o riso. E acrescento: - nada mais atentatório e, eu quase dizia, ginecológico. O sujeito só devia rir, às escondidas, num sigilo de alcova"<sup>65</sup>).

O deslocamento de Atenas para o subúrbio da cidade do Rio de Janeiro significa situar a ação num espaço concreto da Zona Norte do Rio. Trazer para o palco o bairro, a rua, a casa da vizinha, personagens que lidam com a falta de dinheiro e de perspectivas escassas na vida que, invariavelmente, é cheia de angústias e inquietações. De acordo com Lins (1979)<sup>66</sup>:

A cidade crescera. Cresceram os subúrbios e as áreas de pobreza. Acentuaram-se os problemas sociais que algum tempo antes pareciam apenas frutos inerentes à vida urbana. Mais uma vez, Nelson Rodrigues não pretende fazer teatro político. Escolhe, porém, naquelas camadas de pobreza (não as mais miseráveis, é verdade) a situação e as figuras que povoam *A Falecida*.

Acreditamos que, dada a sua condição de repórter, Nelson pôde circular por todos os meios sociais da cidade do Rio de Janeiro, o que de alguma forma contribuiu para a sua familiaridade com tipos das diversas camadas sociais e também para recriar no teatro o espaço e as pessoas que nele viviam.

Presenciando muitos acontecimentos, conhecendo muitos tipos de pessoas e em meio a tantas atribulações sofridas ao longo de sua vida – como já dissemos anteriormente – a produção literária de Nelson se construiu e em certa medida serviu como base para sua

---

<sup>64</sup> BRANDÃO, J. J. L. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2001. p. 79.

<sup>65</sup> RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção e org. Ruy Castro. 3ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 147.

própria concepção de teatro<sup>67</sup>:

Acordei exausto de sonhar. E assim fui me tornando cada vez mais íntimo dos suicidas. Antes de prosseguir, porém, devo explicar que justaponho, de propósito, as minhas experiências de Manguê e da reportagem policial. Umás e outras me ensinaram muito e, que quase dizia, me ensinaram tudo; e, mais tarde, iam influir em todo o meu teatro<sup>68</sup>.

Em primeiro lugar podemos afirmar que já, a partir desse deslocamento ‘do centro para a margem’, perdeu-se uma característica da tragédia. Mas seria uma característica essencial? Sua perda prejudica a noção do trágico? Deslocar a ação para a periferia não é novidade. Eurípides, em *Electra*<sup>69</sup>, desloca a ação trágica do palácio para o campo. Parece-nos que Eurípides, pelo menos nesse ponto, não estranharia a construção rodrigueana.

O ambiente em que se passa *A Falecida* é o ambiente de pessoas comuns que vivem com simplicidade – o espaço do subúrbio carioca. A caracterização sócio-econômica do lugar está expressa nos elementos de suburbanidade descritos na peça: pessoas que saem de casa a pé debaixo de chuva; ir a uma cartomante mais preocupada com o dinheiro da consulta do que com as previsões; bares com mesas de sinucas onde os amigos se reúnem para uma partida e para discutir o futebol; casa com um único banheiro em que é preciso ficar à porta à espera de que um saia para que o outro entre; roupa única – roupa de ver Deus, como diz o provérbio – para ir ao médico, além daquela remendada; e pior, ir a um médico de competência duvidosa que faz um exame superficial e dá um diagnóstico errado e fatal. Para Lins (1979:91)<sup>70</sup>, há em Nelson Rodrigues uma profusão de referências a caspa, suor, a maus cheiros, dedo no nariz etc, num excesso naturalista em grande parte responsável pela atmosfera desagradável que se depreende de suas peças; ainda segundo o autor, trazer para o

---

<sup>66</sup> LINS, R. L. O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 77.

<sup>67</sup> SAMPAIO, M. L. P. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel. PR: Editora e Gráfica Universitária - EDUNIOESTE, 2003, p. 11.

<sup>68</sup> RODRIGUES, N. *A menina sem estrela: memórias*. Org. Ruy Castro. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 201-202.

<sup>69</sup> *Electra* se passa no campo, nos confins da Argólida, às margens do rio Ínaco. O cenário é constituído por uma casa rústica e o *prologuizon* é um lavrador, esposo da protagonista. Cf. *Electra*, vv. 1-76.

teatro situações prosaicas não é uma tarefa fácil, porque "nem sempre a realidade se presta a semelhantes transposições", para ele a intenção do dramaturgo é:

Procurar no ambiente da cidade os elementos que lhe representam a atmosfera e o estilo de vida, como se assim pudesse pôr diante de uma platéia assustada um espelho fiel de seus vícios, de suas obsessões, de suas frustrações, de suas angústias.<sup>71</sup>

Faria (1998:161) acredita que "talvez esteja na literatura naturalista a fonte do mau gosto tão característico de Nelson Rodrigues. Afinal, ele não assinou impunemente os contos e crônicas de 'A vida como ela é...' "<sup>72</sup>. De nossa parte, preferimos acreditar que não se trata de mau gosto e sim de trazer para o palco personagens que, por serem iguais a todos em suas mais profundas misérias, provocam repulsa, como o próprio Nelson dizia<sup>73</sup>. Ainda a respeito da preferência de Nelson por temas e personagens pouco atraentes aos olhos do público, Sampaio<sup>74</sup> (2003:13) acredita que:

Seu teatro era construído propositadamente para ser imperfeito, grotesco, de mau gosto, com personagens demoníacas, com cenários irreais, pois as peças eram alegorias da própria humanidade decaída, símbolo do homem expulso do paraíso, condenado à infelicidade, à insatisfação.  
Nelson tinha predileção por personagens demoníacas, acima do bem e do mal, sórdidos, desesperados, monstros que praticavam crimes hediondos e não eram julgados, nem punidos.

Já o ambiente de *Alceste*, diferentemente do ambiente de *A Falecida*, é elevado. As cenas acontecem no palácio de Admeto, descrito pelo coro como sendo:

Um lar rico de rebanhos inumeráveis perto do lago Bébio de belas águas. E ao amanho das terras e à extensão das planícies põe como limite, junto à paragem

---

<sup>70</sup> LINS, R. L., 1979. p. 91.

<sup>71</sup> *Ibidem*, 1979. p. 90.

<sup>72</sup> FARIA, J. R. *Nelson Rodrigues e a modernidade de vestido de noiva*. Cultura Vozes, v.92, n.1, p. 161.

<sup>73</sup> RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. 2002. p. 134.

<sup>74</sup> SAMPAIO, M. L. P. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel. PR: Editora e Gráfica Universitária - EDUNIOESTE, 2003. p. 13

tenebrosa dos cavalos do Sol, o céu dos Malossos e o seu domínio estende-se até à margem sem portos do Egeu, até às encostas do Pélion<sup>75</sup>.

O quarto, assim como os outros cômodos da casa de Alceste fazem parte do ritual de despedida que a protagonista enceta a partir do momento que percebe que é chegada a hora de morrer. Após o banho em águas do rio, ela se vestiu com a veste e os adereços escolhidos pessoalmente, depois faz orações pedindo por seus filhos. Em seguida, despede-se dos outros altares da casa ornamentando-os com folhagens e fazendo preces, de maneira tranqüila. Só então, após percorrer vários aposentos, chega ao quarto<sup>76</sup>:

E depois, lançando-se para o quarto nupcial e caindo sobre o leito, aí chorou e disse: "Ó leito, onde desatei o meu cinto virginal com aquele homem por quem morro, adeus! Não te odeio: só a mim perdeste. Morro por não ter querido trair a meu esposo e a ti. Outra mulher te possuirá, não mais leal, mas talvez mais feliz". Caindo de joelhos, beija o leito e inunda-o de lágrimas, afasta-se de cabeça baixa, arrancando-se para fora da câmara nupcial, mas, depois, retrocedendo muitas vezes, volta de novo para o leito.

Cercada por seus familiares, além dos servos, Alceste vai desfalecendo. Sua morte se dá em meio a despedidas solenes, tanto por parte da moribunda, esposo e filhos como também dos servos e do coro. Do mesmo modo, acontecem os preparativos para o luto :

A todos os Tessálios sob o meu governo ordeno que participem no luto da minha esposa, de cabelo cortado e de negras vestes; e vós, que atrelais quadrigas e colocais o frontal em cavalos de sela, cortai com o ferro a crina do seu pescoço. E que, durante doze luas completas, o som das flautas ou das liras não se ouça pela cidade.<sup>77</sup>

O cortejo fúnebre é marcado por pompa, digno de uma rainha: "Admeto sai do palácio, seguido de escravos que trazem aos ombros o esquife onde foi estendido o corpo de

---

<sup>75</sup> *Alceste*, vv. 585-590. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>76</sup> *Ibidem*, v.v. 180-189.

<sup>77</sup> *Ibidem*, vv. 423-428.

Alceste; segue-se um longo cortejo de servos e servas com ricas oferendas para a morta"<sup>78</sup>.

Trata-se evidentemente de ambientes antagônicos, o primeiro voltado para o prosaico, o vulgar, e o segundo elevado, nobre. Se à primeira vista não há forma de combinação entre eles, percebe-se, facilmente, que o enterro desejado – não alcançado – por Zulmira, as honras, o ideal feminino almejado é o mesmo que se propõe, no texto grego, para *Alceste*. Acrescentamos que o exagero do luxo beira o comum e que ambos podem provocar o riso, em outros termos, o prosaico e o luxo exacerbado são igualmente risíveis. E se há, de fato, riso – o que pretendemos mostrar – em ambas, *A Falecida* e *Alceste*, o que ele significa? Prejudica o tom trágico? Não? Talvez esse riso não seja uma característica essencial dessas peças. E as personagens, são nobres? Não? Talvez, também essa não seja uma característica fundamental para o personagem trágico.

Por tantas heterodoxias, de certo modo, Nelson Rodrigues poderia ser visto como um precursor da pós-modernidade<sup>79</sup>. Não só por usar no teatro uma linguagem habitual, por descrever a marginalidade da personagem, mas também e, sobretudo, pela ruptura, inversão, transgressão e dessacralização do modelo clássico.

Ao falarmos de tragédia, então, custa-nos admitir que as obras que o autor intitula de ‘tragédias’, sejam realmente tragédias. Elas não têm a grandiosidade clássica, não apresentam personagens nobres, não têm caráter elevado. Entretanto, pretendemos demonstrar que o dramaturgo brasileiro procura outro tipo de referência para criar sua própria tragédia: ele busca rerepresentar o trágico a partir de inversões, antíteses e rebaixamentos. O fruto disso é uma nova realidade, uma quebra de uma tradição que atualiza e serve para ampliar nosso conhecimento acerca da tragédia antiga. Nele encontramos elementos da tragédia, da comédia, da tragicomédia, da farsa, contudo, prevalece no seu teatro o impacto de uma vívida

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, vv. 603-606.

<sup>79</sup> Sobre a temática da pós-modernidade, ver DINIZ JUNIOR, J. *A condição pós-moderna no teatro de Nelson Rodrigues*. In: Revista de Divulgação Cultural. Blumenau. SC. v. 16, n. 53, p.24-26, out. 1993.



experiência do trágico. Nelson Rodrigues chamou *A Falecida* de “farsa trágica”<sup>80</sup>. Essa classificação, não isenta de questionamentos, coloca-nos em um caminho nebuloso, porventura incerto; entretanto, sem a pretensão de resolvermos a questão do gênero a que pertence a obra em análise, diríamos apenas que essa postura de se apropriar e misturar os clássicos tem suas raízes, como explicou Genette<sup>81</sup>, no próprio fazer literário: “[...] a intertextualidade (como fiz com a transtextualidade) a própria literariedade.” E ao citar Michel Riffaterre<sup>82</sup> ele completa: “ intertextualidade é (...) o mecanismo próprio da leitura literária.” Que está em contínuo movimento de recuperar um passado e refazê-lo no hoje. A confrontação de gêneros, presente tanto em *A Falecida* quanto em *Alceste*, é uma forma de rechaçar e manter a imposição, já que, ao mesmo tempo, constrói e desconstrói um modelo clássico inserindo-o em sua própria contemporaneidade. Nelson Rodrigues não copia o trágico grego: há coincidências, jogos sofisticados onde o poeta materializa uma forma de usar o trágico como metáfora da situação do homem no mundo, ressaltando o comportamento do ser humano que não pode se controlar. Cria, assim, uma ‘tragédia grega brasileira carioca’, uma tragédia moderna e quase pós-moderna, que saqueia a tradição, seu elemento estrutural, e legitima todo um universo que não se pensava presente nos trópicos.

A maneira pela qual o dramaturgo brasileiro desenvolve a trama, como o modelo clássico, pauta-se mais pela casualidade do que pela causalidade. Sabemos que a partir de Eurípidés, *Tyché*, a fortuna-sorte, vai-se fazendo cada vez mais importante<sup>83</sup>. Em *Alceste*, é por acaso que Hércules chega, toma conhecimento da situação para depois resgatar a ‘esposa

---

<sup>80</sup> À farsa geralmente se associa um cômico grotesco bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualitativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível de comédia. In: PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>81</sup> GENETTE, G. *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*. Trad. por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho, a partir da edição francesa: GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. Extratos: p. 7-19. 291-299, 315-321, 549-559.

<sup>82</sup> La Trace de l'intertexte, em *Pensée*, out. 1980; La sykképse intertextuelle, *Poétique*, n. 40, ano 1979. Cf. la Production du texte (Seuil, 1979) e *Sémiotique de la Poésie* (Seuil, 1982).

ideal' dos infernos. Porém, também em *A Falecida* constatamos que a casualidade acontece muito freqüentemente, pois casualmente, Zulmira encontra Pimenta e se torna sua amante; casualmente sua prima os vê juntos na rua; casualmente a prima tem um câncer e é obrigada a extirpar um seio; casualmente Zulmira contrai tuberculose e constata que morrerá em breve e, muito embora prevaleça a casualidade, há uma tomada de consciência que se vai revelando numa maneira de mostrar e refletir sobre o comportamento da personagem dentro do contexto social. A casualidade intensifica o sentimento de insegurança propício para o trágico, além da inevitabilidade diante do devir. Habilmente, Nelson Rodrigues institui um coro com posicionamento estratégico, ou seja, fora da ação trágica, há a família de Zulmira que assume esse papel e também os amigos do futebol e da sinuca de Tuninho, marido de Zulmira, os quais, com a mesma função, sem qualquer participação efetiva na ação, estão sempre comentando as atitudes da protagonista. Pode-se também perceber vários conflitos dentro de um ambiente que é aparentemente tranqüilo e equilibrado e essa tensão, *agon*, busca uma reflexão sobre o conflito moderno.

A contemporaneidade utiliza a tradição e, como na tragédia grega, a protagonista não é onisciente, não compreende seu próprio caminho, nem para que fim está sendo conduzida. Ela não apreende os fatos em sucessão, não pode ou não quer entendê-los. A atualidade lança mão da tragédia e da tradição para uma releitura da condição do ser humano num contexto social distinto em que a depreciação dos valores, a ruptura emocional da família está sempre presente:

No teatro de Nelson Rodrigues esse equilíbrio é também bastante precário, estando sempre por um fio, num permanente estado de tensão. Na revelação e consecução do desequilíbrio reside a essência do fenômeno trágico, ou seja, a dinâmica do conflito.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Para o estudo da *Poética* numa perspectiva histórica, ver XANTHAKIS-KARAMANOS, G. Hellenistic drama: developments in form and performance. In: *Revista Platon*, 1993, tomo 45, vol. 89/90. Athenas.

<sup>84</sup> PAULINI, M. M. P. *Alguns Aspectos da Dramaturgia de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado apresentada à UNICAMP, Campinas, 1994.

O teatro rodrigueano instituiu o que poderíamos chamar de “transpensar” a tragédia, transfigurar o texto clássico numa forma mais complexa, porém, mais próxima do nosso dia-a-dia em que não existe o plano divino, somente o humano. Isso explicaria o fato de suas personagens, conforme Elen de Medeiros (2005:74), viverem num mundo que é só delas:

A diferença entre a tragédia antiga e a moderna é que a primeira trabalha a personagem representando fins éticos de uma sociedade, enquanto a última volta-se à necessidade individual. Na tragédia moderna, pelo fato de as personagens serem mais individualistas, a resolução é mais difícil. A justiça mais abstrata, mais fria.<sup>85</sup>

Concordamos com o pensamento acima em parte. Percebemos que as personagens se colocam, inúmeras vezes, alheias aos acontecimentos ao seu redor, numa atitude individualista, mas não negamos que em outras ocasiões – como no modelo clássico em que as questões são voltadas para coletividade ou em prol desta –, as personagens de Nelson se preocupam – e muito – com a sociedade e sua integração nela. Um exemplo disso é como o câncer de Glorinha afeta (positivamente) Zulmira. A doença, estigmatizada na época de Nelson Rodrigues, é garantia de sucesso e fracasso pós-morte. Zulmira, que vê nisso um ponto a seu favor diante das comparações constantes que faz de si mesma com a prima, passa a sentir-se em vantagem, pelo menos nesse aspecto: ela considera-se superior a Glorinha; pois pode ser vista nua depois de sua morte, por todos, uma vez que não teve um seio extirpado devido ao câncer como sua prima; isso lhe causa um grande prazer, um prazer mórbido.

Tuninho, também, já na cena final, ao chegar ao Maracanã, sente-se na obrigação de dar satisfação à torcida do Fluminense, jogando as notas para o alto com a intenção de mostrar que tem dinheiro para apostas e que está disposto a arriscar tudo pelo seu time.

Admeto, o soberano da cidade de Feres, é necessário à *pólis*, por isso não deve morrer. Entretanto, na intimidade de sua casa, Admeto necessita de Alceste. Nessa perspectiva, cada um tem seu espaço de poder, seu domínio. Contudo, esse poder não abrange

---

<sup>85</sup> MEDEIROS, E. UNICAMP, 2005. p. 74.

a faculdade de escolha em relação ao reino dos mortos, isto é, não é possível dizer quem deve ou não morrer de acordo com a necessidade de um ou outro segmento da sociedade. Sim, Admeto era necessário à *pólis*, mas Alceste era necessária para seu esposo e seus filhos ainda pequenos. Dadas as circunstâncias na peça, prevaleceu a necessidade da *pólis* frente à necessidade da família.

