

LICENCIATURA PLENA EM PEDAGOGIA

ALYNE ARINS SILVA

**A PROPÓSITO DE UMA PEDAGOGIA DO
TRÁGICO: UMA LEITURA DE “OS SETE
GATINHOS” DE NELSON RODRIGUES**



Rio Claro
2011

ALYNE ARINS SILVA

A PROPÓSITO DE UMA PEDAGOGIA DO TRÁGICO:
UMA LEITURA DE “OS SETE GATINHOS” DE NELSON
RODRIGUES

Orientador: Prof^o Dr. Carlos José Martins

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Biociências da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” - Câmpus de Rio Claro,
para obtenção do grau de Licenciado em
Pedagogia.

Rio Claro
2011

792 Silva, Alyne Arins
S586p A propósito de uma pedagogia do trágico: uma leitura de
Os Sete Gatinhos de Nelson Rodrigues / Alyne Arins Silva. -
Rio Claro : [s.n.], 2011
51 f. : il.

Trabalho de conclusão de curso (licenciatura - licenciatura
plena em pedagogia) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: Carlos José Martins

1. Teatro. 2. Tragédia. 3. Teatro. 4. Educação. 5. Moral. 6.
Afirmação. I. Título.

DEDICATÓRIAS

Dedico esse trabalho a Jefferson Primo, amante e “malungo” querido, por tantos ensinamentos no palco e na vida.

Dedico, de modo especial, a Pedro Manoel, fruto abençoado de nosso encontro.

Dedico também aos meus irmãos de estrada Cláudio Lopes e João Ferreira de Lima Neto, pelos inesquecíveis momentos compartilhados em cena, em casa, nas “quebradas do mundaréu”, na vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof^o Dr. Carlos José Martins pela amizade, pela sensibilidade e pela confiança que depositou em mim para a produção desse trabalho. A você, Carlos, meu agradecimento mais do que especial!

Ao Prof^o Dr. Jorge Mialhe e à Prof^a Maria Augusta H. Ribeiro Wurthman pela acolhida inicial e por tanto estímulo ao longo de minha graduação.

Ao Prof^o Dr. Romualdo Dias por marcar tão profunda e inesquecivelmente minha vida com a grandeza de seu espírito. Muito obrigada!

A Prof^a Dra. Maria Aparecida Segatto pelo exemplo de sua personalidade sempre vibrante a preencher minha alma de profunda admiração e respeito.

Agradeço também ao Prof^o Dr. Samuel de Souza Neto que desde o início do curso soube me dar apoio e valoroso estímulo para continuar.

Ao Prof^o Dr. Marcelo Donizette da Silva que com muitas conversas e embates mais do que saudáveis soube me despertar o apreço pela Filosofia.

Quero agradecer ao Elton, funcionário da Seção Técnica de Graduação, que de modo sempre gentil e acolhedor soube orientar e ajudar em todos os momentos.

Aos amigos queridos que fiz durante o percurso da graduação que me proporcionaram inúmeros momentos felizes. Em especial ao Lincoln de Carvalho Jr., ao Fábio Riani Perinotto, à Liliane Ribeiro de Melo, à Marcela Esteves e ao Tiago Coelho, parceiros e amigos queridos por tantos debates e trabalhos que fizemos juntos nessa caminhada.

Quero agradecer especialmente à Cia. Quanta de Teatro que me proporcionou a experiência teatral de modo a contribuir significativamente para a produção desse trabalho.

Agradeço a Jefferson Primo, a Cláudio Lopes e a João Ferreira de Lima Neto pelos diálogos, pela irmandade e pela compreensão mesmo nos momentos mais difíceis no cumprimento dessa minha trajetória.

Ao meu amado filho Pedro Manoel que mesmo em tenra idade soube compreender todas as minhas ausências necessárias durante o percurso.

A meus pais, Denise e Sérgio, pela força e pelo exemplo de vida. E à “bisa” Nena, minha referência maior em termos de perseverança e dedicação. O meu muito obrigado a vocês com todo o meu amor.

Aos meus irmãos mais do que amados Ane e Victor pela cumplicidade, pelo incentivo e pela alegria de todos os reencontros que em muito contribuíram para a produção desse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho objetiva realizar uma leitura analítica dos aspectos extemporâneos implicados na criação da denominada tragédia carioca “Os sete gatinhos” escrita em 1958, pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, com destaque para seu valor estético enquanto obra artística na abordagem de temas morais levantados pelo autor ao revelar, na expressão e no convívio entre os entes de uma família de baixa classe média, um modo de vida transcendental cunhado sobre valores historicamente cristãos. Sem desconsiderar os aspectos sociológicos implicados no contexto da peça, utilizaremos a genealogia nietzschiana como metodologia, considerando-a eficaz para a detecção dos pontos de fuga que a peça sugere ao desvelar através do fim trágico da família em questão sua relevância, além de artística, também educativa.