Nesse sentido, entrevemos, no personagem clássico Admeto, um conflito com a *pólis*: ele quer poder usufruir egoisticamente de seus desejos, a saber, permanecer vivo e preservar uma vida doméstica aprazível sem sua esposa. Um outro personagem clássico que pode exemplificar esse conflito é Antígona, que contrariando uma lei promulgada, insiste numa tradição proibida – a dos funerais –, sem domínio do pranto e do lamento. Despreocupada com a coletividade, ela trava um conflito com Creonte, representante da *pólis*, a fim de realizar os rituais fúnebres de seu irmão Polinice. Antígona recusa-se a representar o papel que a *pólis* destina às mulheres.

A necessidade de Medéia de não ser humilhada diante da coletividade, devido à traição de Jasão, que deseja tomar a filha do rei de Corinto como esposa e mediante a notícia que será banida da cidade juntamente com seus filhos<sup>86</sup>, leva a protagonista euripídiana à atitude extrema de matar os próprios filhos.

Insistimos, portanto, em que não há uma "tradução" fiel do trágico nas peças rodrigueanas, o que, em nosso ponto de vista, faz dele um autor mais digno ainda de estudo. Em seus textos a tragicidade e os conflitos humanos se mantêm de modo brasileiro, a *hybris* se manifesta na ultrapassagem de uma situação-limite em que os desejos são cada vez mais fortes, para poderem esmagar e pairar acima de qualquer noção de padrão social.

Essa revelação espantosa do desejo traz sofrimento e agonia à personagem que passa a lutar consigo mesma e com todas as outras forças que fazem parte de sua vida de forma direta ou indireta: "o homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem

para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento"<sup>87</sup>. Constitui-se então a materialização cênica de um sujeito dividido, que luta contra si mesmo na tentativa de ser mais forte que seus próprios desejos, que passa pelo dilaceramento, o ‘*sparagmós*’ dionisíaco: “na tragédia, deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência.”<sup>88</sup> No nível individual e coletivo – ela, personagem, está em conflito consigo mesma e com a sociedade que a rodeia.

*A Falecida* nos mostra uma personagem cindida, entre o marido e o amante, o casamento e o adultério, a moral e o prazer, a precariedade financeira e o luxo, entre a vida e a morte. Zulmira é como é: mulher do desempregado Tuninho, vê-se obrigada a levar a vida com simplicidade. Resta-lhe, pelo menos, uma morte luxuosa. Zulmira deseja (percebe-se seu desejo no momento de sua conversão) ser igual à prima (a solteira, circunspeta e recatada Glorinha), mas seu desejo moral não coaduna com seu desejo carnal. Estes embates travados internamente levam-na a ações que são ao mesmo tempo risíveis, incoerentes e terríveis, causando uma espécie de choque e suscitando reação no espectador, porque vemos que a sua consciência moralizante acusa-a sempre em suas ações.

Ora, se pensarmos que Dioniso, na ambigüidade filosófica e formal, encerra em si o conflito entre o ser e a aparência, entre o trágico e o cômico, entre a vida e a morte, poderíamos afirmar que Zulmira é representação inquestionável da típica personagem dionisíaca, uma vez que é pura oscilação de caráter, de situação vital (seu corpo em cena está em constante agonia<sup>89</sup>) condizentes com seu discurso. O erro, a falha trágica ou *hamartia*<sup>90</sup>,

---

<sup>86</sup> LESKY, A, 2001. p.201.

<sup>87</sup> MAGALDI, 1992. p. 31

<sup>88</sup> ROSENFELD, A. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Ed. Herder, 1964 . p. 12.

<sup>89</sup> O termo agonia, aqui, deve ser entendido literalmente, a saber, estado vital em que um indivíduo está em luta entre a vida e a morte.

<sup>90</sup> Segundo Aristóteles, *Poética* 1.453 a , *hamartia* é algum erro que leva um "homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça" a cair no infurtúnio. Na *Ética Nicômaco* - 1.135 b , a *hamartia* é descrita por

também pode ser facilmente percebido nas cenas finais quando a protagonista, a fim de alcançar seu objetivo – o funeral luxuoso – comete o erro de pedir ao marido que procure seu amante para pedir o dinheiro para o enterro. Diante desse desacerto, uma cruel ironia toma conta do desfecho da peça, pois o maior desejo acabou por se tornar o motivo da ruína.

---

Aristóteles como uma das três classes de ofensas que um homem pode inflingir a outro. Ofensa cometida por ignorância.

### 3. O RISO COMO CONSTRUTOR DO TRÁGICO EM *ALCESTE* DE EURÍPIDES

Aristóteles, na *Poética*, que julgamos propedêutica com valor teórico efetivo e de importância decisiva no estudo da tragédia, caracterizou Eurípides como “o mais trágico de todos os poetas”<sup>91</sup>. Também informou, como já afirmamos, que a tragédia adquiriu seu caráter elevado a partir do momento em que se distanciou dos elementos satíricos<sup>92</sup>. Georges Minois, no livro *História do riso e do escárnio*, faz reflexões sobre o riso, desde a Antiguidade até o século XX, procurando mostrar suas manifestações tanto na tragédia como na comédia.

Segundo o autor:

o riso, como irrupção de forças vitais irracionais, está no centro da tragédia<sup>93</sup> humana. Essa idéia seduziu a época contemporânea, tão marcada pelo ambíguo. Os pesquisadores tentaram despistar os traços do cômico no interior das tragédias gregas e não deixaram de encontrá-los, sobretudo, em Eurípides e em Sófocles<sup>94</sup>.

Na esteira de Seidensticker, Barbosa e Lage<sup>95</sup>, em *O riso obscuro no êxodo do Agamemnon de Ésquilo*, demonstram a presença desse elemento em um dos textos mais sóbrios do teatro clássico:

No *Agamemnon*, o riso é uma forma de comunicação complexa entre as personagens e entre cena e platéia. Ele aparece muito obscurecido e possibilita o entendimento das relações hierárquicas e conflitantes na peça como, por exemplo, nos vv. 861-62, quando Clitemnestra – ironicamente – afirma seu comportamento impecável na ausência do marido diante do coro. Ou no primeiro episódio, quando o coro reage diante das certezas possivelmente intuídas por Clitemnestra, para depois, ao fim, admitir que a rainha fala com a sensatez de um homem sábio (*kat' ándra sófron' eufrónos légeis* v.351). O ridículo obscuro (obscuro, aqui, significa ‘fora da cena’) será construído a partir do pensamento de que Agamemnon – sendo o maior herói da guerra de Tróia – será morto por uma mulher, em sua própria casa.

Nesse caso, seria interessante pensar sobre o texto trágico euripideano eleito para

---

<sup>91</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, 1453 a

<sup>92</sup> *Ibidem*, 1449 a

<sup>93</sup> Vale ressaltar que aqui o sentido de ‘tragédia’ é abrangente, diferente do sentido estrito com o qual lidamos.

<sup>94</sup> MINOIS, G. *A história do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo. Ed. UNESP, 2003. p. 37.

nossa análise. A idéia de que este tragediógrafo tenha escrito tragédias com elementos risíveis parece funcionar como algo contrário ao pensamento aristotélico tanto no que se refere à forma de se fazer tragédias quanto à qualidade de mais trágico dos poetas, atribuída a Eurípidés. Todavia, buscaremos demonstrar que a inserção do riso na tragédia não desvirtua o gênero, nem tampouco desqualifica o poeta trágico.

*Alceste* foi encenada nas Dionísias Urbanas em 438 a.C. e aparece nos registros da época ocupando a 4ª posição em uma tetralogia (3 tragédias e um drama satírico). De drama satírico a peça apresenta as seguintes características: uma cena de combate (narração de *Thanatos* sendo abatido por Hércules - Vv. 841-852) e uma cena de glotonaria e beberegem (vv. 750-762). Porém, não há a presença dos sátiros, de ninfas e de ogros, nem termos obscenos e/ou escatológicos além de outros elementos mais pontuais, como, por exemplo, o cenário, pois a ação se passa em frente à casa de Admeto e não em paisagem rupestre como era de se esperar para o drama satírico<sup>96</sup>. É possível que Eurípidés estivesse propondo um novo parâmetro de tetralogia.

A peça narra a história de uma esposa, Alceste, que aceita morrer no lugar de seu marido, Admeto. Este, apesar de seu infortúnio, não se esquece das regras de hospitalidade e convida o viajante Hércules para ficar em sua casa. O guerreiro aceita o convite do anfitrião e

---

<sup>95</sup> BARBOSA, T. V. R e LAGE, C. F., em *O riso obscuro no êxodo de Agamemnon de Ésquilo*. In: Scripta Clássica on-line. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade. N ° 2. Belo Horizonte. Abril de 2006. <http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline/index.htm>

<sup>96</sup> Segundo SUTTON, (SUTTON, Dana F. La obra Satírica. In: EASTERLIN G, P.E. & KNOX, B.M.W. *Historia de la Literatura Clásica*. Vol. I: Literatura Griega. Trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Editorial Gredos, 1990. p. 381-389) o drama satírico é caracterizado pelo tamanho reduzido e pelo diálogo direto com as tragédias, seja pelo uso dos mesmos recursos métricos, dramáticos e de linguagem, sempre com algum tipo de rompimento, seja pela paródia dos assuntos e das cenas de alguma tragédia específica (principalmente quando se entende o drama satírico como quarta peça das tetralogias). A utilização de um coro de sátiros é marca determinante do gênero, bem como a sátira de temas e personagens mitológicos e não-contemporâneos. O repertório de situações, temas e caracterizações, reduzido, se repete com frequência e é constante a tentativa de conciliar duas convenções: o riso e o sofrimento. No drama satírico, os personagens das tragédias antecedentes surgem diante do público, após muito sofrimento, em situações risíveis, as quais são uma espécie de 'trágico Invertido'. Para cumprir a função de realizar cenas e danças grosseiras com forte apelo libidinoso, aliam-se ao protagonista de um drama satírico Sileno e os sátiros com sua bebedeiras e comilanças e ainda as bacantes. BARBOSA, T. V. R. Projeto de Pós-doutoramento intitulado *Estudo e tradução de fragmentos do drama satírico*. p. 3.



banqueteia-se na casa em luto. Aqui temos uma interessante inserção de festa no luto<sup>97</sup>. Porém, quando toma conhecimento da real situação da casa de Admeto, o hóspede decide recompensar o amigo indo até o Hades e trazendo-lhe Alceste de volta. A cena em que Hércules cai em si é cômica, uma vez que ele se coloca como um salvador<sup>98</sup>:

Ó meu coração, afeito a tantas lutas, ó meu braço! Mostrai agora que espécie de filho a tirintiana Alcmena, filha de Electrião, deu a Zeus! Eu devo salvar Alceste que acaba de morrer e reconduzi-la a esta casa, em sinal de gratidão a Admeto.

Seu discurso tem um leve tom de fanfarronice e transgressão, lembramos ao leitor a punição sofrida por Asclépio, relatada no prólogo da mesma peça.

Aparentemente temos uma tragédia – certamente não nos moldes aristotélicos – mas a tensão entre a vida e morte, entre o desejo e a frustração do desejo é trágica, ainda que entremeada do riso nervoso da consciência de uma impotência frente ao destino. O poeta concluiu a peça com traços suaves e, como muitos afirmam, com um “final feliz<sup>99</sup>”. No entanto, as cenas que escolhemos para análise desvendam vários elementos que reafirmam ainda mais o caráter trágico desta peça.

Já no prólogo temos uma situação inusitada, pois é concedido a Admeto que seja poupado da morte se ele vier a encontrar outra pessoa para morrer em seu lugar:

Apolo: - [...] sendo eu justo, encontrava um homem justo no filho de Feres, que livrei da morte, enganando as Parcas; e as deusas prometeram-me que Admeto escaparia à morte iminente se entregasse em troca outro morto aos senhores dos Infernos.[...] <sup>100</sup>

Esta passagem é bastante questionada pelos críticos que apontam para uma situação baseada na impossibilidade<sup>101</sup>. O que faz um cidadão pensar que pode barganhar com

<sup>97</sup> Cf. sobre a temática em BARBOSA, T. V. R. Sangue, suor e vinho. In: F. Lessa & R. Bustamante (org.) *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. pp. 63-71.

<sup>98</sup> EURIPIDES. *Alceste*, v. 837-841.

<sup>99</sup> Sobre esta problemática ver LESKY “A *Tragédia Grega*”, pág. 197 (Perspectiva, 2001), bem como as notas introdutórias de D.J. Conacher “*Alcestis*” (British Library, 1993).

<sup>100</sup> EURIPIDES, *Alcestis*. vv. 1-26. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>101</sup> CONACHER, D.J., 1993. pág. 36

a morte? Na verdade, a "negociação" foi feita por intermédio de Apolo e esse é outro ponto que gera controvérsias. O tema da irreversibilidade da morte e do suborno das moiras para restauração da vida sugere que o ponto de vista divino a respeito da morte é bem diferente do humano, uma vez que Apolo, como deus e imortal, tem um pequeno entendimento do que significa a morte para um mortal. Ele ajuda Admeto por simpatia e não por entender sua mortal condição.<sup>102</sup> Anulada a negociata do deus, ao final do drama, Alceste retorna à vida, e a morte, que precisaria de uma vida para substituir a de Admeto, acaba por não obter nenhum cadáver, ficando, por assim dizer, "no prejuízo".

Esta situação curiosa começa com o diálogo entre Apolo e *Thanatos* no prólogo. *Thanatos* acusa Febo de "injustamente usurpar e privar os deuses infernais de seus privilégios"<sup>103</sup>. E apesar de *Thanatos* dizer que Apolo usa sua lei para beneficiar os ricos, ele sabe que a morte é o caminho de todos, universal e indistintamente. A peça está cheia de clichês que nos recordam a condição mortal de forma prosaica: "sabe pois que todos nós temos de morrer" - v. 419 ; "temos uma só vida e não duas" - v. 712; "mas escuta-me; todos os mortais têm necessariamente de morrer e entre eles não há nenhum que saiba se estará vivo quando o dia de amanhã chegar" - v. 782-784; "sendo mortais, devemos pensar como mortais" - v. 799<sup>104</sup>.

Enfim, apesar de sua condição mortal, Admeto busca alguém para substituí-lo e como nem mesmo seus pais, já idosos, aceitam o sacrifício, caberá à sua esposa a tarefa de morrer em seu lugar. Esta passagem merece algumas considerações no sentido de sabermos que tipo de homem é Admeto. Certamente existem várias leituras possíveis para este personagem. Luschnig e Roisman (2003: 164-165) admitem duas versões para o seu comportamento:

---

<sup>102</sup> ROISMAN, H. M. In: *Euripides' Alcestis* with notes and Commentary by C.A.E. Luschnig and H. Roisman. University of Oklahoma Press. 2003, p. 171-172.

<sup>103</sup> *Alceste*. vv. 30-33. trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>104</sup> *Alceste*. trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

1. A primeira é que Alceste empreende uma ação heróica para salvar o marido, o qual, ignorante, não sabe o que todos os gregos sabem: a vida é frágil, ele é mortal e que o que estava acontecendo naquele momento com Alceste, mais dia menos dia, aconteceria também a ele, dada a sua condição de mortal. Nessa situação, mesmo involuntariamente, ele talvez não se eleve à condição de herói, mas certamente contribui para a ressurreição e o retorno de sua esposa <sup>105</sup>.
  
2. A segunda e, ao nosso ver, uma visão mais coerente, é a de um Admeto egoísta, absorvido pela sua limitada capacidade de entender qualquer coisa senão o seu querer imediato. Admeto não tem senso de causa e efeito ou se coloca acima de sua situação infeliz. Alceste concorda com a morte por ele, bem como aparenta não ter ilusões a respeito do marido, a tal ponto que, para morrer em seu lugar, faz exigências que dificilmente seriam cumpridas. Ela sabia que ele a odiaria e tornaria sua vida miserável se ela se negasse a morrer por ele.<sup>106</sup> Bem, a julgar pelo comportamento dele diante da recusa dos pais em morrer em seu lugar, não seria difícil imaginar que atitudes tomaria contra a esposa se ela também relutasse.

Além dessas leituras, poderíamos apontar uma terceira versão para o proceder de

Admeto:

3. Imaginemos um Admeto que, em ato de nobreza e intentando manter a estabilidade familiar, aceita perder a esposa e continuar vivo em prol do *oikos*.

---

<sup>105</sup> LUSCHNIG, C.A.E. In: *Euripides' Alcestis with notes and Commentary by C.A.E. Luschnig and H. Roisman*. University of Oklahoma Press, 2003. p. 164.

<sup>106</sup> ROISMAN, H. M. In: *Euripides' Alcestis with notes and Commentary by C.A.E. Luschnig and H. Roisman*. University of Oklahoma Press, 2003. p. 165.

Essa hipótese, caso seja culturalmente viável, é ridicularizada pela condição estabelecida por Alceste que resumidamente é a seguinte, ‘morro por você desde que você se torne a *dona* da casa’.

E, o que a princípio pode parecer engraçado – uma pessoa buscando avidamente alguém que queira morrer em seu lugar e aceitando pagar qualquer preço por isso, acaba por revelar um ser mortal que teme o que lhe é essência: a morte. Tal denúncia se repete em vários níveis, no comportamento de Admeto, no comportamento de seus pais, que, embora senis, continuam apegados à vida e na atitude de uma esposa disposta a um sacrifício extremo pelo amor ao marido, mas que, para realizá-lo obriga o cônjuge a viver uma vida de morte, sem alegrias. Alceste, nos versos 305-310, faz, no leito de morte, um último pedido com exigências cruéis e avassaladoras. Ela pede a Admeto que não volte a se casar e que nunca mais coloque outra mulher em seu lugar. Este pedido mostra-nos que Alceste não é, como parece, a melhor das esposas, uma vez que agindo assim, ela quer que Admeto deixe de lado a sua masculinidade e passe a viver somente em função dos filhos, exercendo exclusivamente a função doméstica destinada ao feminino. A sua bondade tem um preço – ela morre em seu lugar, ganha as glórias de herói e ele, em troca, abandona de vez qualquer possibilidade de uma outra vida viril:

Alceste - [...] Pois bem! Mostra-te agora reconhecido para comigo; o que eu te pedir – não pagarás a tua dívida, pois nada é mais precioso do que a vida – é a coisa justa, como tu próprio reconhecerás, porque não amas menos estas crianças do que eu, se o teu juízo está são. Deixa que elas sejam os senhores da minha casa e não lhes dê uma madrasta que, sendo mulher pior do que eu, há de oprimir, por ciúmes, os teus e meus filhos. Não faças isto, peço-te.<sup>107</sup>

Após Admeto concordar com o pedido, ela diz: “nestas condições, recebe estas

---

<sup>107</sup> EURIPIDES. *Alceste*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Alice Nogueira Malça. v. 297 – 304.

crianças da minha mão”<sup>108</sup>. Admeto não só promete o que exige a mulher, como também chega ao ridículo de declarar que colocará em sua cama uma estátua de Alceste como representação da esposa:

[...] E a imagem do teu corpo, feita por hábeis artistas, será estendida no meu leito; junto dela me deitarei e, estreitando-a nas minhas mãos, chamando pelo teu nome, julgarei ter nos braços a minha querida esposa, embora ela não exista; gélida alegria, eu sei, mas forma de aliviar o peso do meu coração. Se me apareceres muitas vezes em sonhos, serás o meu deleite, porque é doce ver, mesmo de noite, quem se ama, qualquer que seja o tempo concedido.[...] <sup>109</sup>

Passa o homem a ‘brincar de boneca’, a depender de um fetiche<sup>110</sup>. Esta situação, evidentemente, provoca riso, já que Admeto não se dá conta do absurdo de sua declaração. No entanto, o que temos aqui é um sacrifício por parte de Admeto tão grande quanto o de Alceste, pois ele assumiria as funções, dentro de casa, de mulher. Ela pede para que ele seja, a partir daquele momento, mãe das crianças: “sê tu a mãe para estes filhos, em meu lugar.”<sup>111</sup>.

Esta cena risível – para alguns de um riso complacente, para outros de um riso cruel, perverso e até pervertido – traz no fundo uma crueza que, dificilmente, passaria despercebida pelo espectador, pois o que Alceste faz é matar Admeto em vida. Ela morrerá em seu lugar, mas o preço que ele deverá pagar é muito alto. Retomando o que foi dito anteriormente: será que ela está realmente se sacrificando pelo amor do marido ou ele é que estará se sacrificando por amor a ela ou por amor a si mesmo, já que preferira encontrar alguém que morresse em seu lugar? Questões como estas nos fazem escolher a versão três para o comportamento de Admeto conforme p.35. O riso, entretanto, é utilizado como uma

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, v. 374.

<sup>109</sup> *Ibidem*, v. 342-350.

<sup>110</sup> v. 348 ss. Dale discorda que Eurípides tenha em mente ‘waxen’ uma boneca de cera com intenções mágicas para um ritual tessálio; Willamowitz supõe um ‘deslocamento’ do mito Protesilau onde Laodameia manda fazer uma imagem do marido para si. Rose remete-nos para fatos históricos em que a situação teria ocorrido. (apud. Dale, p. 79). Hermann chama a estratégia de ‘frigidum poetae inventum’ – expressão parafraseada de Sófocles, *Antígona* 650 (apud. Earle). Paley afirma que os gregos teriam um profundo sentimento por formas esculpidas (apud Blakeney). De qualquer forma, nessa ‘macabra promessa’ (expressão de Conacher) a intenção mórbida permanece. Mórbida e cômica ao mesmo tempo. Admeto brinca de boneca.

estratégia eficaz para a intensificação do trágico. Trata-se de uma cena risível que, na verdade, é bastante séria.

Continuando nossa análise, depois da morte de Alceste, enquanto os rituais fúnebres eram realizados, Hércules, como hóspede, no palácio de Admeto, fazia exigências ao servo, banquetear-se e embriagado divertia-se cantando. Vale aqui um parêntese no sentido de refletirmos sobre o comportamento de Admeto para com Hércules. Por que Admeto não disse a ele de quem eram os funerais?

Nossas hipóteses são as seguintes:

1. Poder-se-ia dizer que o poeta intenta mostrar um caráter nobre da personagem, que demonstrou generosidade ao aceitar Hércules como hóspede ocultando que seu luto era devido à morte da esposa. Contudo, ironicamente ele não demonstrou a mesma bondade quando aceitou que outra pessoa morresse em seu lugar, não a demonstrou nem mesmo quando a própria esposa concordou que morreria por ele.
2. Admeto poderia ainda estar agindo dessa forma visando a uma glória maior: a de receber um deus em sua casa.

Não nos cabe especular sobre as intenções das personagens. Tomemos os atos e observemos o que eles significam no contexto em que aparecem. Ato da cena 1 – Alceste preserva a vida de Admeto tirando-lhe a vida. Ato da cena 2 – Admeto acolhe Hércules em um espaço *miarós*<sup>112</sup>; dessa forma ele introduz a festa no luto e provoca, indiretamente, o retorno de Alceste. Realçamos o temor de Apolo em permanecer em uma casa ‘contaminada pela morte’, no prólogo (versos 20-21). O ato de piedade (acolher o deus forasteiro) transforma-se em impiedade (introduzir o sagrado no espaço de sujidade). Isso significa que

---

<sup>111</sup> *Alceste*, v. 383 a 386. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

Eurípides está construindo seu texto apresentando conceitos que realizam funções opostas às de seus sentidos e isso contribui para a inserção do riso na tragédia.

Interessante notar ainda que o coro recebe Hércules com mudança completa de estado de humor, ou seja, deixa de lado as lamentações pela morte de Alceste e passa a falar com o filho de Zeus a respeito de seus trabalhos. Esta pausa em relação a tudo que se passa na casa de Admeto se dá do verso 476 ao verso 506. Hércules convida o servo a participar de seu banquete, deixando de lado o luto que ele acredita ser exagerado. Notamos ainda, neste diálogo que Hércules, curiosamente, comenta a respeito da mortalidade. Ele diz: “sendo mortais, devemos pensar como mortais<sup>113</sup>.” Há neste comentário certa ironia já que vida e morte se sucedem, nesta peça, por um curto espaço de tempo e graças ao próprio Hércules.<sup>114</sup>

O comportamento inadequado de Hércules – bebendo e comemorando – cria uma situação cênica risível. Se a cena é risível, por outro lado, vista do ponto de vista existencial ela é trágica. Hércules celebra porque desconhece completamente o momento de dor vivido por seu anfitrião, deste modo, o riso que poderia arruinar o trabalho do poeta é logo contido pela tensão gerada entre prazer e impiedade e pela extensão da cena uma vez que o deus toma conhecimento dos fatos vividos no palácio, recompõe-se e parte para a jornada de resgate de Alceste, a fim de retribuir a hospitalidade de que gozou. Neste ponto, nova comicidade surge, pois cresce em Hércules o ideal do *alázon*<sup>115</sup>.

Outra cena que nos chama a atenção e que é bastante comentada é o *agón* entre Admeto e seu pai Feres e que se passa durante os rituais fúnebres. Em uma disputa intensa, que acaba por chocar-nos devido às palavras duras de ambos, pai e filho fazem acusações mútuas pela morte de Alceste. Esta cena nada tem de risível e apresenta uma grande carga

---

<sup>112</sup> Sujo de sangue, impuro.

<sup>113</sup> *Alceste*, v. 798. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>114</sup> EURÍPIDES, *Alceste*. Notas e comentários de CONACHER, D.J., 1993, p. 187

<sup>115</sup> Tipo cômico do personagem que alardeia seus próprios valores, cf. *Tractatus Coislianus*. apud. POSSEBON, *op. cit.* p. 60, nº XII e p. 161, nº XII.

dramática<sup>116</sup>, o que não dispensa o sorriso de ironia que brota das agressões recíprocas. O trecho transcrito a seguir mostra-nos o grau de dureza nas palavras de pai e filho<sup>117</sup>:

[...]  
Admeto – Continua, que eu responder-te-ei. E se te custa ouvir a verdade, então não devias ter procedido mal para comigo.  
Feres – Morrendo por ti, teria procedido pior.  
Admeto – É a mesma coisa, morrer um homem cheio de vida ou um velho?  
Feres – Temos uma só vida para viver e não duas.  
Admeto – Pois que eu viva ainda mais tempo do que Zeus!  
Feres – Amaldiçoas os teus pais sem que te tenham feito mal nenhum?  
Admeto – Percebi que está sedento de uma vida longa.  
Feres – E tu, não é verdade que vais enterrar este cadáver em vez do teu?  
Admeto – Sinal da tua covardia, miserável!  
Feres – Não foi por minha causa que morreu; não podes dizer isso.  
Admeto – Ah! Oxalá um dia venhas a precisar de mim!  
Feres – Faz a corte a muitas a ver se morre a maioria.  
[...]

A discussão se desenvolve por mais alguns versos sempre no mesmo tom, sem que nenhum dos dois se dê por vencido, ao contrário, exaltam-se cada vez mais a ponto de Feres chamar Admeto de oportunista e assassino de Alceste<sup>118</sup>.

Após os rituais, Admeto, ao retornar ao palácio, faz um discurso que não condiz com as circunstâncias:

Oh! Longas dores e aflições pelos nossos que estão debaixo da terra! Por que não me deixaste lançar-me no fosso do sepulcro, para fazer morto junto desta mulher, a mais nobre de todas ? Hades receberia duas vidas fidelíssimas, em vez de uma só, e ambas atravessariam, ao mesmo tempo, o lago subterrâneo.<sup>119</sup>

Que desejo de morte é esse em Admeto, visto que a esposa morreu para que ele vivesse? A opção de continuar vivo e deixar que ela morresse em seu lugar foi feita não só por Alceste, mas por ele também, portanto esse discurso é bastante contraditório. Apesar de

---

<sup>116</sup> A respeito desta cena, Conacher, diz que a troca de acusações entre Admeto e seu pai Feres é, talvez, a mais amarga cena de *agón* da tragédia grega (p. 181).

<sup>117</sup> EURÍPIDES, *Alceste*, v. 708 a 720. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>118</sup> *Ibidem*, v. 730

<sup>119</sup> *Ibidem*, v. 896 a 901.



contraditória, esta passagem é vista como o movimento mais trágico da peça<sup>120</sup>, uma vez que Admeto percebe no que sua vida se tornou. Entretanto o trágico se manifesta no exagerado, melodramático e patético. A atitude de Admeto realça somente o efeito causado por um ato irrevogável por ele próprio intencionalmente praticado (a entrega de Alceste para a morte).

Ao analisarmos a cena final da peça, verificamos uma grande ironia. Hércules – que disse anteriormente que mortais devem pensar como tal, traz Alceste de volta à vida e, chegando ao palácio, encontra Admeto inconsolável. O filho de Zeus e Alcmena, sem dizer de quem se tratava, pede a Admeto que fique com a mulher que havia sido dada como prêmio de uma vitória nos jogos e com esse ato propõe a imortalidade na vida mortal.

A princípio Admeto resiste; tinha jurado a Alceste que não colocaria outra mulher em seu lugar. Neste trecho da peça, Admeto, por várias vezes, recusa receber a mulher e utiliza expressões de lamento como: “Oh! Como sou infeliz! Começo já a experimentar a amargura deste luto”; “pelos deuses, leva esta mulher para longe da minha vista”, dentre outras. Todavia, diante da insistência de Hércules e também da vontade de ter consigo novamente uma figura feminina, ele desobriga-se do juramento e comete perjúrio aceitando em casa a mulher até então desconhecida.

E apesar de sabermos que o trecho final é controverso, chegando a ser considerado por alguns como espúrio<sup>121</sup>, acreditamos que esta grande ironia é de fundamental importância para que o trágico se concretize. A traição de Admeto é o ponto crucial e o que aparentemente é um final feliz, é, de fato, uma situação insustentável para Alceste bem como para Admeto que sofrerá no convívio com a mulher o estigma de perjuro.

Nesse passo é natural lembrarmos dos movimentos de vingança que fez Medéia depois que Jasão quebrou os juramentos proferidos a ela. Acrescente-se que o texto menciona uma Alceste velada – o que pode comprovar o desconhecimento de que o ‘prêmio’

---

<sup>120</sup> CONACHER, D.J. In: EURIPIDES, *Alceste*, notas e comentários de D.J. Conacher, 1993. p. 189.

dado por Héracles era a sua ‘finada’ esposa. O que para Admeto foi à primeira vista motivo de alegria – perceber que se tratava de sua esposa, poderia se transformar em aflição, pois, com o retorno de Alceste, instaura-se a dúvida: a profecia não se realizou e uma outra pessoa teria que estar disposta ao mesmo sacrifício por ele ou será que a Morte aceitaria tudo e daria o caso por encerrado?

Para Alceste, o coro inicialmente promete eterna fama e glória por seu corajoso sacrifício, mas esta promessa não é cumprida não só pelo coro, mas também por seu marido. Ela teria assim um motivo de vingança ou, talvez, tendo ela um temperamento mais moderado que Medéia, motivo de decepção, porque retornou não com honras e glória, mas como um prêmio, dado pelas mãos de um homem a outro homem.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Sobre este assunto ver BENEDETTO, V. *La tradizione manoscritta euripidea*. Padova: Editrice Antenore, 1965. p. 165.

<sup>122</sup> FOLEY, H. “Anodos Dramas: Euripides’ *Alcestis* and *Helen*”, in *Innovations in Antiquity*, ed. HEXTER R. & SELDEN, A. New York: Rutledge, 1992. p. 143.

#### 4. MANIFESTAÇÕES DO RISO EM NELSON RODRIGUES.

Para iniciarmos a análise de algumas cenas, julgamos oportuno falarmos um pouco de nosso objeto de pesquisa. Zulmira, “a falecida”, é uma mulher que pressente que vai morrer. Essa constatação da morte se dá realmente por percepção e não por diagnóstico médico e, assim, o autor dosa, no decorrer da trama, momentos de dor e de franca hilaridade.

Logo na primeira cena que analisamos, a ação se desenrola em um subúrbio carioca e, Zulmira, a protagonista, faz uma consulta à cartomante, Madame Crisálida, que é uma personagem caricatural. Ela é descrita “usando chinelos, desgrenhada, num aspecto inconfundível de miséria e desleixo, com o filho de dez anos, atrás dela, o tempo todo com o dedo no nariz.” Tomaremos como exemplo, a seguir, um trecho do diálogo entre Zulmira e a cartomante<sup>123</sup>:

(Madame senta-se, manipulando o baralho.)  
Madame Crisálida – Pronto  
Zulmira – Estou numa aflição muito grande, madame Crisálida.  
Madame Crisálida – Silêncio!  
(Madame inicia a concentração)  
Madame Crisálida – Vejo, na sua vida, uma mulher.  
Zulmira – Mulher?  
Madame Crisálida – Loura.  
(Zulmira ergue-se, atônita. Senta-se, em seguida)  
Zulmira – Meu Deus do Céu!  
Madame Crisálida – Cuidado com a mulher Loura!  
Zulmira – Que mais?  
(Madame ergue-se. Muda de tom. Perde o sotaque)  
Madame Crisálida – Cinquenta cruzeiros.  
(Zulmira atarantada, abre a bolsa, apanha a cédula, que entrega.)  
(Madame empurra-a na direção da porta)  
Madame Crisálida – Passar bem.  
Zulmira – Passar bem.

Esse trecho do diálogo de Zulmira com Madame Crisálida apresenta um riso voltado para o humor, marcado pela crítica do trabalho de uma cartomante. E apesar do quadro irônico, de a cartomante perder o sotaque e imediatamente encerrar a consulta,

cobrando cinquenta cruzeiros, na cena ela exerce o papel de um oráculo. Enigmaticamente, Crisálida representa:

Um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devenir [...] Implica a renúncia a um certo estado passado e a aceitação de um novo estado, condição da realização. Frágil e misteriosa, como uma juventude cheia de promessas (mas de promessas das que não se sabe exatamente qual será o resultado), a crisálida inspira respeito, cuidados e proteção. Ela é o fruto do imprevisível que se forma [...]<sup>124</sup>

A acuidade na escolha do nome para a personagem indica uma sofisticada intenção, que pode desdobrar-se tanto autotelicamente, dentro da peça, quanto para além dela. Na trama, Crisálida representa o devir (doentio) de Zulmira (um estado entre lagarta e borboleta, coisa que está num estado ou período de recolhimento ou imobilidade<sup>125</sup>), o qual lhe é sugerido por uma figura caricata, vulgar e marginal. Se inserimos o nome em discussões acerca do gênero, *A Falecida*, como *Alceste*, é peça em estado transitório (entre o trágico, a farsa e o drama). Implica, se lida em paralelo com a peça euripideana, a renúncia a um estado passado e a aceitação de um novo estado para a tragédia enquanto gênero. É por suas misturas uma peça frágil, misteriosa e cheia de promessas, é fruto do imprevisível que se forma. Assim, como vimos, a peça abriu-se com uma Crisálida, a cartomante que alerta a protagonista Zulmira contra uma mulher loura. Zulmira vê nas palavras da crisálida<sup>126</sup> o motivo de suas aflições e prontamente identifica a loura como sendo sua prima Glorinha, uma vez que esta deixou de cumprimentá-la, repentinamente.

Somente no terceiro e último ato, os verdadeiros motivos para a mudança repentina de Glorinha em relação a Zulmira serão revelados: Glorinha vê Zulmira com o amante e por isso deixa de cumprimentá-la. Zulmira, por sua vez, age como se nada tivesse acontecido e finge que não há motivos para a mudança de comportamento.

---

<sup>123</sup> RODRIGUES, 1953. p.733.

<sup>124</sup> CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Ed. Revisada e aumentada coord. Carlos Sussekind. 11ª edição. José Olympio, 1997. p. 302.

<sup>125</sup> GARCIA, H. e NASCENTES, A. *Caldas Aulete – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1986. Crisálida.