Palavras-chave: tragédia; teatro; educação; moral; afirmação

Sumário

INTRODUÇÃO	7
I – TRAGÉDIA CARIOCA: ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO	11
1.1 <i>O teatro desagradável de Nelson Rodrigues</i>	11
1.2. Experiências do trágico: ontem e hoje	16
II – A DIMENSÃO DA PALAVRA EM OS SETE GATINHOS.....	28
III – A ESCOLA EXPULSA SILENE	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
BIBLIOGRAFIA:	51

INTRODUÇÃO

Não é tarefa simples abordar qualquer obra de um autor do quilate de Nelson Rodrigues. Não é simples, e quem sabe, justamente por isso, seja particularmente instigante e desafiadora tal tarefa. A complexidade de sua obra, alicerçada sobre as vozes dissonantes de suas personagens (cada qual com inúmeras vozes), o domínio da palavra pelo escritor, o seu jogo linguístico, a diversidade de gêneros usados: do dramático - comédias, dramas, tragédias - ao épico- romances e crônicas – estas últimas, especialmente memoráveis pelo humor ácido, quase sempre ufanista quando da narração de um clássico “Fla-Flu” ou da volúpia sexual incontida de moças balzaquianas como a personagem título de *A dama do lotação*, tudo isso nos atrai para os seus textos, encantando-nos como a música do Flautista de Hamelin encantou os ratos da cidade. Mas há também, e principalmente, a minha paixão por suas peças, uma vez que em minha trajetória pelos palcos, tive a honra de integrar elencos de peças como *Toda nudez será castigada*, *Os sete gatinhos* e o da mais recente montagem de *Perdoa-me por me traíres*, realizada pela Companhia Quanta de Teatro, sediada no município de Rio Claro há quatorze anos, da qual integro o corpo de artistas fundadores.

De acordo com a minha própria experiência de trabalho com os textos de Nelson Rodrigues, pude perceber ao longo do tempo que sua obra não só polemizou a sociedade da época em que viveu como ainda hoje provoca estardalhaços por onde passa, pois uma vez trazida à tona a dimensão trágica da vida sobre os palcos através das paixões desenfreadas, da sexualidade pervertida, do massacre do homem pelo homem, a dor e, sobretudo, a morte, há aqueles que diante de uma apresentação de uma peça rodriguiana, retiram-se do teatro, como se não admitissem ver o horror a que estamos submetidos da forma como é tratado em seus textos. E o mais surpreendente é que mesmo ao público

mais esquerdista, libertário e revolucionário, sua obra também lhe parece algo avesso às convicções de liberdade que tanto apregoam, pois não diferentemente dos outros se assombram diante da veracidade trágica dos temas abordados.

No entanto, se para o desenvolvimento do presente trabalho opto pela abordagem da peça *Os sete gatinhos*, isso se deve, com absoluta certeza, por considerá-la uma das peças mais fortes e significativas de Nelson Rodrigues, pois nela o dramaturgo busca extrair da experiência cotidiana ordinária do subúrbio carioca um efeito mimético e catártico curativo. A cura purgativa, nesse caso, não se dá pelo culto dos valores transcendentais, tal como a pureza aparece na peça, mas pela demonstração dramática e, sobretudo, trágica que, por sob tais valores, jaz um conteúdo inominável de impulsos amorais e impuros.

Ao realizar tal operação dramática, Nelson Rodrigues pretende nos purgar do ressentimento em relação a vida, sobretudo naquilo que ela comporta de mais paradoxal por uma espécie de efeito projetivo no qual o espectador é enredado, pois segundo o dramaturgo:

O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. [...] Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (RODRIGUES apud CASTRO, 1992, p.273).

Portanto, com o objetivo de compreender de que maneira a peça *Os sete gatinhos* pode ensejar uma “pedagogia do trágico”, dividimos nosso estudo em três capítulos, sendo que no primeiro esclarecemos os motivos pelos quais elegemos o autor Nelson Rodrigues como o mais original da história do teatro brasileiro do século XX, em detrimento de outros, que de modo diferente, mas não menos importante, não obtiveram o mesmo reconhecimento atribuído ao fundador do *teatro desagradável*.

Procuramos, nesse sentido, compreender as diferenças e as aproximações existentes entre a tragédia clássica e a tragédia carioca rodriguiana, considerando a experiência do trágico na antiguidade bem como a concebemos na

modernidade, compreendendo assim se ainda é possível a existência da tragédia nos dias de hoje.