Vemos, ao longo da peça, a protagonista se transformar. Após ter sido vista, por Glorinha, com o amante, começa a se preocupar com essa situação vergonhosa<sup>127</sup> e a sua consciência passa a se chamar Glorinha. Preocupada com a questão do olhar do outro, busca vingar-se da prima. Isso faz de Zulmira uma pessoa cheia de obsessões, ansiosa por difamar sua prima, considerada por todos “o maior pudor do Rio de Janeiro”.

Nesse contexto, parecem-nos extremamente apropriadas as palavras de Aristóteles na *Poética*, ao situar o ambiente familiar como propício para que as ações trágicas aconteçam:

Ações deste gênero devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos, ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos - como, por exemplo, irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais[...]<sup>128</sup>

O lado perverso da personagem começa a se construir à medida que procura incentivar seu marido, Tuninho, a seduzir Glorinha a fim de apagar seu próprio adultério. Todas as tentativas fracassam e para justificar o pudor excessivo de Glorinha, que não ia à praia e não gostava de namorar, Nelson Rodrigues cria uma ocasião para suscitar o riso constrangedor. Analisamos a cena mencionada por acreditarmos ser um dos momentos mais intensos e que acaba por nos chocar devido às palavras e as expressões de ambos, dotadas de alto grau de dureza, conforme transcrevemos a seguir<sup>129</sup>:

(Luz no lar de Zulmira. Ela cantarola um hino do Exército da Salvação, ajoelhada.  
Entra Tuninho, às gargalhadas.)  
Tuninho – Vem ouvir a maior do século!  
Zulmira – Que foi?  
Tuninho – Imagina! Imagina!  
Zulmira – Fala, criatura!  
Tuninho – Sabe por que a tal da Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? E por que toma banho de camisola? E não vai à praia? E tem nojo do amor? Sabe?

---

<sup>126</sup> Marcamos aqui o uso do termo como substantivo comum e não próprio.

<sup>127</sup> Aristóteles, na *Retórica das Paixões*, pág. 39 ao tratar da vergonha e da imprudência diz que “ter relações sexuais com quem não convém ou em lugar ou em momento inconvenientes, são atos que brotam da intemperança”. Realçamos que a “vergonha” faz parte do trágico, cf. *Ájax*, de Sófocles. O herói sofocleano opta pela morte diante da impossibilidade de viver sob o signo da vergonha.

<sup>128</sup> *Poética*. 1453 b 15, cap. 14.

<sup>129</sup> RODRIGUES, 1953. p. 747 e 748.

Zulmira – Fala, criatura!  
 Tuninho – Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio!  
 (Ri às gargalhadas. Zulmira está num verdadeiro deslumbramento.)  
 Zulmira (numa euforia feroz) – Tem um seio, só!  
 Zulmira (frenética) – Juras?  
 Tuninho – Foi o médico que me disse! Agora mesmo! A doença misteriosa era câncer!  
 (Numa euforia absoluta, Zulmira crispa as mãos nos dois seios)  
 Tuninho – Eu? Dar em cima dessa cara? Nem pagando!  
 (Zulmira na boca de cena. Ri, arquejando)  
 Zulmira – Não me cumprimenta; torce o nariz pra mim, que nunca lhe fiz nada! – Castigo! Castigo!  
 (Cai de joelhos, num riso soluçante)  
 Tuninho (num berro final) – Tem um seio só!...

O riso aqui é uma revanche, uma volta por cima<sup>130</sup>. Quem se acha vulnerável descobre uma vulnerabilidade no invulnerável. Temos os sentimentos de vingança, o resgate de si, a descoberta de um segredo e tudo isso gera um prazer desmesurado que se converte em riso.

Com a ajuda do marido Tuninho, a personagem vai sendo moldada entre a perversão e a morbidez, a afirmação e aceitação de si mesma. Aqui o riso tem a função de trabalhar o jogo de dominação e submissão entre indivíduos. Vale observar que esse tipo de riso não é contagiante, ao contrário, ele não desperta simpatia, é desconcertante e causa um mal-estar nos espectadores, uma vez que se origina de sentimentos recalcados.

A respeito desse riso Propp<sup>131</sup> diz:

...Está claro também que o riso é incompatível com uma grande e autêntica dor. Do mesmo modo, o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri.

Nesta cena, a platéia experimenta dois tipos de sentimentos simultaneamente. Em primeiro lugar o sentimento de indignação contra a protagonista diante da alegria sem sentido

<sup>130</sup> Este é o riso da deusa Atena sobre Ajax (SÓFOCLES, *Ájax*, v. 79). Lesky comenta: "a deusa quer oferecer ao herói, que ela aprecia mais que todos os outros, o espetáculo do adversário caído. 'Não é o riso mais agradável aquele que nos inspiram os nossos inimigos?', diz ela a Odisseu. Cf. LESKY, 2001. p. 148.

<sup>131</sup> PROPP, V. *Comichidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992. p. 36

expressada por ela, ao saber do infortúnio da prima, e em segundo lugar a compaixão pela infelicidade de Glorinha. Segundo Aristóteles<sup>132</sup>, na *Retórica das Paixões*, “ambos os sentimentos decorrem de um caráter honesto. Deve-se sentir aflição e compaixão pelos que são infelizes sem o merecer, e indignação pelos que imerecidamente são felizes”.

Além dessas cenas, existem outras que apontam para uma situação igualmente risível como, por exemplo, quando dois amigos de Tuninho conversam sobre a morte de Zulmira. Oromar<sup>133</sup> diz:

- Estou com uma pena danada de Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco x Fluminense... O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir ao jogo... Isso é o que eu chamo de peso tenebroso!...

Ora, aqui não se ridiculariza a morte, mas a situação da morte de Zulmira – aconteceu na véspera do Vasco e Fluminense. A morte se dilui na situação de morte. Porém, nesse caso, a comicidade da cena fica a cargo de uma ‘igualização’ de valores: um funeral (espetáculo de dor) passa a ser igual a uma partida de futebol (espetáculo de disputa). Ir ao Maracanã, para Oromar, é tão importante quanto ir ao funeral. O impasse não existe para Tuninho, o marido. Ele opta pelo futebol. A morte e o enterro de Zulmira ficam em segundo plano.

Tem-se que – vale mais a disputa, o jogo que o espetáculo de dor. Isso, do ponto de vista teórico, é um retorno à essência do trágico que é *agón*. As tragédias são representações de ações humanas. O *agón* refere-se a vários tipos de contextos ou conflitos. O conflito (no nosso ponto de vista, a alma da tragédia) que se manifesta na luta pode ser tanto disputa verbal quanto disputa corpo a corpo, ou seja, nos jogos.

---

<sup>132</sup> ARISTÓTELES, 2000. p. 59.

<sup>133</sup> RODRIGUES, 1953. p. 763.

Notamos neste trecho da peça uma situação um pouco fora dos padrões, porque o que deveria ser considerado grande, definitivo (a morte) torna-se pequeno e o que normalmente apresenta-se como pequeno (um jogo), pontual, acaba por se tornar grande (o jogo). A isso podemos chamar de relativização<sup>134</sup>. A verdade em que Oromar acredita é aquela que coloca o jogo acima de tudo, inclusive do funeral da esposa de Tuninho.

A última cena<sup>135</sup> da peça apresenta uma mistura de sentimentos:

(Luz no Maracanã. Vai entrando Tuninho. Atrás, de boné, o chofer do táxi, empunhando uma bandeira do Vasco. Os dois atravessam uma multidão imaginária de 200 mil pessoas. Efeitos sonoros do Campeonato do Mundo.)

Tuninho (no seu deslumbramento) – Parece até Brasil X Uruguai!

Chofer – Vai ser um rendão!

Tuninho - Prá lá de 2 milhões!

(Chofer olha em torno)

Chofer – Vamos ficar aqui? Aqui está bom!

(Contra-regra põe cadeira para dois. Sentam-se. Exaltação de Tuninho)

Tuninho (numa euforia, esfregando as mãos) – Está na hora da onça beber água! (muda de tom, feroz)Hoje eu vou tomar dinheiro desses pó-de-arroz! Não entendem bolacha de futebol! Sou Vasco e dou dois gols de vantagem!

(Tuninho vem à boca da cena, numa alucinação. Bate no peito.)

Tuninho – Tenho dinheiro! Dinheiro!

(Arranca dinheiro dos bolsos. Crispa as mãos nas cédulas.)

Tuninho – Vou apostar com 200 mil pessoas! Dou dois! Três! Quatro! Cinco gols de vantagem e sou Vasco!

(Tuninho insulta a platéia.)

Tuninho – Seus cabeças-de-bagre!

(Tuninho atira para o ar as cédulas. Grita com todas as forças.)

Tuninho – Casaca! Casaca! A turma é boa! É mesmo da fuzarca! Vassssssco!

(Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens.)

Tuninho, ao certificar-se da traição da esposa, não cumpre o prometido numa atitude de vingança contra a mulher. Ele extorque dinheiro do amante de sua esposa para si e, ao contrário do que Zulmira pretendia, dá-lhe um enterro miserável. Entretanto, no caso de Tuninho, o rir por último pode ser ao mesmo tempo compensador e cruel. Enche-se de coragem, com dinheiro no bolso, proporciona à esposa um enterro pobre, deixa de participar dos ritos fúnebres e vai assistir ao jogo. Chegando lá faz apostas com outros torcedores, grita,

---

<sup>134</sup> Cf. BLACKBURN, S. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Consult. da ed. Brasileira, Danilo Marcondes. Trad. Desidério Murcho, et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ltda, 1997.p.342-343, sobre o relativismo, a primeira formulação clássica é a doutrina do sofista Protágoras, segundo a qual 'o homem é a medida de todas as coisas'.



ri, numa tentativa de sufocar o desespero; todavia, nessa tentativa de defender-se do momento terrível da morte e da constatação da traição da esposa com riso, não pode conter o sentimento de dor e passa do riso ao choro. A ambigüidade nas atitudes e sentimentos de Tuninho causa horror e piedade<sup>136</sup> na platéia. Horror porque Tuninho toma consciência de que sua vida foi um grande engano; porque em sua decepção ele realiza atos indignos e vingativos; piedade porque ele, como nós, é vítima solitária e infeliz. A cena final é a materialização de sua condição, nela a mistura de alegria e dor é trágica por excelência.

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 778-779.

<sup>136</sup> Para Aristóteles, na *Poética*, 1.452 a, "a tragédia não é só imitação de uma ação completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais" [...].

## 5. EURÍPIDES E NELSON RODRIGUES – JOGOS E ENIGMAS

### 5.1. Confluências e reescritas camufladas entre *Alceste*, de Eurípides e *A Falecida*, de Nelson Rodrigues

Nas peças aqui estudadas, é possível perceber alguns elementos que constituem o universo dramático de Nelson Rodrigues e que de alguma forma se aproximam ou se distanciam do universo dramático euripideano.

As tragédias em foco não são, evidentemente, confluentes em sua totalidade, pois, como já afirmamos em vários pontos dessa dissertação (p.5; p.6 e p.7) não se trata de uma ser cópia da outra. Poder-se-ia dizer, então, que *A Falecida* possui alguns resquícios de *Alceste*, o que não descarta a possibilidade de uma reescrita livre, fruto, quiçá, de um estilo que caminha para a inserção desta obra ática na pós-modernidade.

A escolha da morte como tema; a protagonista aparentemente esposa ideal que deve morrer, o uso de uma forma híbrida que gera uma classificação problemática para a peça e a utilização do riso como estratégia de construção do trágico são algumas confluências, que foram destacadas nas p.4 a 7 da nossa introdução e que podem ser percebidas de forma muito imediata.

O primeiro item, o tema da morte, um dos prediletos nas tragédias, desde a Antigüidade, em Nelson Rodrigues tem abordagem muito particular. Poderíamos dizer que a morte está presente, mais ou menos tragicamente, em todas ou quase todas as tragédias do autor. Para ele: "a morte é anterior a si mesma. Começa antes, muito antes. É todo um lento, suave, maravilhoso, processo. O sujeito já começou a morrer e não sabe."<sup>137</sup> É como se dissesse que a morte faz parte da vida, sofisma elaborado nos versos 419, 712, 782, 799 de *Alceste* e citados anteriormente. Nelson trata a morte de forma sublime e também de forma

---

<sup>137</sup> RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Org. e seleção Ruy Castro. São Paulo: Cia das Letras. 3ª reimpressão. 2002.p. 110

ordinária e, ao compararmos as situações de morte das protagonistas Alceste e Zulmira, vemos que, apesar de ambas terem a morte como destino, não há hipótese de leitura que aproxime as duas personagens, pois, no que diz respeito à morte, Alceste escolhe morrer; em contrapartida, a Zulmira não lhe é dada qualquer outra opção – ela apenas constata essa sina – entendemos que o texto grego possibilita, para a personagem trágica euripideana, uma liberdade (mesmo que utópica) bem mais ampla do que a que se enquadra em ideais supostamente mais modernos.

Um estilo grandioso, distante do ordinário da vida, seria, tradicionalmente, o mais adequado para desenvolver o tema da morte numa forma trágica<sup>138</sup>, mas Nelson, nesse aspecto, banaliza a morte, mostra-a mercenária e faz dela um negócio, um meio de sobrevivência para os agentes funerários. Paralelamente, na perspectiva de Zulmira, a morte torna-se um recurso extremo, uma última e desesperada forma de obtenção do prestígio ambicionado por toda a sua vida. Por conseqüência, considerando mais atentamente as situações que envolvem as mortes das protagonistas, percebemos que o desfecho trágico nas duas peças não se dá com a morte, mas em função dela.

Coerente com nosso propósito, chama-nos a atenção a mescla de elementos constitutivos de gêneros diferentes como a tragédia e a comédia, em especial o riso presente em diversas cenas nas duas peças, que em grande parte vem aliviar a tensão causada pelos elementos trágicos. Diferentemente de E. de Medeiros<sup>139</sup>, pensamos que o que pode parecer algo próprio da dramaturgia moderna, isto é, a mistura de elementos pertencentes a gêneros aparentemente antagônicos, é prática – talvez precoce, admitindo Eurípedes como um poeta de vanguarda de seu tempo – na tragédia grega<sup>140</sup>, o que, para nós, é mais um motivo de

---

<sup>138</sup> BARBOSA, Tereza V. R. *Alceste, de Eurípedes: seria a morte um erro da natureza?* p. 71

<sup>139</sup> MEDEIROS, E., p. 76

<sup>140</sup> De acordo com BARBOSA, Tereza V. R e LAGE, Celina Figueiredo, em *O riso obscuro no êxodo de Agamemnon de Ésquilo*, a análise de elementos cômicos na tragédia Ática teve início com os estudos de Seidensticker e J. Schmid no início do séc. 20 e a ele seguem A. Reardon, na década de 60 e L. Biffi que publica um trabalho sobre a comicidade nas tragédias gregas.

aproximação do antigo e do moderno e não um ponto de distinção entre a tragédia grega e as tragédias de Nelson Rodrigues.

## 5.2. Estudo comparativo das cenas de abertura de *Alceste* e *da Falecida*

### 5.2.1. Do texto antigo...

Entra em cena, em *Alceste*, com arco e flechas na mão o deus Apolo que se coloca como *prologuizon* e dá as informações mais básicas para entendermos o enredo que vai se desenrolar. Entretanto, o que nos interessa na análise contrastiva é, em primeiro lugar, observar: quem é a personagem que fala? Que não pese um pouco de mitologia, mas sem ela não há como se compreender a possibilidade de uma reescrita – a qual nos permitimos avaliar como genial, das cenas iniciais dos dois dramas. Apolo é um deus que pertence à segunda geração dos Olímpicos, filho de Zeus e de Latona e irmão da deusa Ártemis. Ao deus são atribuídas ações como a peste que devastou Tróia; o trabalho como pastor primeiro servindo ao rei de Tróia e posteriormente a Admeto; Apolo é considerado deus da adivinhação e também o deus da música e da poesia<sup>141</sup>. Voltemos ao texto, vejamos Apolo a partir de sua ‘fala-personagem’:

Ó palácio de Admeto, onde embora deus, aquiesci em sentar-me à mesa dos criados! Zeus foi o culpado, pois fulminou meu filho Asclépio, lançando-lhe um raio contra o peito. Enfurecido por isto, matei os Ciclopes, artífices do raio celeste. Meu pai, como punição mandou-me servir a um mortal. Tendo chegado a esta região, apascentei os rebanhos de meu hospedeiro e fiz-me, até hoje, o protetor desta casa.<sup>142</sup>

Apolo é, portanto, um deus, pai de Asclépio. Este, por sua vez, é, ao mesmo tempo, herói e deus da Medicina. As lendas a respeito de seu nascimento são bastante

---

<sup>141</sup> GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 32-34.

<sup>142</sup> *Alceste* vv. 1-11. trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

dísparos, mas sabe-se que seu pai confiou-o ao Centauro Quíron, o qual lhe ensinou a medicina. Asclépio aprendeu com muita habilidade esta arte, chegando a descobrir como ressuscitar os mortos<sup>143</sup>, razão pela qual desagradou a Zeus. Por causa de Asclépio, Apolo tem com Zeus uma rixa: seu filho, o ressuscitador dos mortos, foi fulminado pelo *pai dos deuses e homens*. O deus dos enigmas, enfurecido, numa tentativa de vingança, mata os ciclopes. Visto que Apolo é o deus dos oráculos e profecias, resta-nos, em segundo lugar, perguntar: que vem ele fazer em cena além de proferir o prólogo que vai informar ao público o motivo da morte de Alceste? Apolo narra uma série de eventos passados e relata a cena crucial do acordo em que Alceste deveria morrer por Admeto<sup>144</sup>. Desse modo, o deus que envia peste, doença e morte, o que profere oráculos enigmáticos, na situação dramática vem para:

1. Trapacear com o destino;
2. Negociar a morte de Admeto e, diante do seu fracasso nessa transação,
3. desafia *Thanatos*, mudando o futuro do casal com o auxílio de Hércules.

Sua missão é uma mistura de ações nobres e vulgares,<sup>145</sup> por isso outro aspecto que merece destaque, ainda na primeira cena de *Alceste*, é o rebaixamento do filho de Leda<sup>146</sup>: “Tendo chegado a esta região, apascentei os rebanhos de meu hospedeiro e fiz-me, até hoje, o protetor desta casa.”

As intenções de Apolo, em *Alceste* estão relatadas nos versos que vão de 11 a 19:

Apolo: [...] Sendo eu próprio justo e tendo encontrado no filho de Feres um justo, livre-o da morte, iludindo as Parcas. Essas deusas prometeram-me que Admeto escaparia à morte iminente, se, em seu lugar, enviasse um outro morto ao Hades. Ora, tendo sondado sucessivamente todos os seus amigos, seu pai e sua mãe já

---

<sup>143</sup> GRIMAL, P. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 49-50.

<sup>144</sup> ROISMAN, H. In: Eurípedes' *Alceste*. With Notes and Commentary by C.A.F. Luschnig and H.M. Roisman. University of Oklahoma Press. USA, 2003. p. 167.

<sup>145</sup> Cf. Aristóteles, *Poética* - 1448 a, os personagens trágicos são nobres, "pessoas de caráter elevado."

<sup>146</sup> *Alceste*, vv. 9-11. trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

idosa, que o dera à luz, não encontrou pessoa, senão sua esposa que estivesse disposta a morrer por ele e a não mais contemplar a luz.[...]

A tentativa de trapacear o destino e as Moiras e a negociata com *Thanatos*, caracterizado na peça como um *daimon* grotesco que acredita que arrebatrar pessoas jovens proporciona-lhe maior glória e prestígio, conforme os versos 55-59, faz de Apolo um negociador e da morte uma figura mercenária. Por outro lado, a barganha dá margem a que *Thanatos* critique Apolo por dizer que, se morresse em idade avançada, Alceste teria um funeral suntuoso. O próprio deus se degrada em um mascate.

A cena tem uma paródia<sup>147</sup> extensa em Nelson Rodrigues. A discussão se coloca na situação oportunista em que vivem os agentes funerários à cata de enterros luxuosos. Diante da morte de uma menina de 16 anos, eles partem para o ataque em atitude menos nobre que a de Zulmira. Nelson trata a morte como negócio tanto para a Zulmira – adquirir dignidade e respeito social – como para a funerária, no enalço de bons lucros. Eles estão simplesmente à procura da maior quantidade de dinheiro possível e para tanto se servem de estratégias apelativas e pouco éticas<sup>148</sup>:

(Luz na casa funerária. Entra Timbira, numa aflição tremenda. Os outros dois funcionários arremessam-se.)

Primeiro funcionário: Como é?

Timbira: Tiro e queda!

Segundo funcionário: o homem topou?

Timbira: Estou convencido que nasci para esse troço... Quando entro num negócio, levo todo mundo na conversa...

Primeiro funcionário: Mas topou o enterro em grande estilo?

Timbira; Deixa eu contar, calma! Apanhei um táxi e fui voando para o escritório do Anacleto. Tinha acabado de receber a notícia e estava fazendo um carnaval tremendo. Filha única, sabe como é. E já não chorava - mugia... Mugindo, no duro! Assim um som grave, cheio, de órgão... De abalar o edifício!

Segundo funcionário: E tu?

Timbira: Tomei conta do ambiente. Pra início de conversa mandei buscar água mineral gelada, apesar do homem estar gripado. Dei ordens. Pintei o caneco. E ele, com aquele choro grosso. Na primeira oportunidade, entrei com o meu jogo. Quando disse que podia arranjar, pra filha dele, um caixão assim, assim. Com alças de bronze, forro de cetim, sabe que, lá, todo mundo ficou com água na boca!

Primeiro funcionário: disseste o preço?

---

<sup>147</sup> Entendemos aqui o termo paródia como um texto paralelo que busca um movimento de renovação para o texto primeiro.

<sup>148</sup> RODRIGUES, 1953. p. 747.

Timbira: Disse. Mas dei um fora horroroso!  
Segundo funcionário: Por quê? Hem?  
Timbira: Pedi 20 mil cruzeiros e ele topou, imediatamente. Se eu pedisse trinta, também dava, aposto! [...]  
Segundo funcionário: Vai ter cortinas?  
Timbira: Cortina pra cinco portas, crucifixo de cristal, o diabo a quatro! Tudo 35 mil cruzeiros. E na saída, o Anacleto, que agora é meu do peito, me enfiou isso aqui no bolso, espia!  
(Na ponta dos dedos exhibe uma cédula.)

A morte é tratada, em ambas as cenas, como uma espécie de negócio que poderá render prestígio ou mesmo dinheiro. Acrescente-se que diante de uma situação de morte trágica – a menina que morreu esmagada entre um ônibus e o bonde – Nelson Rodrigues focaliza somente um pai em desespero, totalmente manipulado por um aproveitador oportunista. Permeando a cena trágica, surge o riso sardônico dos malandros cariocas. A situação permite o escândalo do riso na tragédia, o que possibilita um disfarce momentâneo da tensão que a cena poderia gerar, e que, em contrapartida, gera uma culpabilidade na platéia que assiste em cumplicidade a todo um espetáculo de trapaça.

### 5.2.2. ... para o texto rodrigueano

A *Falecida* se abre com uma cena aparentemente sem ponto de contato com *Alceste*: não temos o prólogo narrativo e informativo freqüente nas tragédias antigas, estamos já em meio a uma ação a qual o poeta não se preocupou em esclarecer. O local será reconhecido, nos dizeres de Aristóteles<sup>149</sup>, por força de nosso raciocínio: Zulmira vai à cartomante<sup>150</sup> buscar respostas para sua vida e para a situação do marido, desempregado. Chegando lá, antes que ela dissesse o motivo de sua visita, a cartomante fala de uma mulher louca, o que acaba por mudar radicalmente o intuito da consulta. Atordoada, Zulmira se

---

<sup>149</sup> Introduzimos aqui uma ferramenta de Aristóteles para definir o reconhecimento na tragédia grega (*Poética* X). Esclarecemos que não se trata de uma cena de reconhecimento típica, nem de um reconhecimento interno entre as personagens. Trata-se apenas de uma estratégia de composição em que o poeta proporciona à platéia o entendimento da ação de forma ativa, mas paulatina.

<sup>150</sup> RODRIGUES, 1953. p. 733

esquece de perguntar sobre a situação do marido e madame Crisálida interrompe seu trabalho abruptamente.

Pensemos, então: quem são as personagens que atuam? Temos Madame Crisálida, que, como Apolo em *Alceste*, representa uma poderosa leitora do futuro. Embora se colocando como uma reveladora de um enigma (diz a Zulmira que há uma mulher louca em sua vida e que Zulmira deveria tomar cuidado com essa mulher) deve ser caracterizada, pelo autor, como personagem de classe social e econômica baixa. As rubricas do texto rodrigueano ainda informam como deve ser a casa de Madame Crisálida, como se comporta seu filho, como essa ‘poderosa’ vidente se vê presa a funções do ordinário doméstico. Ela está “usando chinelos, desganhada, num aspecto inconfundível de miséria e desleixo, com o filho de dez anos, atrás dela, o tempo todo com o dedo no nariz.” Além de situações relacionadas à disciplina em relação às crianças, a cena se constrói fazendo insurgir, de dentro do ato sublime de prever o futuro, uma preocupação metafórica com a panela de pressão aquecida no fogo<sup>151</sup>. Vale ressaltar que Nelson Rodrigues parece brincar com o oráculo. Apolo tem um filho - Asclépio - e Madame Crisálida tem um filho - o menino que a acompanha durante seu trabalho. Poderíamos dizer que Madame Crisálida e o filho funcionariam como uma paródia de Apolo e Asclépio.

Zulmira procura a cartomante com uma intenção e acaba por desviar-se dela. Como personagem, ela é o que se pode chamar de 'Bovary suburbana'<sup>152</sup>: decepcionada com o marido, busca realização sexual fora do casamento, mas o olhar acusador de sua prima impede-a de continuar se encontrando com o amante. Vista como uma das personagens que melhor representam o universo feminino rodrigueano<sup>153</sup>, Zulmira traz consigo a marca da fatalidade, uma característica da tragédia grega, com a diferença de que ela tenta usar esta fatalidade em proveito próprio. Vive com um marido desempregado e sem perspectivas de

---

<sup>151</sup> RODRIGUES, 1953. p. 733.

<sup>152</sup> MAGALDI, 1992. p.27.



mudanças e mesmo assim a protagonista não procura um trabalho para que possa ajudar no orçamento doméstico e melhorar sua condição miserável. Concentra suas esperanças de um futuro melhor, como parece ser regra em sua época, no marido que já está acostumado com o desemprego e a falta de dinheiro.

O processo de desespero de Zulmira vai-se aprofundando ao longo da peça e "em seus conflitos internos, ela se divide entre preconceitos e complexos de culpa, acabando por enveredar por um caminho que tanto pode levá-la à loucura como à morte"<sup>154</sup>. Longe de ser uma esposa exemplar – muito embora isso não afete o marido –, ela se apresenta hostil a ele, fecha-se em seus pensamentos e suas angústias. Porém, sua hostilidade, que inicialmente poderia parecer um desequilíbrio, é na verdade deliberada. Zulmira acredita ter motivos para se comportar desta maneira: sentiu-se humilhada pelo marido na noite de núpcias e, em revanche, deseja também humilhar e ferir<sup>155</sup> Tuninho. Dessa forma, ela acaba por se entregar a um desconhecido no banheiro de uma sorveteria na Cinelândia, enquanto o marido aguarda lá fora, tomando sorvete tranqüilamente, sem imaginar o que se passava. Essa traição inconseqüente é retomada por Zulmira, que passa a ver nestes encontros amorosos a possibilidade de realização de seus sonhos frustrados. Ela, porém, não poderia supor que seria surpreendida pela prima enquanto andava na rua de braços dados com o amante. O fato de ter alguém próximo, colocando em risco a sua estabilidade conjugal lícita, contribui para acentuar suas angústias e obsessões<sup>156</sup>.

Por algum tempo, a doença de Zulmira, em meio a tantas contradições, é, como a de Alceste, desconhecida. A origem e o desenvolvimento dos sintomas são pouco trabalhados em ambas as peças. No caso de Zulmira, muito embora ela pressinta a morte, o fato nem

---

<sup>153</sup> MAGALDI, 1992. p. 115.

<sup>154</sup> LINS, R. L., 1979. p. 79.

<sup>155</sup> Somente no decorrer do último ato, por meio de *flashback*, que o público tomará conhecimento do real motivo para a traição e também para a vingança de Zulmira contra Tuninho.

<sup>156</sup> LINS, R L, 1979. pp. 80-83.

merece uma atenção especial. Seu estado de saúde é visto como um elemento facilitador, inesperado, uma alternativa. Como destaca Lins<sup>157</sup> (1979: 81-82):

No agonizante mundo de *A Falecida*, a avidez suicida com que Zulmira se rende aos seus prognósticos de morte lembra um pacto diabólico no qual, como uma das partes contratantes, fosse arrastada ao fim por suas próprias artimanhas, mais uma vez derrotada nesse derradeiro jogo.

A morbidez da personagem vai-se desenvolvendo no decorrer da trama e ela passa a planejar o próprio enterro como se fosse uma festa. Os funcionários da funerária corroboram com suas alucinações e com o desejo de vingança, ajudando-a a preparar o enterro de luxo e em flertes esporádicos. Enquanto isso, Tuninho, o marido alheio a tudo que se passa, continua a levar a vida com o pensamento voltado para o futebol, sem muita inquietação com a inatividade, ou melhor, vendo nesta situação a possibilidade de sair, ir à praia, aproveitar o sol, ocupar, agradavelmente, o tempo.

É inegável que Tuninho e Zulmira vivem sob o mesmo teto, mas em mundos diferentes. De forma egoísta cada um pensa em si, nos seus problemas grandes ou pequenos e na melhor forma de resolvê-los, sem que o outro sequer desconfie dos dramas do consorte, num total descompasso, chegando ao limiar da raiva entre marido e mulher<sup>158</sup>. Podemos explicitar rapidamente o desacerto quando Tuninho, imerso no universo festivo do futebol e consternado pela contusão de Ademir, ignora o desespero de Zulmira em um acesso de tosse durante a noite. A minoração da doença de Zulmira é uma das estratégias de inserção do riso em um dos pontos mais tensos da peça. As rubricas informam “(luz no lar de Zulmira. Entra Tuninho no quarto. Furioso. Atira o paletó.)”. Suas palavras são: ‘Que peso tremendo!’. Nelson Rodrigues dirige a cena pela rubrica que estabelece o seguinte: “(Zulmira, que cochilava, desperta em sobressalto)”. Tuninho, indignado, pede à mulher que imagine se Ademir não jogar. Irritada e desinformada acerca do jogador, ela pergunta: Que Ademir? A

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>158</sup> MEDEIROS, E., 2005. p.123.

resposta, furiosa, não tarda: “Que Ademir? Ou tu nunca ouviste falar em Ademir? Parece que vive no mundo da lua?” Rodrigues intensifica a inadequação dos dois e aumenta nossa perplexidade com mais uma rubrica: “(Zulmira dobra-se, na cama, tossindo com todas as forças. Sob a obsessão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.)” Na seqüência, o ator que representa Tuninho deve dizer: “Se ele não jogar, não sei não. Aí será uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah vale!...” Nesse trecho Nelson Rodrigues une, inequivocamente, *agón/jogo*, tragédia, dor, morte, sangue e riso. O desfecho da cena é cruel. O marido tira os sapatos, deita-se de costas para a mulher que tosse tremendamente e faz o seguinte comentário: “Sabe quem deu o supercampeonato ao Fluminense? Ademir! Decidiu todas as partidas!” As rubricas dão mais colorido ao cenário trágico: “(Larga os sapatos. Deita-se, numa melancolia medonha. Ao lado, sentada, no meio da cama, Zulmira se torce, em acessos tremendos.)”. Concluindo, Tuninho completa: “Às vezes, eu tenho inveja de ti. Tu não te interessas por futebol, não sabes quem é Ademir, não ficas de cabeça inchada, quer dizer, não tens esses aborrecimentos... Benza-te Deus! [...]” Voltaremos a esta cena mais adiante, na p.65.

É preciso ressaltar que as duas situações trágicas apresentadas – a tosse de Zulmira e o acidente com Ademir – são relativas de acordo com a perspectiva de seus personagens e dos públicos simpatizantes a eles. As reclamações dos torcedores de um time, freqüentemente, soam como ridículas para aqueles que não fazem parte do universo dos torcedores e, talvez, 50% da platéia que assistisse à peça. Em contrapartida, por mais que racionalmente isso soe cruel, as reclamações e acessos de um doente podem parecer muito irritantes e chatas para os sadios.

### 5.3. O jogo do metafórico e do concreto.

O jogo do metafórico e do concreto se faz presente nas duas peças. Nelson, em *A Falecida*, queria provocar a platéia, causar espanto. Primeiro por colocar no Municipal o futebol. "De fato, a aura que cercava o Teatro Municipal não autorizava certas liberdades."<sup>159</sup> E também por levar para o palco jogadores de uma sinuca invisível, com tacadas imaginárias, cenário vazio, apenas com cortinas no fundo e personagens trazendo e levando cadeiras e outros objetos, a fim de compor os diversos ambientes<sup>160</sup>. Até a chuva que deveria cair era 'imaginária'. Também o cenário é composto pela imaginação e os objetos de cena idem, mas devemos entendê-los a partir de convenções teatrais (da chuva que não existe e que temos que entender que existe; assim como o carro, as janelas etc). O que significa isto? Significa que o autor quer que estejamos lendo seu texto no nível do concreto e do simbólico ou, literariamente falando, no nível do metafórico.

### 5.4. Concretos e abstratos no jogo da *Falecida*

A chuva, de acordo com o dicionário de símbolos<sup>161</sup> significa um agente fecundador, remete para o mito de Dânae<sup>162</sup>, influência celeste recebida pela terra, bem como "[a]quilo que desce do céu para a terra é também fertilidade do espírito, a luz, as influências espirituais".<sup>163</sup> A chuva, neste caso poderia representar a 'sabedoria' da cartomante que, apesar

---

<sup>159</sup> CASTRO, R., 1992. p. 247.

<sup>160</sup> RODRIGUES, 1953. p. 733.

<sup>161</sup> Entendemos por símbolo "aquilo que, por sua forma ou sua natureza evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo ausente ou abstrato." Conf. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*.

<sup>162</sup> Conta a lenda que Dânae foi levada por seu pai para uma câmara subterrânea para que não engravidasse. Ela, porém, recebe a visita de Zeus sob a forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda no teto, e ela se deixa engravidar. Assim como a planta tem necessidade de chuva para brotar, o mito lembra a origem da manifestação e da fecundidade. Conf. *Dicionário de Símbolos*, p. 236.

<sup>163</sup> CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*, p. 235.

de atrapalhada e espertalhona, não deixou de acertar em relação a mulher loura, tanto que Zulmira foi logo do simbólico ao concreto ao identificar a tal mulher com a prima Glorinha. A chuva como elemento que sugere a fecundidade é também marca de Dioniso, deus da vegetação, *Dioniso dendrites*, o fecundador, o elemento fálico do teatro causador de êxtase:

êxtase em Dioniso não é obra de um indivíduo isolado, mas um fenômeno de massas, que arrebatava as pessoas à sua volta de forma quase contagiante. Isso exprime-se miticamente, dizendo que o deus está sempre rodeado de um enxame enfurecido de devotos e devotas<sup>164</sup>.

Observemos o símbolo identificador de Glorinha, o cabelo louro.

A mulher loura, em geral fatal ou estrangeira, é aquela que representa a beleza.

O privilégio provém da cor de seus cabelos estar relacionada com a cor do sol, do melhor trigo, que, ao apresentar a cor amarela, está pronto para ser colhido, da auréola dos santos. É uma manifestação de calor e da maturidade<sup>165</sup>.