A partir do segundo capítulo, aprofundamos na análise da peça, da qual consideramos os elementos “extra-textuais” pertencentes ao corpo do texto, como, por exemplo, indicações do autor entre parênteses (ao que chamamos de “rubrica” ao longo do trabalho), descrições dos cenários, características peculiares de cada personagem e seus estados emotivos entre outros. Sem menosprezar essas indicações, nossa investigação volta-se mais detidamente à importância da palavra ao longo da obra, no sentido de conter em si os elementos fundamentais que conduzirão para o desfecho trágico. Para tanto, atentamos para a compreensão de conceitos pertinentes ao gênero como ambigüidade e ironia trágica, com base nos estudos de Jean-Pierre Vernant (1977) e sobre a relação existente entre as deidades Apolo e Dionísio como essências da tragédia tal como a vislumbramos a partir dos estudos de Nietzsche (2007) sobre o nascimento da tragédia, obra em que ambas as divindades são compreendidas

[...] como impulsos (*Triebe*) estéticos, poderes artísticos (*Künstlerische Mächte*) que não pertencem ao homem mas à própria natureza, são essas duas pulsões que determinam, em sua constante contraposição de origens e objetivos, o contínuo desenvolvimento da arte. Apolo, o deus da forma, que ilumina a arte do figurador plástico, a apolínea, e Dionísio, pai da arte não figurada da música. Impulsos que, nesta leitura inovadora, se encontram e se reconciliam na tragédia ática, onde a forma está a serviço do informe, da verdade dionisiaca que encena (CASTRO, 2008, p. 02).

Considerando a linguagem como eixo norteador de todo o trabalho dramático, procuramos analisar ainda nesse capítulo, de que forma Nelson Rodrigues convoca, por assim dizer, o espectador a interagir com o enredo e com as personagens e o que isso implica para a compreensão da função da arte na contemporaneidade ao concebê-la como afirmadora da vida e grande aliada, portanto, da educação.

Destacamos por fim no terceiro e último capítulo, a temática escolar que surge no segundo ato da peça, através das personagens Silene e dr. Portela, assessor da direção do colégio em que estuda a menina. Na peça, Silene é

expulsa do colégio e dr. Portela é incumbido de levá-la de volta para casa, fato este que dá início à reviravolta na trama. Procuramos compreender, portanto, qual é o tipo de colégio que Nelson retrata na peça e o que representa a expulsão da menina tanto para o seu desfecho como para uma possível reflexão sobre os impactos que a escola exerce sobre a vida nas suas dimensões tanto individual como coletiva.

I – TRAGÉDIA CARIOCA: ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO

1.1 O teatro desagradável de Nelson Rodrigues

Para os mais desavisados, até pode soar absurda a proposição de uma “pedagogia do trágico” assumindo-se como referência uma peça de um dos autores mais polêmicos da história do teatro nacional. Um autor maldito de fato a quem foram atribuídos inúmeros epítetos pejorativos como pornográfico, louco, reacionário, obsceno. Apesar de toda a polêmica que se criou em torno do nome de Nelson Rodrigues é inegável o fato de que, o autor de *Os sete gatinhos*, figure até hoje como um dos grandes nomes do teatro mundial.

Uma característica de sua personalidade, que gostaríamos de enfatizar e que inclusive, transparece em toda sua obra, é a de não admitir para si nem para ninguém qualquer tipo de tolhimento, sobretudo, ideológico. Em outras palavras, Nelson recusava-se a escrever um teatro estritamente social, pra não dizer, panfletário, pois para ele, a função da arte seria, justamente, a de revelar o que há de mais íntimo e soturno no interior de cada ser humano nas suas demonstrações e tormentas de amor ou de ódio, enfim, para ele no teatro “humanizado” deve haver a garantia de que as passagens estarão sempre abertas para as paixões que lembram a besta humana.

Entretanto, é nos idos de 1961 que Nelson Rodrigues assume publicamente a briga com esquerda teatral brasileira chamando Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, ícone do teatro revolucionário, de “cambaxirra da revolução” em texto publicado no semanário “Brasil em Marcha”, o que Vianinha, por sua vez, replica acusando o dramaturgo de criar personagens que “urram e batem no peito como animais, felizes por não ter de pensar”, perguntando se “diante da súbita sede de pensar varrendo o Brasil ainda haveria alguém interessado na fidelidade da mulher ou nas pernas da vizinha” (CASTRO, 1992, p. 318). Provocação mais que

suficiente para que Nelson, homem nada afeito a convenções, treplicasse impiedosamente:

[...] ao ler a resposta percebi, subitamente, tudo. Perpetrei, na mais abjeta boa fé, uma gafe hedionda. Sim, ao negar a bestialidade, a ferocidade do teatrólogo, eu o comprometi! Amigos, eu ignorava, sob a minha palavra de honra, ignorava que todas as tardes, o Vianinha vai para a porta da UNE. E lá, em exposição, faz um sucesso imenso. Posa de sanguinário (...). E, de repente, venho eu e digo: “O Vianinha é um Drácula de araque! O Vianinha é a cambaxirra da revolução!” Então, no seu ressentimento, o Vianinha, nega de alto a baixo, o meu teatro. E por que nega? É simples: - porque eu não faço propaganda política, porque não engulo a arte sectária. Em suma: - o Vianinha queria que o Boca de Ouro parasse a peça e apresentasse um atestado de ideologia. Mas ele quer mais. Não basta o personagem. Exige também do autor o mesmo atestado. A minha vontade é perguntar ao Vianinha: - “Ô, rapaz! Você é revolucionário ou ‘tira’? (CASTRO, 1992, p.319-320).

A Nelson, irritava muito um certo dogmatismo das esquerdas, um certo sectarismo que as dominava e, como costumava ser sempre um pouco do contra, manifestava-se protestando contra toda e qualquer forma de enquadramento e submissão ideológica de qualquer natureza. Negava ferozmente o proselitismo de qualquer espécie e, por conseguinte, o teatro panfletário. E por quê?

É com Ribeiro (1993), portanto, que entendemos mais nitidamente a postura de Nelson Rodrigues diante da vida. Segundo o autor, Nelson considera que as soluções políticas não solucionam a angústia fundamental do homem, pois através das atitudes de suas personagens julga o ser humano um condenado pela sua própria condição de humanidade o que significa ser um sofredor constante devido ao “tumulto de suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis”, diante a consciência da própria finitude. (RIBEIRO, 1993, p.173)

E Nelson Rodrigues não está sozinho quando afirma acreditar na angústia fundamental do homem em detrimento das soluções políticas, pois com ele figuram personalidades como Jean Paul Sartre, Jean Louis Barrault e Ionesco que, cada qual à sua maneira, desacredita na eficiência do teatro social, como demonstra a reflexão do último:

A sociedade verdadeira, a autêntica comunidade humana é extra-social. Ela constitui uma sociedade mais vasta e mais profunda, que se revela por suas angústias, desejos, nostalgias secretas e comuns a todos os seres humanos. A história do mundo é regida por esses anseios e essas nostalgias, que a atividade política meramente reflete e interpreta de maneira muito imperfeita. Nenhuma sociedade conseguiu abolir a tristeza humana, nenhum sistema político poderá jamais liberar-nos do sofrimento de viver, do medo da morte e da nossa sede de absoluto. É a condição humana a que rege a nossa condição social e não vice-versa (UNESCO apud RIBEIRO, 1993, p.179).

É importante frisar que Nelson enquanto dramaturgo, não pretende em absoluto defender uma idéia em detrimento de outra. Em sua obra não há bandeiras a defender, não há nada a se condenar e não há limites para as paixões humanas. E nesse sentido, pode-se dizer que Nelson é um libertário. Ao escrever suas peças, lança-se inteiramente à experiência do humano, proporcionando a mesma aventura sem limites ao espectador, a quem, inclusive não apresenta soluções para um mundo imerso em problemas de ordens moral, religiosa, filosófica, existencial, política enfim. Segundo Guidarini (1993):

O teatro de Nelson Rodrigues não visa a comunicar e pregar teses ou idéias partidárias sobre condicionamentos sociais; sobre princípios de liberdade política; sobre a validade ou não de práticas revolucionárias. O interesse da obra dramática se alimenta, sim, do homem como totalidade dos seus dizeres e afazeres históricos (GUIDARINI, 1993, p.270).

E é no sentido de nos dar a dimensão exata do que representa a angústia fundamental em suas peças, que o próprio autor explica:

Creio que o homem, em todos os quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em Rockefellers, cada um com 800 iates, 50 amantes, casas na Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha (RODRIGUES apud RIBEIRO, 1993, p.179).

Numa entrevista concedida ao amigo Otto Lara Resende, jornalista e escritor, exibida pela TV Globo em 1977, Nelson relata que após quinze dias em

coma permaneceu “inteiramente do outro lado”, referindo-se ao estado inconsciente em que se encontrava. Otto, por sua vez, surpreso com a recuperação do amigo, pergunta: “Como é que você saiu da coma ou do coma com essa saúde de vaca premiada?” – fazendo menção à metáfora criada e muito utilizada por Nelson para dizer de alguém que aparenta estar com muita saúde - ao que ele responde:

NR – É que eu saí com uma única certeza foi o que eu lucrei com a minha doença [pausa] é... com esta certeza: a alma é imortal. A partir do momento que eu despertei da inconsciência absoluta e disse estou de volta [pausa] passei a ter o maior desprezo pelo... por todos os que não acreditam na eternidade da nossa alma (ENTREVISTA, 1977).

Após essa fala, o entrevistador, Otto Lara Resende, relembra com Nelson de outro momento em que o dramaturgo encontrava-se profundamente doente e que devido a isso, conta que o amigo, crente de que viria a falecer, preparava suas últimas palavras. Nelson emenda contando que nesse mesmo momento foi entrevistado por um jornalista do “Última Hora”¹ que virou-se para ele, lançando a seguinte pergunta: “quais são as suas últimas palavras?” Ao que Nelson respondeu à queima-roupa: “Que boa besta é o Marx.” Referindo-se, naturalmente, a Karl Marx, fundador da doutrina comunista, reafirmando seu anticomunismo assumido por toda a vida. Após recontar essa passagem de sua vida, Nelson aponta para Otto e afirma: “o homem só não anda de quatro porque morre [pausa] nada de subestimar a morte” (ENTREVISTA, 1977).

Nessa entrevista, Nelson, ao relatar sua experiência em estado de coma e seu retorno à consciência defende a existência da eternidade e a imortalidade da alma, nos provocando a lançar um novo olhar sobre a morte, compreendendo-a não como um ponto final, mas como passagem de uma vida para outra, esta sim eterna. É justamente a morte um dos temas mais recorrentes no conjunto de sua obra, além de outros como, por exemplo, a obsessão pela libido, as perversões sexuais, a prostituição e os incestos, de maneira tal que podemos considerá-las como suas marcas essenciais.