Do mesmo modo, vários símbolos são utilizados para identificar Apolo: a lira, o lobo, o delfim, o loureiro, planta apolínea por excelência que era usada pela pitonisa durante suas profecias<sup>166</sup>, e, principalmente suas flechas. Homero, no canto II da *Ilíada*, apresenta Apolo como "Apolo do arco de prata"<sup>167</sup>. Ora, sendo ele deus da peste, o deus rato (canto I, v. 39 - *smínteo*), como pode vir para salvar? Em atitudes paradoxais. Algumas delas levam-nos novamente à reflexão de que a morte faz parte da vida, numa união dos contrários (tensão-arco), num jogo do concreto-abstrato fazendo um paradoxo em que pólos aparentemente opostos são interligados.

---

<sup>164</sup> BURKERT, Wa. *Griechische Religion der archaischer und klassischen Epoche*. Stuttgart, 1977. 252, citado por Maria Helena da Rocha Pereira In: EURIPIDES. *As Bacantes*. Introd., trad. do grego e notas de M. H. R. P. Lisboa: Edições 70, 1992. p. 12.

<sup>165</sup> CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*, p. 560.

<sup>166</sup> GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 32-34.

<sup>167</sup> HOMERO. *Ilíada*. Canto II. Trad. de Octávio Mendes Caiado. São Paulo. Difusão Européia do Livro. São Paulo, 1961. p. 57

Nelson Rodrigues parece jogar com as palavras ou com os símbolos, pois, coincidentemente ou não, o loureiro – planta usada para simbolizar Apolo – é também adaptado para simbolizar Glorinha, a prima de Zulmira. É como se Nelson dissesse: cuidado com a loura-Glorinha, com o louro-Apolo. O poeta Rodrigues pode estar tramando com Apolo um novo destino trágico.

*Thanatos*, na *Alceste*, aparece vestido "de preto, com asas alongadas, grandes barbas e espada na mão"<sup>168</sup>. Dale (1954: 21) aponta para o traço potencialmente satírico da figura de *Thanatos*. Segundo ela, ele não vem do submundo como deveria vir, ou seja, sentado majestosamente em um trono, mas como uma criatura do folclore popular.<sup>169</sup> Esta imagem, pelo exagero no traje, pela fala desconfiada e insegura, desenha uma morte caricata. Outro aspecto interessante é o fato da Morte se lamentar; sabemos que a morte, quando vem, leva sua vítima sem apelos, não lamenta. Mas *Thanatos* na peça não é intimidador, razão pela qual a desconstrução dos símbolos relacionados com a morte em *Alceste* traz-nos algumas questões.

Primeiro, o fato de *Thanatos* questionar o louro Apolo por estar armado com seu arco. Como poderia ele questionar se também está armado? Ambos estão armados, Apolo com seu arco e *Thanatos* com a espada. Segundo, Apolo andar com o arco é um hábito, e *Thanatos*, por sua vez, usa sua espada cerimonialmente<sup>170</sup>. Seria, por parte de *Thanatos*, manifestação de medo no confronto?

---

<sup>168</sup> *Alceste*, versos 26-27. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>169</sup> DALE, A.M In: Euripides. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by. A.M. Dale. London: Oxford University Press, 1954. p. xxi.

<sup>170</sup> EURIPIDES. *Alcestis*. With Notes and Commentary by C.A.F. Luschnig and H.M. Roisman. University of Oklahoma Press. USA, 2003. p. 172.

E, por último, o tom coloquial do diálogo entre os dois, que pode parecer pró-satírico, mas que pode ser uma estratégia utilizada por Eurípides para a abertura da cena e para despertar o interesse e descontrair o seu público<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Sobre este assunto ver introdução e notas de C.S. Jerram, M.A. In.: EURIPIDES, *Alcestis*. London: Oxford University Press, 1895. p. xiii.

## 6. Estudo comparativo das cenas de entrada do coro de *Alceste* e da *Falecida*

A ousadia do subtítulo que ora apresentamos justificar-se-á no final dessa seção, pois, se é óbvio falar de coro no teatro grego, em *A Falecida* não tomar o caminho proposto foi determinado, audaciosamente, por Nelson Rodrigues.

### 6.1. Coro trágico em *Alceste* – o párodos

Um coro, formado por anciãos de Feres, apresenta-se. Sua entrada leva o andar pesado da velhice. O motivo de sua vinda, grave, é informar-se acerca da casa do poder constituído: Alceste, a esposa do governante teria morrido? Entretanto, para além do pesadume e da gravidade de sua entrada, há uma estranheza no ar. Suas falas estão divididas em dois semicoros<sup>172</sup>. A alternância nas falas instaura um clima de instabilidade e angústia, mas também de especulação prosaica.

Coro: alguém está ouvindo gemidos, bater de mãos no interior do palácio, ou as lamentações, sinal de que tudo está consumado? Nada ! Nem um só dos servos estaciona junto ao pórtico. Oxalá apareças, ó Peã para repelir esta onda de calamidades!

Primeiro semicoro: Não ficariam em tão grande silêncio, se ela estivesse morta.

Segundo semicoro: Ela não é mais que um cadáver!

Primeiro semicoro: Seu corpo não foi retirado do palácio.

Segundo semicoro: Por que dizes isto? Não tenho esta presunção. Em que se apoia tua confiança?

Primeiro semicoro: Como teria Admeto podido realizar, secretamente, os funerais de tão digna esposa?

Coro: Não vejo junto às portas o vaso de água lustral, que se costuma colocar à entrada das casas, onde há um morto. [...]

Enquanto parte do coro se preocupa com a falta de notícias do interior do palácio, outra parte discute se Alceste está ou não morta. A cena de entrada do coro, o párodos, deixa-



nos apreensivos, numa espécie de expectativa crescente; contudo as questões apresentadas são prosaicas, especulativas, pragmáticas – não há lamento nem piedade.

## 6.2. O jogo coreográfico em *A Falecida*

Após a cena introdutória da cartomante, que em nossa leitura funciona como um prólogo, Nelson apresenta, rapidamente, sem grandes explicações, uma cena em que alguns amigos jogam sinuca. Ler o texto talvez não nos traga à mente a fecunda analogia criada pelo dramaturgo, todavia o texto dramático urge por uma visualização. É preciso que se crie a imagem dos amigos que se movem em torno a uma mesa de sinuca. Seu movimento é pausado e, pelas pausas, ritmado e refletido. Jogam-se os braços, as pernas e o olhar. O movimento puro, recordemos, é algo muito próximo do coro da tragédia da Antiguidade. Entre o real e o metafórico, temos na cena mais uma sugestão do autor: tudo não passa de um jogo e a partir do jogo de sinuca antevemos um outro em *mise-en-abyme*<sup>173</sup> que se vai configurar como uma representação da tragédia de Tuninho: a disputa entre Vasco e Flamengo<sup>174</sup>. O diálogo de Oromar e Tuninho sobre futebol coloca uma discussão patética entre os outros parceiros<sup>175</sup>. É notório que o adjetivo patético define a posição dos que escrevemos. Não estamos, contudo, ignorantes da gravidade do problema tal como ele se apresenta para os amantes do futebol. A ambigüidade do tema, banal e simultaneamente sério, é argumento para a nossa hipótese da mistura ‘o riso no trágico’. O diálogo:

---

<sup>172</sup> *Alceste*, v. 88-100. Trad. de M. O. Pulquério e M. A. N. Malça.

<sup>173</sup> Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro*, 2003. p.245, caracteriza *mise-en-abyme* como sendo "um desdobramento estrutural temático, isto é, uma estreita correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada. O teatro dentro do teatro é a forma mais comum de *mise-en-abyme*. A peça interna retoma o tema do jogo teatral, sendo analógico ou paródico o vínculo entre as duas estruturas[...]"

<sup>174</sup> Vale insistir: desde a antiguidade é um agon. "Agon ou princípio agonístico marca a relação conflitual entre os protagonistas. Estes se opõem numa dialética de discurso/resposta. Cada um se engaja totalmente numa discussão que impõe sua marca à estrutura dramática e constitui seu conflito. Certos teóricos chegam mesmo a fazer do diálogo o emblema do conflito dramático e, de maneira mais geral, do teatro." Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*. p. 11.

<sup>175</sup> RODRIGUES, 1953. p.735.

Oromar: Vais ao jogo domingo?  
 Parceiro n° 1: O Carlyle nunca foi jogador de futebol!  
 Tuninho: E tu achas que eu vou perder um jogão daqueles?  
 Parceiro n° 2: Quem? O Carlyle ensopa o Pavão!  
 Oromar: Pra teu governo - o Fluminense vai dar um banho. Nem se discute!  
 Parceiro n° 1: Jogador profissional, que me perdesse um pênalti, eu multava!  
 Tuninho: Pimba! Sou Vasco e dou dois gols de vantagem!  
 Oromar: Você é besta!  
 Parceiro n° 2: Entendo muito mais de futebol que você!  
 Tuninho: Queres apostar?  
 Parceiro n° 1: São uns palhaços!  
 Oromar: O Ademir joga?  
 Parceiro n° 2 - Vocês ganharam no apito!  
 Tuninho: Não sei, nem interessa. Queres ou não queres?  
 Oromar: Quanto?  
 Parceiro n° 1: S. Cristóvão aonde, seu?  
 Tuninho: Cem mil.  
 Parceiro n° 2: Conversa! Conversa!  
 Oromar: Dois gols de vantagem, eu topo.[...]

O futebol é, no Brasil, um esporte de massas, com intensa participação de camadas populares, tanto dentro como fora de campo<sup>176</sup>. Por isso, podemos verificar que, no Brasil, torcer por um time é uma questão afetiva, muito mais que a relação social, isto é, não precisamos ser sócios de um clube para sermos torcedores fanáticos de determinado time de futebol. O diálogo acima é só um exemplo que como "o jogo deixa transparecer a espontaneidade a mais profunda, as reações mais pessoais às pressões externas<sup>177</sup>. O que é essencial para um torcedor pode parecer estranho para outras pessoas que não se interessam por futebol. Um exemplo disso é o diálogo, já comentado, parcialmente, na p.59, de Tuninho e Zulmira<sup>178</sup>:

(luz no lar de Zulmira. Entra Tuninho no quarto. Furioso. Atira o paletó.)

Tuninho: Que peso tremendo!

(Zulmira, que cochilava, desperta em sobressalto)

Zulmira: Que foi?

(Tuninho tira os sapatos)

Tuninho: Imagina tu - talvez o Ademir não jogue.

Zulmira (atônita): Que Ademir?

Tuninho: Ora, não me aborrece você também! Que Ademir? Ou tu nunca ouviste falar em Ademir? Parece que vive no mundo da lua?

(Tuninho enfurecido, anda de um lado para outro. Tem um sapato em cada mão)

<sup>176</sup> GASTALDO, E.L. *Futebol, mídia e sociedade no Brasil: reflexões a partir de um jogo*. Cadernos IHU idéias. Ano 1. N° 10. UNISINOS. RS, 2003.

<sup>177</sup> CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. p. 518.

<sup>178</sup> RODRIGUES, 1953. p. 760.

Zulmira: Ai!  
 Tuninho: Machucou-se no treino. Estupidamente!  
 (Zulmira dobra-se, na cama, tossindo com todas as forças. Sob a obsessão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.)  
 Tuninho: Se ele não jogar, não sei não. Vai ser uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah vale!...  
 (Tuninho vem se debruçar sobre a mulher, que continua tossindo.)  
 Tuninho (feroz): sabe quem deu o supercampeonato ao Fluminense? Ademir! Decidiu todas as partidas!  
 (Larga os sapatos. Deita-se, numa melancolia medonha. Ao lado, sentada, no meio da cama, Zulmira se torce, em acessos tremendos.)  
 Tuninho: Às vezes, eu tenho inveja de ti. Tu não te interessas por futebol, não sabes quem é Ademir, não ficas de cabeça inchada, quer dizer, não tens esses aborrecimentos... Benza-te Deus! [...]

Observamos na cena o jogo coreográfico do casal: Zulmira deitada, levanta em sobressalto. Tuninho entra, joga o paletó – ação violenta X prostração da mulher. O marido se senta, tira os sapatos e se põe a andar de um lado para o outro com eles nas mãos – movimento ritmado X estaticidade. Zulmira dobra-se, sentada, encolhendo a postura. Tuninho exalta-se, debruça-se sobre a mulher, cobre seu corpo, larga o sapato e deita-se melancólico. Ela, sentada, no meio da cama, se torce, em acessos tremendos. Tudo coreograficamente determinado por Nelson Rodrigues.

Pensemos no diálogo dos amigos, durante uma partida de sinuca, sem grande menção a elementos cômicos das cenas. Poderíamos dizer que tanto na cena do coro de *Alceste* quanto na cena dos amigos n'*A Falecida* há situações prosaicas, com discussões que não levam a nada, já que não são relevantes. O que, no entanto, diferencia as duas cenas é a forma do diálogo, pois enquanto em *Alceste* o coro dá início, seguido pelos semi-coros para só depois retornar o coro principal, em *A Falecida* os diálogos se misturam, porém sem perder o sentido. Desse modo, reforça-se a idéia de *mise-en-abyme*, mas em Nelson esse 'espelhamento' é mais complexo<sup>179</sup>: trata-se de um jogo (o jogo teatral), que se reflete no jogo de sinuca (jogo cênico) e no futebol (jogo que estabelece o conflito 'marido x mulher'). Todos eles refletindo as relações humanas dentro de um grande espelho trágico, a saber, a vida como

<sup>179</sup> Segundo Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, 2003. p. 245 "o reflexo da obra externa no enclave interno pode ser uma imagem idêntica, invertida, multiplicada ou aproximativa."

um jogo sem regras. Há que ressaltar que o coro de Nelson não é óbvio, mas, por isso mesmo, no contexto do teatro brasileiro comparado com o teatro grego, mais artístico, menos clichê.

### 6.3. Cenas de Perjúrio

Em relação às esposas passa-se algo de semelhante: ambas fazem pedidos no leito de morte. Alceste, que aparentemente não age, dando-nos a impressão de heroína pronta para suportar o seu destino sem qualquer palavra de apoio, gesto de consolo ou poder que possa reverter sua situação, faz um pedido ao marido que ele dificilmente cumpriria, já que o cumprimento de tal promessa faria de sua vida um tormento.

Zulmira, por sua vez, pede ao marido que procure seu amante, pedido que ele atende prontamente, mas no decorrer da visita a Pimentel, descobre tudo a respeito da esposa, que julgava acima de qualquer suspeita.

Merece destaque, entretanto, que ambas as protagonistas parecem ter feito pedidos descabidos a seus maridos: de um lado Alceste, pedindo ao marido que se anule como homem e passe a ser pai e mãe das crianças; por outro Zulmira, mandando seu marido ir ao encontro do amante sem pensar que ele poderia descobrir tudo, ou talvez acreditando que, mesmo que o adultério viesse à tona, ele ainda faria sua vontade, isto é, proporcionaria a ela um enterro de luxo. Para Sábato Magaldi "a ironia trágica decretará a vacuidade da ingênua ambição" e ainda acrescenta<sup>180</sup>:

Afinal, embora simbolicamente muito importante, o enterro de luxo não representaria desejo excessivo de Zulmira, que se privou no cotidiano de quaisquer gratificações e, com uma ligação secreta, acreditou ter obtido os meios de satisfazê-lo. Evidentemente que foi ingenuidade pensar que o marido receberia o dinheiro do ex-amante dela sem nenhuma indagação. Ou talvez ela se iludisse propositadamente no sonho vão, não se importando que, depois de morta, a privassem do grande enterro [...]

---

<sup>180</sup> MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues, Dramaturgia e Encenações*. 1992. p. 68.

Essas considerações permitem-nos voltar à questão da desmedida dessas protagonistas, que pedem aos seus maridos sacrifícios despropositados. O que teria possibilitado a verossimilhança para esses pedidos, em outras palavras, o que teria possibilitado uma possível crença de que eles atenderiam, na ausência delas, aos seus pedidos? Como se vê, houve, por parte das protagonistas, uma valorização excessiva da morte. Alceste se achou no direito de exigir do marido um pagamento, uma vez que aceitou morrer em seu lugar, e Zulmira não se deu conta ou não se incomodou com as conseqüências de seu pedido, pois tinha um objetivo – o enterro luxuoso, que deveria ser alcançado a qualquer custo.

Utilizando-nos de um feliz jogo de palavras que marca o título do artigo de Ismail Xavier<sup>181</sup> (1993), poderíamos dizer que o que temos aqui são 'maridos humilhados, esposas perversas'. Nesse ponto invertem-se os papéis, Admeto e Tuninho tornam-se grandiosos a ponto de poderem ocupar o papel do protagonista; Alceste e Zulmira parecem mesquinhas, ridículas e inseqüentes. Kitto (1990: 231-242), ao comentar *Antígona* de Sófocles, admite a troca de papéis de protagonista e deuteragonista entre Antígona e Creonte. Propomos para Admeto, Tuninho, Alceste e Zulmira a mesma leitura, porque eles – os maridos – são chamados a suportar a vida com suas adversidades. Admeto deverá ocupar-se do lar e da educação das crianças. Para isso, ele precisa superar a solidão. Tuninho deve reconhecer-se como 'marido traído' e caminhar o resto da vida assim. Diferentemente, por exemplo, de Zulmira, para quem a morte é a solução dos problemas, tomada de posição social de prestígio, e de Alceste, para quem a morte significa a conquista da posição de herói.

Se retomarmos o contexto dos dois autores, ambos inovadores, contestadores, avessos a hipocrisias, diremos que as inversões são muito significativas. Alceste, no *Banquete*

---

<sup>181</sup> XAVIER, I. *Pais humilhados, filhos perversos*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 37. p. 59-81. nov. 1993.

(179 b)<sup>182</sup> de Platão, é exaltada como a única pessoa que decidiu morrer por seu marido: a despeito de este ter ainda um pai e uma mãe, ela conseguiu superar com seu amor o amor dos outros. Vê-se que Eurípides não segue essa linha de pensamento, pois, diante da proximidade da morte, o dramaturgo faz de Alceste uma mulher que exige promessas para o cumprimento de seu ato de ‘despojar-se’ da vida. Admeto promete todas as coisas exigidas como forma de reconhecimento de tamanho sacrifício. A sutileza de impor regras para o *post-mortem* macula a aura de bondade conquistada. A imagem de mulher ideal fica distorcida. A vida foi comerciada. O preço para Admeto pagar por permanecer vivo ou por permitir que a esposa morra em seu lugar foi, como afirmamos na p.38 alto: ele precisa, ao entrar em casa, deixar as funções viris e viver o obscurecido papel da senhora do *oikos*.