¹ Jornal carioca fundado em 1951, extinto desde os anos 70.

Como exemplo de sua morbidez literária, se assim podemos dizer, citamos a dimensão que assume a morte ao longo da trama *Os sete gatinhos*. Dividida em três atos, a peça é marcada pela presença da morte transfigurada em várias personagens e em diferentes momentos, assim temos: uma doente terminal de câncer, esposa de Bibelot, que apesar de não aparecer durante a peça é mencionada por ele com certa frequência; temos a morte rondando a casa dos Noronha, cujo punhal do pai religioso persegue o olhar da lágrima que, segundo lhe dissera o espírito, provocará a perdição de Silene; há também o assassinato de Bibelot e do médico da família que se enforca no fio do ferro elétrico impelido por profundo remorso depois de ter-se deitado com Silene a mando de Noronha. De uma ponta à outra do enredo a morte se impõe atravessando a todo instante a vida tanto dos entes da família Noronha como também daqueles que dela se aproximam.

Contudo, é pela ânsia de eternidade, pelo profundo desejo de vida, pela busca da perfeição que, paradoxalmente, as personagens, se mostram incapazes de perdão, de convivência, de harmonia e de amor enfim. “Seu” Noronha é um exemplo explícito disso. É por depositar toda sua confiança, por dedicar todo o seu amor e seu empenho à filha caçula, que faz de sua própria vida e da vida de todos que o cerca, um verdadeiro inferno a tal ponto que, cegado totalmente pela ira ao saber da gravidez de Silene, assume a partir disso a podridão irreversível em que imerge a família, inaugurando sob sua chancela um “bordel de filhas”.

Finalmente, mesmo conscientes da importância que o fator político imprime tanto na vida como na obra do dramaturgo, pretendemos explorá-lo ao longo do trabalho pautando-nos menos por uma leitura histórica dos acontecimentos que pela potência revolucionária apresentada no interior de sua dramaturgia, compreendendo-a mais como obra de arte, cujo poder estético, ético e, portanto, político, imbricados em seu cerne, (marcas categóricas na história do teatro brasileiro), é provocador de uma reinvenção tanto no campo da arte dramática como no campo do exercício da vida.

1.2. Experiências do trágico: ontem e hoje

Sabemos que parte do senso comum a noção de que a função do teatro, e das artes, de modo geral, restringe-se à ideia de imitação da vida, como se lhes coubesse tão somente a incumbência de carregar sobre os próprios ombros o pesado fardo da história da humanidade com o objetivo de realizar a manutenção do trajeto histórico visando a garantia de que a memória seja, por sua vez, preservada em nome dos grandes feitos passados. A função da arte, portanto, segundo essa concepção, destina-se em manter a chama da memória sempre acesa em favor de seu povo. Nesse sentido, a arte cumpre com o seu papel sempre que viabiliza a representação de uma dada situação, em um dado contexto histórico, sendo que quanto mais próximo da realidade estiver o objeto representado, mais digna parece ser aos olhos da maioria.

Essa é de longe uma questão que muito nos inquieta, pois entendemos que a tarefa de preservar a história, assim como a de reproduzi-la tal e qual se apresenta na realidade, não se atribui exatamente à arte. Nem nos parece que ao artista compete a tarefa de agradar o gosto da maioria. Nelson Rodrigues que o diga, pois afirmava sem nenhum abalo que o artista tem que ser gênio para alguns e imbecil para outros, mas podendo ser imbecil para todos, tanto melhor.

Ainda nessa relação entre arte e realidade, ao tomar a leitura de uma simples bula de remédio, de um artigo jornalístico qualquer ou de um texto historiográfico sabemos, mesmo que intuitivamente, que não se tratam de poemas e sabemos, principalmente, através dos poetas modernos, que poesia se faz independentemente da métrica ou da forma com que se apresenta e mesmo assim jamais confundiremos um poema com uma bula, por exemplo.

Transferindo a discussão para o âmbito das artes cênicas, podemos, quem sabe, considerar como obra de arte, a “novela das seis” e, no caso das artes visuais e, numa comparação ainda mais esdrúxula, colocar lado a lado o pôster de uma pop star da atualidade e o retrato de Mona Lisa, a reverenciada obra de Leonardo Da Vinci, e defini-las a ambas como obras de arte.

Ao que nos parece, há linhas muito tênues que separam uma concepção de arte da outra, sobretudo a partir da modernidade. Muito embora, não pretendêssemos aqui traçar um histórico sobre a filosofia da arte, não podemos deixar de citar, sem maiores pretensões, que os estudos sobre a temática realizados pelos teóricos da Escola de Frankfurt, nos fornecem dados muito importantes que contribuíram e ainda contribuem em muito para a compreensão da mesma, pois ao apontarem para a reprodutibilidade técnica assim como para o advento da indústria cultural como responsáveis pela “perda da aura” da obra de arte, passamos ao entendimento de que é na modernidade onde a linha distintiva existente entre arte e não-arte, se nos apresenta ainda mais imperceptível (FREITAG, 1993).

Não pretendemos de modo algum, avançar sobre a compreensão da Teoria Crítica acerca do entendimento do que é arte e qual a sua função nos dias de hoje, apesar de reconhecermos sua valiosa contribuição para o campo. Antes, objetivamos compreender mais profundamente se de fato compete à arte imitar a vida, pois ao depararmos com as personagens de Nelson Rodrigues, não dificilmente, nos assustamos perante a volúpia e a monstruosidade com que se nos apresentam e relutamos em acreditar que estas mesmas personagens representam a mais nua e crua realidade.

Nesse sentido, nos detemos à seguinte pergunta: o que pretende o dramaturgo ao encher o palco de uma rajada de monstros? Para os mais desavisados, Nelson não passa de um pornográfico, um ser delirante e mórbido. Outros, conhecedores de sua biografia, poderão alegar que sua arte nada mais é do que o efeito resultante de uma vida triste carregada de uma sequência de acontecimentos trágicos. Para nós, nem uma coisa, nem outra. Nelson, com sua obra, nos aponta para um caminho todo novo que nos põe em contato direto com a materialidade constituinte da arte.

E pornográfico sim, na medida em que escancara o obsceno elevando-o à categoria de encenação trágica do desejo. À revelia dos que sempre o consideraram um “tarado de suspensórios”, Nelson despreocupadamente se assumia como o anjo pornográfico, “um menino que vê o amor pelo buraco da

fechadura”. O buraco da fechadura é, pois para o autor, o seu ponto de partida responsável por engendrar sua ótica de ficcionista, é na particularidade dos instintos humanos onde Nelson buscou por toda a vida alicerçar sua dramaturgia.

Em *Os sete gatinhos*, por exemplo, temos a história de uma família, cujos pormenores não são poupados ao espectador pelo dramaturgo. Todos os detalhes sobre a convivência entre os entes são tratados pelo autor com a máxima dignidade. É como se de uma maneira mágica, levasse uma plateia inteira a olhar para o interior daquela casa através do buraco da fechadura. Personagens como Noronha, sofredor de uma cólica perene, tem sua primeira aparição no enredo saindo justamente do banheiro de onde vê estampadas nas paredes palavras e desenhos obscenos o que o leva inquisitoriamente a perguntar para a esposa, a Gorda, e para as filhas quem haveria de ser a responsável por tal acontecimento. As filhas, por sua vez, aparecem de anágua e roupas íntimas. Gorda tem varizes e suor azedo, Bibelot não acredita em Deus, mas acredita no santinho que carrega no pescoço; Silene esquece de vestir a calcinha após ser examinada por dr. Bordalo que lhe chama a atenção divertidamente: “Minha filha, põe a calça!” (RODRIGUES, 1993, p. 855) entre outros incontáveis detalhes que contribuem para fortalecer o teor realista da história, mas que preservam ao mesmo tempo, (e essa é a marca do dramaturgo impressa na obra), a carga subjetiva e mítica das personagens.

Sua obra divide-se em duas fases, a saber: a primeira, chamada de fase mítica é composta por peças em que o autor explora a realidade arquetípica sem maiores compromissos com o mundo objetivo. Na segunda fase, o autor é construtor de uma realidade substancialmente objetiva, inspirada no cotidiano suburbano carioca de onde as personagens surgem de forma vigorosa e carregadas de uma autenticidade capazes de assegurar o teor mítico das peças, conferindo à obra a sua universalidade e a sua grandeza poética. (PELLEGRINO, 1993, p.240)

Os sete gatinhos, peça de nossa investigação, pertence à segunda fase do autor e na opinião de Paulo Mendes Campos, escritor e jornalista contemporâneo de Nelson é considerada

[...] a melhor peça de Nelson Rodrigues e um dos trabalhos mais belos, mais fortes e mais impressionantes do teatro mundial contemporâneo (...) o mundo perde sempre um pouco da sua potencialidade trágica quando um preconceito é destruído (...) se admitirmos, por hipótese, um mundo mentalmente asséptico, varrido de todos os preconceitos, estejamos certos de que o drama e a tragédia desaparecerão dos palcos (CAMPOS apud CASTRO, 1992, p. 287).

Na peça, o aspecto negativo do caráter humano assume efetivamente a dianteira. Vemos diante de nossos olhos a degradação e a putrefação tomar conta do palco sem deixar indício de sanidade nem de vida e isso não é uma particularidade de *Os sete gatinhos*. Em todas as outras peças, Nelson revira o sórdido de modo a tornar inevitável o final trágico. O dramaturgo nega-se enfaticamente a render-se ao *happy end*, salvo em raras exceções como podemos ver em *Bonitinha, mas ordinária* e *Anti-Nelson*. Nesta última, particularmente, notamos a partir do próprio título da obra (*Anti-Nelson*) o dramaturgo apresentando-nos sua antítese, isto é, Nelson *versus* ele mesmo; ao fim de *Anti-Nelson* há o final feliz contrariando as expectativas mórbidas do próprio autor. Mas isso agora não vem ao caso, pois tendo em vista o objeto de nossa investigação, teríamos que dedicar alguns capítulos a mais para discorrer sobre esse outro aspecto que se nos apresenta inusitadamente.