Diante de tais coações, resta para ambos refugiar-se no perjúrio. Assumir a condição de quem quebra um ato sagrado proferido em situação solene é – para homens dignos – peso bastante para fazê-los trágicos.

O perjúrio em ambas as peças é construído dentro de cenas de reconhecimento, por isso, passamos deste ponto para o outro.

---

<sup>182</sup> Platão. *O Banquete*. trad. intr. e notas de M<sup>a</sup> Tereza Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

## 7. CENAS DE RECONHECIMENTO

### 7.1. Cenas de Reconhecimento em *Alceste*

Admeto reconhece que a vida sem Alceste não é vida. Ele sofre a ausência da esposa lamentando-se: "que maior desgraça para um homem do que perder uma fiel esposa?"<sup>183</sup>, diz que inveja os mortos e que desejaria morar com eles no Hades<sup>184</sup> – desejo este bastante improvável, visto que aceitou e que foi às últimas conseqüências para escapar deste destino. Como acreditar nas intenções de Admeto?

Aristóteles, na *Retórica*, afirma que o caráter é o principal meio de persuasão<sup>185</sup>. Talvez esse seja o caminho do nosso desconforto: temos o caráter de Admeto descrito na peça e o marido de Alceste não convence (parte da ambigüidade habilmente construída por Eurípides). Em um dos trechos mais fortes da peça, a disputa entre um velho pai e um filho acossado pela morte, entrevemos as marcas evidentes de uma personagem covarde e insegura. Admeto e seu pai, ambos, trocam acusações pesadas, nas quais fica delineado o caráter do primeiro.

Feres diz que o filho é:

- um pusilânime que conseguiu persuadir a esposa a tomar o seu lugar<sup>186</sup> (para Feres a atitude do filho é sinal de covardia);

- um sofista que descobriu uma boa maneira de nunca morrer: sempre persuadir, com doces palavras, a mulher amante<sup>187</sup>.

Se Apolo elogia Admeto e Hércules também, há que se registrar que seus julgamentos são de deuses, não de homens, e, a julgar pelas palavras do pai, o caráter de Admeto não é invejável. Eurípides não nos mostra o discurso utilizado por Admeto para

---

<sup>183</sup> *Alceste*, v.v. 879-880.

<sup>184</sup> *Ibidem*, v.v. 865-867.

<sup>185</sup> *Retórica*, 1356 a.

<sup>186</sup> *Alceste*, vv. 703.

convencer Alceste, ou, numa melhor hipótese, para aceitar que ela, certa de que se tratava da melhor opção, convencesse-o de que ela devia morrer em seu lugar. Na *Retórica*, 1378 a, Aristóteles afirma que são três as causas dos oradores serem dignos de crédito: a prudência, a virtude e a benevolência. Ao nosso ver, dessas três, Admeto só não tem uma, a primeira. Ele foi imprudente ao aceitar ou ao convencer Alceste. Sua imprudência se manifesta pelo arrependimento (verdadeiro ou falso) que Eurípides sugere após a morte da rainha e também no ato de acolher Hércules em um momento de luto. A contaminação do deus adentrando um local impuro poderia tornar-se funesta para o anfitrião; felizmente, Hércules foi compreensivo, compadeceu-se de Admeto e resgatou Alceste das garras de *Thanatos*.

Outro aspecto que nos chama a atenção é o fato de Admeto se beneficiar com a morte da esposa que parecia indefesa. Isto, segundo Aristóteles (*Retórica*, 1383 b) é motivo de vergonha. No entanto, percebemos que Alceste também tira proveito de Admeto, quando este se encontra despreparado diante da necessidade de pagar pelo grande sacrifício de sua esposa.

Também é vergonhoso não suportar fadigas que os velhos suportam (sinal de falta de energia, de préstimo), a saber, aceitar a hora da morte naturalmente. Como vimos, o filho de Feres tenta trocar com o velho pai o instante de sua morte. Receber benefícios de outro (a vida recebida de Alceste), ainda segundo Aristóteles, e censurar o benefício recebido (*Retórica* 1384a) – o que faz Admeto depois de constatar a infelicidade advinda da ausência da esposa – é mais um motivo de vergonha para o rei..

Outro motivo forte para sua falta de pudor é apontado por Feres no grande confronto: Admeto é o causador da morte de Alceste e, quando somos responsáveis por um ato que nos desonra (*Retórica* 1385a), isto é vergonhoso. Admeto é imprudente e vergonhoso, além de ser considerado covarde pelo próprio pai.

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, v.v. 700-701.



Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, 1109b, ensina que a excelência moral se relaciona com as emoções e as ações. Estas ações podem ser feitas com conhecimento de causa ou por completa ignorância. Podemos simplesmente agir livremente ou sermos forçados a agir. Resta saber se a atitude de Admeto foi voluntária ou se ele foi forçado a pedir o sacrifício de Alceste (*Et. a Nic.*, 1110). Eurípidés não esclarece, a ambigüidade continua e nem poderá se resolver porque ela é chave de leitura para a peça, em sua relação estreita com a sofística. São os grandes e poderosos vazios teatrais.

A situação de perjúrio na *Falecida* parece-nos muito diferente da de *Alceste*. Invariavelmente, se tomamos a cena final consoante o estabelecimento do texto por Dale, toma-se o partido de Alceste – ainda que Admeto a tenha reconhecido antes de tomá-la das mãos de Hércules. Já em relação a Tuninho, no encontro com Pimentel, nossos sentimentos nos leva a apiedarmos do marido traído que, sem saber de quem se tratava e, ignorando a traição da esposa, abraça a empreitada de atender a um pedido inadequado da esposa, o enterro de luxo.

Outra cena de reconhecimento (e perjúrio) em *Alceste* merece destaque. Hércules chega ao palácio com uma mulher velada e propõe que Admeto fique com ela. Admeto responde da seguinte forma:

[...] Em Feras tens muitos homens hospitaleiros; não me recordes o meu infortúnio. Eu não conseguiria, vendo-a no meu palácio, conter as lágrimas. Não me inflijas um mal em cima de outro mal; já chega a desgraça que caiu sobre mim. De resto, em que lugar do palácio instalaria uma jovem mulher? Efetivamente, ela é jovem, como se vê pelas vestes e pelos adereços [...]<sup>188</sup>

Vemos, nesta passagem pelos menos duas possibilidades de leitura:

---

<sup>188</sup> *Alceste*, vv. 1046-1052.

1. Admeto, um marido tão atencioso com Alceste, especialmente nos últimos instantes de sua vida, vê que as vestes e os adereços são de uma mulher jovem e os reconhece como sendo da própria esposa, conhecendo, assim, que é Alceste que está de volta<sup>189</sup>.

2. Admeto não reconhece a esposa, abjura e aceita em sua casa uma nova mulher.

Aristóteles, na *Poética*<sup>190</sup>, fala a respeito do reconhecimento. Segundo ele "o reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita."

O poeta é habilíssimo. Não saberemos os movimentos internos de Admeto. Não saberemos se há reconhecimento de fato ou não. A identificação dos adereços é possibilidade. Não fica claro no texto a identificação de adereços de mulher jovem e adereços de Alceste.

O reconhecimento no caso de Admeto – se houver realmente – dar-se-á através das vestes e dos acessórios que Alceste usava. Segundo Aristóteles<sup>191</sup>, porém, esta não é a forma mais bela de reconhecimento já que se dá através de objetos inanimados – os ornamentos. Entretanto insistimos que é belíssima a suspensão colocada pelo poeta.

Se colocarmos a primeira leitura como a mais provável, estaríamos admitindo que Admeto aceitou a mulher em seu palácio não para agradar Hércules, mas por saber que aquela era verdadeiramente sua esposa. Desta forma, Admeto não cometeria perjúrio algum. Seria um homem brilhante, um novo Sísifo<sup>192</sup>, o novo burlador de *Thanatos*. Vale recordar, em

---

<sup>189</sup> Cf. ROISMAN, *op.cit.*, 2003, p. 209, também avança esta possibilidade de leitura.

<sup>190</sup> *Poética*, 1.452 a - XI.

<sup>191</sup> *Poética*, 1.452 b.

<sup>192</sup> Sísifo era considerado o mais astuto dos mortais. Foi o fundador e primeiro Rei de Ephyra, depois chamada Corinto, onde governou por diversos anos. Mestre da malícia e dos truques, ele entrou para a tradição como um dos maiores ofensores dos deuses, pois quando Egina, a filha do deus-río Esopo foi raptada por Zeus, o deus foi procurado por Sísifo, que sabia do rapto e prometeu revelar a autoria caso Esopo fornecesse água à cidade de

poucas palavras: Asclépio foi punido por burlar Hades, Apolo indignou-se, mas prevaleceu a lei de Zeus.

Entretanto, acreditamos que a segunda leitura é a mais apropriada; de outra forma, o que justificaria sua postura relutante em aceitar a mulher em seu palácio, seria apenas para se fazer de rogado diante de seu hóspede ilustre? Somos levados a crer que ele realmente desconhecia de quem se tratava e que, ao receber a mulher velada, quebrou o juramento feito a Alceste. Nesse caso ele carregará pelo resto da vida uma mulher decepcionada e a pecha de perjuro. O que fará, dentro de seus domínios, uma mulher que cobra alto preço por seus atos? Final risível ou final trágico? A ambigüidade estabelecida por Eurípides escolheu – final absurdo, uma boca aberta para ‘rir ou gritar’.

## **7.2. O reconhecimento n' *A Falecida***

A cena de reconhecimento n' *A Falecida* acontece quando Tuninho começa a perceber que estava casado com uma mulher que ele desconhecia e tem seu ápice no momento em que ele se vê em meio à multidão, mas se sentindo completamente sozinho.

---

Corinto. Assim ele despertou a raiva do grande Zeus, que enviou Tânatos, para levá-lo ao mundo subterrâneo. Porém, Sísifo conseguiu enganar o enviado de Zeus e fez dele seu prisioneiro. Enquanto permanecia cativo, ninguém na Terra podia morrer, e o reinado de Hades estava ameaçado. Foi então enviado o deus da guerra Ares para libertá-lo, permitindo que a ordem natural fosse restabelecida. Quando o deus novamente tentou levá-lo ao mundo inferior, Sísifo fez sua esposa prometer que não iria enterrá-lo, e que exporia seu corpo no meio de uma praça pública. Quando acordou no mundo dos mortos, disse a Hades que precisava retornar à terra para repreender sua esposa por não haver enterrado seu corpo. Assim ele conseguiu convencer ao deus que enquanto não fossem prestadas as oferendas costumeiras, ele não podia ser considerado verdadeiramente morto. Usando este subterfúgio, Sísifo conseguiu permanecer por mais algum tempo no mundo dos vivos, até que a paciência de Zeus se esgotou. O deus resolveu pôr fim à malícia do mortal, enviando Hermes para conduzi-lo à força ao reino das sombras. No Hades, Sísifo teve um castigo imenso pela sua ousadia: por toda a eternidade ele foi condenado a rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível. Por esse motivo, tarefas que envolviam esforços inúteis passaram a ser chamadas "Trabalhos de Sísifo".

Apesar de fazer parte da multidão, em um jogo de futebol, que é um coletivo poderoso, uma vez que remete ao júbilo, à conquista, ao enfrentamento, é ali que Tuninho reconhece sua condição trágica. Ele está rico. O preço de tudo foi: fazer-se de perjuro e negar o enterro de luxo para Zulmira, apoderar-se do dinheiro do enterro ilicitamente; tornar-se, para o futuro, um chantagista e extorquir dinheiro do amante de sua esposa; com uma fortuna na mão, vinda da mulher que o fez de bobo, apregoar uma abundância financeira na pobreza moral e ética. Como personagem trágica, ele passa da fortuna ao infortúnio e desperta o sentimento de piedade. Contudo, o que Tuninho fez também é vergonhoso, pois tirou do cadáver (*Retórica* 1383b, 24) de Zulmira a possibilidade do enterro de luxo.

A descoberta, por Tuninho, da traição da esposa, faz dele um homem rico, mas derrotado, amargurado. Ressaltamos o quanto esta descoberta é importante, pois para ele o que seria a fortuna? A fortuna é ser pobre, desempregado, mas ignorante dos deslizes de sua companheira; ao ficar rico, ele se torna infeliz, porque a condição do enriquecimento é saber da traição. O preço, para Tuninho, é alto. Como Creonte na *Antígona* de Sófocles, como Hércules na peça homônima de Eurípides é-lhe exigido continuar a viver apesar da vergonha e do infortúnio de ser traído e de se ver na posição de perjuro.

## CONCLUSÃO

Em nossa pesquisa optamos por trabalhar paralelamente com duas peças – uma tragédia ática e outra contemporânea. Procurando demonstrar a herança ou ecos do texto Antigo no texto moderno, juntamente com as estratégias de apropriações por recursos inúmeros (analogias, inversões, rebaixamentos, retomadas de figuras, incorporação do riso cruel para intensificar o trágico), pudemos verificar que é possível fazer uma leitura comparativa dessas tragédias.

A partir do conceito de tragédia estabelecido na *Poética* de Aristóteles, concluímos que a teoria do estagirita não se ocupa de formas híbridas, nem pretende abranger características essenciais dos textos que os antigos denominavam ‘tragédias’. Há ainda uma pesquisa por fazer acerca do gênero.

Ingressamos no universo euripideano e rodrigueano a fim de entender o conjunto de suas obras dramáticas. Lopes (1993:98)<sup>193</sup> diz:

O trágico aponta já, na origem, para esse movimento de questionamento em si. Ele não se esgota nos clichês de tragédia, constituindo-se antes num ponto - num momento - em que a realidade da obra fala de si. Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização por parte do autor desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias - num sentido estrito e acadêmico - mas sim uma obra teatral moderna que tem "o poder de criar a vida e não imitá-la".

De fato, há em Nelson Rodrigues um comprometimento com a tragédia clássica. Podemos afirmar tal coisa a partir da observação da utilização, por parte do dramaturgo, dos temas clássicos e isso norteou a escolha das peças que analisamos. A preferência de Nelson por temas relacionados com a mortalidade, incesto, sagrado, traição, reputação, aproxima-o

do teatro antigo e faz dele um 'transcriador', não um copista. Rodrigues trabalha os temas voltados para a natureza humana em proximidade e ao mesmo tempo à distância dos gregos. Ele reelabora o espaço, a ação e as personagens. O autor que dizia trazer para os palcos a crueza e o suor das ruas dos subúrbios cariocas e não usava uma linguagem nobre e solene, nesse sentido, aproxima-se de Eurípides.

Com mais intensidade que o dramaturgo grego, seus textos são cheios de expressões freqüentes no dia-a-dia de pessoas das classes menos favorecidas que ele conhecia tão bem. Quando se referia aos que criticavam a linguagem nos textos, ele dizia<sup>194</sup>:

Os críticos achavam a minha linguagem pobre. O que eles queriam era a eloqüência, a sublitteratura, enquanto eu partia para a palavra viva, ainda suada da vida, suada da rua, suada de cotidiano, suada de paixão. Se não tenho outras virtudes, tenho esta e a reivindico para mim: - a de ter um diálogo extremamente teatral.  
Meus diálogos são realmente pobres. Só eu sei o trabalho que me dá empobrecê-los.

Chamou-nos a atenção o controle que o autor faz do texto através das rubricas. Cientes da ausência de rubricas nos textos antigos, o procedimento de Rodrigues poderia afastá-lo dos mesmos. Contudo, em nosso ponto de vista, ocorre o contrário. A aproximação com o texto antigo se faz no sentido de construir textos repletos de lacunas teatrais, prevendo a cena e o palco. Trata-se de obras abertas, ainda que apresentem o pulso forte do autor que controla seu texto, o que nos leva a crer que esses dramaturgos escolheram a prática teatral para a construção da escrita.

Rodrigues afirmava que "em obra de arte não se mexe"<sup>195</sup>. O tempo, porém, provou as múltiplas possibilidades de encenação dos textos rodrigueanos. Para Magaldi<sup>196</sup> (1993:106), " a observância estrita da rubrica prejudica o espetáculo. E, como a peça em questão compõe-se de numerosas cenas curtas, sem o apoio dos cenários, ficariam soltas,

---

<sup>193</sup> LOPES, A. L. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993. p. 98.

<sup>194</sup> RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Cia das Letras, 2002. p. 47.

<sup>195</sup> Cf. MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, 1992. p. 110.

desengrenadas." Embora o crítico julgue as rubricas excessivas e prejudiciais, cremos que conseguimos demonstrar a importância delas e a riqueza da percepção dramática de Nelson Rodrigues. Como grades, essas rubricas delimitam a ação imposta pelo autor, todavia deixam passar a luminosidade e o ar para grandes encenações.

Em relação às personagens, percebemos que, ao tratá-las como figuras do cotidiano e não como exceções heróicas de caráter elevado, Nelson parece criar uma forma de legitimar um universo que até então não estava ou não era reconhecido. Em meio a diálogos, ambientes e personagens simples, ele construiu tramas dignas do teatro grego. Evidentemente que traduzido sem a pujança ática, mas com o vigor e horror adequado para a lama brasileira.

Dentro deste pensamento, retomamos a questão do texto original e o problema da tradução e vemos que o texto teatral nunca terá um original, uma tradução absoluta, uma encenação ideal. É um texto que, na humildade do autor, se faz para a intervenção de muitos. Sobre esta temática, o autor explica que há entre os que fazem parte do teatro diferentes graus de vaidade intelectual e que isso se reflete diretamente nos textos<sup>197</sup>:

O leitor, que não conhece as sutilezas da vida teatral, há de querer saber como se exerce tamanha imodéstia. Explico: - reescrevendo os textos dramáticos. [...] O diretor está sempre disposto a cortar, o que seria o de menos. O patético é que reescreve, sim, reescreve. Seja Shakespeare, Sófocles ou Ibsen. O sujeito vai ver o Sófocles, e não é o Sófocles; vai ver Shakespeare, e não é Shakespeare; e tampouco o Ibsen é o Ibsen. Ninguém é ninguém, ou por outra: - é o diretor que anda por aí atropelando os textos eternos.