O fato é que sua obra, de modo geral, é capaz de por si só provocar o “tifo e a malária na plateia” tamanha a decadência evidente. Partindo desse aspecto, portanto, passamos a nos perguntar de que modo, Nelson Rodrigues, ao enfatizar categoricamente o negativo em suas peças pode, ao mesmo tempo, conduzir o espectador à contingência da afirmação da vida?

Se é que há resposta para tal pergunta, não podemos nos esquecer que o olhar de nossa análise repousa sobre os estudos de Nietzsche, sobretudo, àqueles sobre os quais o filósofo se debruça a entender a arte como afirmadora da vida, nos sinalizando que é na tragédia o lugar onde reside o princípio artístico, cuja regência maior revela-se na figura da divindade dionisíaca.

Para tanto, é necessário que façamos uma breve retrospectiva quanto às origens da tragédia, para que a partir dessa abordagem, possamos então compreender de que maneira é possível realizar uma leitura nietzschiana sobre a

tragédia de Nelson Rodrigues, mais precisamente a Tragédia Carioca *Os sete gatinhos*.

Sabe-se que as origens da tragédia, enquanto gênero narrativo, remontam a história do teatro na cultura dionisíaca grega e delineiam a essência da obra rodriguiana. É nesta relação que destacamos as palavras de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* a fim de elucidar sobre a concepção de tragédia conotados nesse trabalho:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enjoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a essência das coisas, eles se sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão (NIETZSCHE, 2007, p. 53; grifos do autor).

Nesse trecho, constata-se a ideia de que o horror, inerente à tragédia, emerge da realidade conhecida, desvelada. Sobre esse aspecto, Nietzsche ao tomar o trágico como supremo perigo da vontade, aproxima a arte como feiticeira da salvação e da cura, pois para o filósofo só a arte tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver e que para ele são: o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (NIETZSCHE, 2007, p. 53).

Aristóteles (1981), entretanto, considerou, a despeito de seu predecessor Platão, a tragédia tolerável ao campo das idéias e a definiu como imitação (*mimesis*) “de uma ação importante e completa”, cujo efeito é a catarse. Desse modo, assim como também é função da tragédia incitar, a princípio, o terror para tão logo, de modo catártico, exprimir a piedade de quem quer que a esteja

acompanhando, ou seja, do espectador. É importante destacar que para Aristóteles a importância da tragédia está na organização dos fatos, pois:

A tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser (POÉTICA, 1981, p. 248).

Nos parece óbvio, a partir das considerações do filósofo, que a imediatidade como elemento resultante das ações, no contexto trágico, tal como se apresentava para os gregos, era imprescindível para a garantia do efeito trágico, ou por outra, catártico, purgativo. Porém, o filósofo designou à tragédia a incumbência de despertar nos espectadores, justamente a partir do terror e da piedade, o senso moral em que devem sentir-se “exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo” (NIETZSCHE, 2007, p. 130).

Nietzsche virá, posteriormente, contestar a ótica aristotélica em *O nascimento da tragédia* (2007), alegando que a partir das considerações de Aristóteles, os indivíduos nada aprenderam da tragédia como suprema *arte*, pois segundo sua proposição, o mais alto grau do patético na tragédia figura tão só e simplesmente como jogo estético destituído de qualquer pretensão moral, pois

Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte. Ora são a compaixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora [*ora o julgamento moral*]. [...] Aquela descarga patológica, a *Katharsis* de Aristóteles, que os filólogos não sabem se devem computar entre os fenômenos médicos ou morais, lembra um notável pressentimento de Goethe: “Sem um vivo interesse patológico [...] jamais consegui tampouco tratar de uma situação trágica, preferindo por isso evitá-la a ir procurá-la” (NIETZSCHE, 2007, p.130, grifos nossos).

A Nietzsche não importa as considerações morais a fazer a respeito do acontecimento trágico nem caracteriza como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo ou uma descarga dos afetos

efetuada através da tragédia. Pelo contrário, se até às experiências do ouvinte verdadeiramente estético. Para ele,

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como Isolda, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico: Na torrente arqueante/ Do mar do deleite/ No sonido bramante/ Das ondas olorosas, No todo bafejante/ Do alento do universo, Afogar-se, afundar-se, Inconsciente – supremo prazer! (NIETZSCHE, 2007, p.129).