Degrada-se um Sófocles com os mais deslavados cacos. A platéia nunca sabe se está admirando um Ibsen ou um reles enxerto. Muitos poderão pensar que essa falta de respeito pelo autor, vivo ou morto, é uma feia e vil desonestidade. Não. Não é desonestidade e pelo contrário: - é inteligência [...]

Eurípides, como Nelson Rodrigues, parece ter sido um dramaturgo que viveu à frente de seu tempo, trazendo para o teatro inovações, denúncias e questionamento do sagrado, entretanto, a tradição crítica tem classificado ambas as peças como peças menores, 'tragicomédias': "[...] *A Falecida* é, voluntariamente, a morbidez pequenina, reles, destituída

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>197</sup> RODRIGUES, Nelson. *O Óbvio Olulante*. 1993. p. 160.

de qualquer magnitude, seja no bem, seja no mal. O que Nelson Rodrigues procurou desta vez foi a poesia e a tragicomédia das vidas suburbanas."<sup>198</sup> O que notamos, no entanto, é que a consciência do trágico está tão segura nas mãos desses dramaturgos que eles não têm pejo em misturar os gêneros, cremos que não seria possível que o público de uma tragédia entendesse o espetáculo da mesma forma.

Isto leva-nos a perceber que a teoria da tragédia, enquanto teatro, ainda está muito incipiente, pois, se o sentido estrito e acadêmico for se pautar por Aristóteles, talvez apenas Édipo Rei pudesse caber inquestionavelmente nessa teoria, mas as abordagens filosóficas<sup>199</sup> da tragédia não contemplam a cena viva.

A prática de Eurípides e a prática de Nelson Rodrigues são, para nós, teorias consistentes que não excluem a cena e que erigem a tragédia como teatro que ela é. As obras analisadas demonstram semelhanças e sugerem uma parceria de Nelson com a Antigüidade, de forma livre, irreverente, às vezes mais cruel e mais intensa – um exemplo disso seria vender a morte a um pai desesperado – como o caso dos donos da funerária com o ‘bicheiro’<sup>200</sup>. A reconstrução do tema pelo dramaturgo utiliza a abordagem grega euripideana e toma, neste caso, de forma hiperbólica e paródica a realização do enterro de luxo para um morto precoce.

Parafraseando Leite (1993:98) diríamos que Nelson Rodrigues em sua obra teatral moderna tem o poder de criar o jogo trágico da vida do brasileiro comum e não imitá-lo. As

---

<sup>198</sup> PRADO, D. A., *Apresentação do teatro brasileiro: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001. p. 10.

<sup>199</sup> Uma teoria famosa e que ainda tem muitos defensores ardorosos é a teoria de Nietzsche. Para propô-la o filólogo e filósofo alemão baseia-se em questões estéticas. A tragédia é apresentada por ele como a essência de dois espíritos: o apolíneo e o dionisíaco. Um individualiza e dá forma à energia vital que o outro emana. A tragédia, na visão de Nietzsche, seria o resultado dessas forças opostas. Ainda para esse helenista, o mito é de suma importância para a manutenção enérgica da tragédia, sem ele toda a cultura perderia sua força. Sobre este aspecto Nietzsche aponta Eurípides como o precursor da morte da tragédia a partir do momento em que leva à cena o cidadão comum no lugar do herói. Não obstante, Schiller, ao falar sobre a tragédia, não se atém aos conceitos aristotélicos, pautando-se pela questão moral. O poeta diz que a arte trágica é aquela que tem por "finalidade suprema o prazer na compaixão". Ao tratar da compaixão, ele fala da representação do sofrimento e afirma que de acordo com a intensidade da representação a alma terá sua sensibilidade excitada e também desafiada à resistência a faculdade moral. A tragédia, então, apresentaria o homem e sua vontade desafiando as forças do universo, sofrendo e resistindo ao sofrimento.



figuras rodrigueanas, com seus dramas prosaicos e mesquinhos, têm poder de *kátharsis* no auditório contemporâneo e por esse motivo suas personagens são grandes, assustadoras e exemplares como o eram Édipo, Medéia, Antígona, Alceste e Admeto. Nelson Rodrigues garante, sem dúvida, a palíngenia do gênero no mundo teatral brasileiro.

Por último acrescentamos que em, ambas as peças, não obstante tenhamos o que se poderia considerar um par amoroso, no nosso ponto de vista, a questão afetiva não tem relevância. Se Admeto e Alceste se amam ou se Tuninho de fato lamenta a morte de Zulmira por amá-la não fica claro. Entretanto essa é uma convergência que, tangendo os estudos de gênero, poderia ser desenvolvida em uma pesquisa futura. Por ora, encerramos nosso trabalho na certeza de ter evidenciado as grandezas dos dois dramaturgos que, sem pejo, fabricam o trágico em meio a risos, vitórias e competições.

---

<sup>200</sup> Cena transcrita na p. 54.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTES DA PESQUISA

EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. tomo I. e II. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984 e 1992.

\_\_\_\_\_. *Electra*. Introd. com. D. Baccini. Napoli: Luigi Loffredo Editore, 1959.

\_\_\_\_\_. *Alceste*. In: *Alceste, Andrómaca, Íon e Bacantes*. trad. de M. O. Pulquério, M. A. N. Malça. et al. Lisboa: Ed. Verbo, 1973.

EURIPIDES. *Alceste*. Tradução de Junito de Souza Brandão. 3º edição. Rio de Janeiro: B. Buccini, 1968.

\_\_\_\_\_. *Alcestis*. With Notes and Commentary by C.A.F. Luschnig and H.M. Roisman. University of Oklahoma Press. USA, 2003.

\_\_\_\_\_. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by A.M. Dale. London: Oxford University Press, 1954.

\_\_\_\_\_. *Alcestis*. Edited with Introduction and Commentary by D.J. Conacher. 2nd revised impression. England: Aris & Philips Ltd., 1993.

\_\_\_\_\_. *Alcestis. A Collection of Critical Essays*. Edited by John R. Wilson (org.) New Jersey: A Spectrum Book, 1968.

\_\_\_\_\_. *Medéia*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2005.

\_\_\_\_\_. *Medéia*. Trad. Jaa Torrano. Ed. Bilingüe. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. *As Bacantes*. Introd., trad. do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1992.

HOMERO. *Iliada*. Introd. e notas Eugène Lasserre. Trad. Octávio Mendes Caiado. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1961.

RODRIGUES, Nelson. *A Falecida*. In.: Teatro Completo. vol. 3. Org. e Introd. Sábato Magaldi. Ed. Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *A menina sem estrela: memórias*. Org. Ruy Castro. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Org. e seleção Ruy Castro. 3ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Óbvio Ululante: primeiras confissões crônicas*. Seleção Ruy Castro. 7ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SOFOCLES. *Sophoclis Fabulae*. H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson. Oxford: University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Introd., versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 2ª ed. Instituto Nacional de Investigação Cultural. Coimbra, 1987.

## 2. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 3ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTOTLE. *Poetics*. Introduction, Commentary and Appendices by D.W. Lucas. Cambridge: Oxford University Press, 1968.

ARISTÓTELES, *Retórica das Paixões*. Prefácio Michel Meyer. Introd., notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ética a Nicómaco*. Edição bilíngue tradução de Mª Araujo e Julian Marías. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid, 1989.

\_\_\_\_\_. *Retórica das Paixões*. ed. Bilingüe. Introd. trad. e notas de Isis Borges da Fonseca. São Paulo, Martins Fontes, 2000

ARROJO, Rosemary. *A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos*. p. 51-69. In *Tradução, desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. 31 v. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1952.

BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, J.L. *A antiga Musa*. Belo Horizonte: Fale, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poética do Hipocentauro- Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BORIE, M., ROUGEMONT, M. & SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BULIK, L. Entrevista com Michel Maffesoli. In: Edson Volnei dos Santos (org.) *O Trágico e seus Rastros*. Londrina: Ed. EDUEL, 2002.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. Transluciferação Mefistofáustica. P.179-209. In *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, Liliam Militz da. *Poética de Aristóteles Mimeses e Verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo. Cultrix, 1957.

GASTALDO, E.L. *Futebol, mídia e sociedade no Brasil: reflexões a partir de um jogo*. Cadernos IHU idéias. Ano 1. N° 10. UNISINOS: Universidade do Vale do Rio dos Sinos. RS, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris. Ed. Du Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. Palimpsestos: a leitura de segunda mão. Trad. por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho, a partir da edição francesa: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. Du Seuil, 1982. Extratos: p. 7-19. 291-299, 315-321, 549-559.

GULLEY, Norman. *Aristotle on the Purposes of Literature*. Articles on Aristotle 4. Psychology & Aesthetics. Barnes, J., Schofield, M. and Sotabji, R. (Org.). London: Duckworth, 1979. p. 166-176.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. 2.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de, SANTAELLA, Lúcia, (orgs). *Semiótica da Literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74.

PLATÃO. *A República*. trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Banquete*. trad. intr. e notas de Mª Tereza Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

POSSEBON, Fabricio. *Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e rãs*. Estudo e tradução de Fabricio Possebon. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003.

PUENTE, Fernando Rey. A Katharsis em Platão e Aristóteles. In: DUARTE, Rodrigo. et. al. KANGUSSU, Imaculada (orgs.). *Katharsis Reflexos de um Conceito Estético*. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2002.

QUEIROZ, Doralice Alves de. *Literatura de cordel : a poética da transtextualidade*. Artigo não publicado.

RORTY, Amélie O. (Org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SCHERER, Jacques. *Estética teatral de Platão a Brecht*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Ed. Herder, 1964 .

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

SUTTON, Dana F. La obra satírica. In: EASTERLIN G, P.E. & KNOX, B.M.W. *Historia de la Literatura Clásica*. Vol. I: Literatura Griega. Trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 381-389.

TYNIANOV, J. Da Evolução Literária. In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON, TOMACHEVSKI, TROTSKY, JIRMUNSKI, PROPP, BRIK, TYNIANOV, VINOGRADOV. *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski. et. al. 4ª ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

WIMSATT, W & BROOKS, C. *A crítica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

### **3. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA SOBRE O RISO**

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Ed. UNB-Hucitec, 1987-1993 b.

BARBOSA, Tereza V. R e LAGE, Celina Figueiredo, em *O riso obscuro no êxodo de Agamemnon de Ésquilo*. In: Scripta Clássica on-line. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade. N.º 2. Belo Horizonte. Abril de 2006.  
<http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline/index.htm>

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DESCLOS, Marie-Laurence. *Le Rire des Grecs - Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. France. Editions Jérôme Millon, 2000.

MAURON, Charles. *Psychocritique du genre comique*. Paris: Librairie José Corti, 1964.

MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo. Ed. UNESP, 2003.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

SEIDENSTICKER B., Comic elements in Euripides' *Bacchae*. *American Journal of Philology*. vol. 99, nº 3, 1978. pp. 303-320.

TRÉDÉ, Monique et HOFFMANN, Philippe. *Le rire des anciens: actes du colloque international* (université de Rouen, École Normale Supérieure, 11-13 janvier 1995) . In: *Études de littérature ancienne - Tome 8* , Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1998.

#### 4. BIBLIOGRAFIA SOBRE TRAGÉDIAS

BARBOSA, Tereza Virgínia R. *A tragédia grega – consciência e aceitação do limite como meio de alcançar o conhecimento*. In: Uniletras. Periódico nº. 22. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Paraná, dez. 2000.

\_\_\_\_\_. *Na Corda Bamba*. In: Uniletras. Periódico nº. 23. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Paraná, dez. 2001.

\_\_\_\_\_. *Eurípides e a consciência trágica do limite*. In: Aletria revista de estudos literários. Nº. 7. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: Prólogo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Alceste, de Eurípides: Seria a morte um erro da natureza?* In: Letras & Letras. Nº 18 (2). Jul./dez. 2002, p. 69-83.

\_\_\_\_\_. Notas para Encenação de Alceste, Ifigênia em Áulis e Prometeu. In: HILDEBRANDO, Antonio, NASCIMENTO, Lyslei e ROJO, Sara, (orgs.) *O Corpo em Performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Sangue, suor e vinho. In: F. Lessa & R. Bustamante (org.) *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. pp. 63-71.

\_\_\_\_\_. *Estudo e tradução de fragmentos do drama satírico*. Projeto de Pós-doutoramento. USP, 2006.

BENEDETTO, Vincenzo Di. *La Tradizione Manoscritta Euripidea*. Italy. Editrice Antenore - Padova, 1995.

BULIK, L. Entrevista com Michel Maffesoli. In.: Edson Volnei dos Santos (Org.) *O trágico e seus Rastros*. Londrina: Ed. EDUEL, 2002.

DYSON, M. Alcestis' children and the character of Admetus, in *Journal of Hellenic Studies*, cviii (1988). 13-23.

FOLEY, H. Anodos Dramas: Euripides' *Alcestis* and *Helen*, in *Innovations in Antiquity*, ed. HEXTER R. & SELDEN, A. New York: Routledge, 1992. 133-60.

HALLERAN, Michael. *Stagecraft in Euripides*. London & Sidney: Croom Helm, 2001.

HAMILTON, R. *Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides*. American Journal of Philology 99 (1978). p. 277-302.

KITTO, H. D. F. *A Tragédia Grega*. vols. 1 e 2. Coimbra: Armênio Amado, 1990.

KNOX Bernard. *Word and Action*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3ª edição. São Paulo. Ed. Perspectiva S/A, 2001.

LLOYD, M. *Euripides' Alcestis*. In: *Greece & Rome*, vol. XXXII, n° 2. October, (1985). 120-131.

\_\_\_\_\_. *The Agon in Euripides*. New York. Oxford University Press Inc., 1992 .

MALHADAS, D. *Tragédia grega*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MURNAGHAN, S. *The survivors' song: the drama of mourning in Eurípides' Alcestis*. In: *Illinois Classical Studies* 24-25 (1999-2000). 107-116.

ROCHA PEREIRA, M.H. *O herói épico e o herói trágico*. In. *Kriterion*. n° 76, vol. 27, 1986.



ROMILLY, Jacqueline de. *La tragédie grecque*. Paris ; Press Universitaires de France, 1970.

SAÏD Suzanne. *La faute tragique*. Paris: François Maspero, 1978.

SEGAL, Charles. *Interpreting Greek Tragedy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.

STANFORD, W.B. *Greek theater and emotions*. London: Routledge & Kegan Paul plc, 1983.

WEBSTER, T.B.L. *The tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co. Ltda., 1967.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U.von. *Qu' est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.

## **5. BIBLIOGRAFIA SOBRE A OBRA DE NELSON RODRIGUES**

BERRETTINI, Célia. *A Linguagem Coloquial de Nelson Rodrigues*. In: *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CLARK, F.M. *Elementos metateatrais em A Falecida de Nelson Rodrigues*. In: Homenagem ao prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. pp. 549-58.

DINIZ JUNIOR, J.A. *Condição pós-moderna no teatro de Nelson Rodrigues*. Revista Divulgação Cultural, Blumenau, SC, out. 1993.v. 16. n. 53. p. 24-26.

DRUCKER, Cláudia. *A pretensão do retórico ao saber: o amor e de Nelson Rodrigues*. Fragmentos de Cultura. Goiânia, abr. 2005.v. 15. n. 4. p. 745-761.

FARIA, João Roberto. *Nelson Rodrigues e a modernidade de vestido de noiva*. Cultura Vozes, jan/fev. 1998.v.92. n. 1. p. 144-167.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília, D.F.: INL, 1979.

LOPES, Ângela. *Nelson Rodrigues: Trágico, então Moderno*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1998.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1992.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

MARQUES, Fernando. *Nelson Rodrigues entre o Real e o Ideal*. Matéria a partir de entrevista com o diretor e teórico Luiz Arthur Nunes. In: *Arte & Fato*. Brasília: Fundação Brasileira de Teatro, abril de 1993.

\_\_\_\_\_. *A comicidade da desilusão - o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado apresentada à UNB. Brasília, 1997.

\_\_\_\_\_. *Nelson Rodrigues sob o Olhar de Sábato Magaldi*. Entrevista com o crítico Sábato Magaldi. *Correio Brasiliense, Correio Dois*, 02/10/1993.

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as Tragédias Cariocas: um estudo das personagens*. Dissertação de mestrado apresentada a UNICAMP, Campinas, 2005.

PAULINI, Marcelo Mott Peccioli. *Alguns Aspectos da Dramaturgia de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado apresentada à UNICAMP, Campinas, 1994.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a Obs – Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro. Ed. UERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2001.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel. PR: Editora e Gráfica Universitária - EDUNIOESTE, 2003.

SANTOS, Edelweiss de Paiva. *O universo de Nelson Rodrigues*. Minas Gerais: Suplemento Literário. Belo Horizonte, ago. 1983.

SCRAMIM, Susana. *Rebeldia e Fracasso (Leitura da peça Dorotéia, de Nelson Rodrigues)*. In: Letras de Hoje. Porto Alegre, mar.1993.n. 91. p. 67-74.

VIANA, Antonio Carlos Manguiera. *O Corpo e o Caos: A tragicidade do teatro de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado apresentada à PUC-RS, Porto Alegre, 1979.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Roteiro de Nelson*. Folha de São Paulo. São Paulo, 5 set.2004. Mais. n. 655. p. 4-7.

\_\_\_\_\_. *Pais humilhados, filhos perversos*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n. 37. p. 59-81. nov. 1993.

## 6. DICIONÁRIOS

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Consult. da ed. Brasileira, Danilo Marcondes. Trad. Desidério Murcho. et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ltda, 1997.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Ed. Revisada e aumentada coord. Carlos Sussekind. 11ª edição. Editora José Olympio, 1997.

GARCIA, H. e NASCENTES, A. *Caldas Aulete – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1986.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. 38ª reimpr. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

## 7. MANUAL

FRANÇA, J. L. & VASCONCELOS, A. C. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.