O efeito da tragédia dionisíaca para Nietzsche não é a catarse, tal como Aristóteles a definiu na *Poética*, “este misto de piedade e medo que faz com que os espectadores [...] deixem o teatro com alma acalmada e os afetos em estado de pureza”, mas antes

É tonificante, confunde-se com a experiência da própria liberdade que dissolve a arbitrariedade e as convenções da civilização, substituindo-as por “um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”. A embriaguez promete a embriaguez. O “consolo metafísico” é o efeito da tragédia: a certeza imediata “de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”. Com a tragédia, os gregos [...] encontram seu conforto: “ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele a vida” (CASTRO, 2008, p.06, grifos da autora).

Guinsburg (2007, p.160), acerca das considerações de Nietzsche sobre a tragédia, afirma que, para o filósofo, a compreensão do construto formal da tragédia somente lhe interessa como mediação para a essência do trágico. Sua questão está em “discernir até onde e em que medida as funções e as partes do drama dão lugar e vazão ao fluxo do dionisíaco”.

Com isso, Nietzsche propõe uma verdadeira fisiologia da arte em que seu pensamento estético concebe o Apolíneo e o Dionisíaco como instintos artísticos que se satisfazem por meio de estados fisiológicos. Nesse movimento, a bela aparência da forma se configura como sonho ao passo que na embriaguez encontramos a manifestação fisiológica do estado dionisíaco (CASTRO, 2008).

Assim é que

Sonho e embriaguez são, para Nietzsche, os estados estéticos por excelência, que exigem a libertação dos limites da consciência empírica individual. A criação artística não tem por “autor” o eu consciente de si e reconhecível por todos, mas a potência da vida em sua necessidade constante de ultrapassamento de si mesma (CASTRO, 2008, p. 03).

Antes de darmos continuidade à compreensão do aspecto dionisíaco presente na arte trágica sob a luz dos estudos de Nietzsche, nos deteremos a entendê-la primeiramente como parte integrante da vida na *pólis* e, nesse sentido, Vernant (1977) nos aponta que, para além de uma forma de arte, a tragédia era também uma instituição social que, “pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”, então, “ a cidade se faz teatro”, porém, e isso é importante ressaltar: a tragédia não é um reflexo da realidade social na qual está enraizada, pelo contrário, questiona-a (VERNANT, 1977, p.20).

Entretanto, através da filosofia sabemos que a tragédia na modernidade é impossível, pois o trágico situado na Antiguidade pressupõe o homem impotente diante à fatalidade de um destino já determinado pelos deuses, e assim, consideramos com Lopes (2007) impossível qualquer analogia entre o sentimento do homem grego e o sentimento do homem moderno diante às contrariedades de seu tempo. Além disso, temos a perda da vitalidade da arte ao ser considerada apenas como um objeto de representação, segundo Hegel:

A arte não tem mais para nós a alta destinação que tinha outrora. Tornou-se para nós objeto de representação e não tem mais essa imediatidade, essa plenitude vital, essa realidade que tinha na época de seu florescimento, entre os gregos (HEGEL apud LOPES, 2007, p. 146).

Nesse sentido, para Hegel, as reflexões acerca da arte se sobrepuseram a ela mesma de modo a provocar uma substituição de valores que apontam para a arte como mera representação, cuja dimensão não mais remete à imediatidade, mas à mediação, ou seja, no mundo da representação o particular exprime o

universal e assim tudo o que é conhecido se apresenta. Além desse, de acordo com LOPES (2007) há outro aspecto da representação eminentemente totalizante:

[...] O particular exprime o universal – e é enquanto tal que é reconhecido. É o gesto idealista em sua própria definição, que compreende tudo na unidade final da idéia. Nesse sentido, a arte é uma das instâncias representativas. Num mundo de conceitos – e diante de seu desenvolvimento cada vez mais reflexivo – seu lugar parece cada vez menos garantido (LOPES, 2007, p. 148).

Ora, se na antiguidade temos a cidade que se faz teatro, em contrapartida, nos dias de hoje o que conhecemos são, tão somente, tentativas de se fazer do teatro cidade, isto é, um teatro que reafirma as próprias bases de nossa civilização e que venha a proferir e eleger o bem, a verdade, compreensão que herdamos de Platão, posteriormente desenvolvida pela tradição idealista (LOPES, 2007, p.173), tão bem difundida pela religião, cujas raízes remontam ao modelo platônico-cristão até os dias de hoje. Vattimo (2010), ao nos esclarecer sobre a contestação de Nietzsche ao pensamento cristão-platônico sobre a poesia, ou a arte, nos explica:

O fenômeno do trágico, como é definido no *Nascimento da tragédia*, é, quanto à descrição, profundamente análogo à poesia como Platão a caracterizava no *Íon* e na *República*. Como em Platão a imitação poética é interpretada antes de tudo em referência ao fato de ela produzir aparências (imitações, cópias de cópias) e depois, mais profundamente, em relação ao fato de ela produzir uma saída da identidade (tendo entre esses dois pólos a decisiva etapa intermediária da irredutibilidade do ofício do poeta ao modelo da divisão do trabalho), assim na obra de Nietzsche sobre a tragédia a produção da aparência estética (o mundo das belas formas apolíneas) é atribuída ao impulso dionisíaco, que só pode ser definido como impulso à negação da identidade. O dionisíaco vive inteiramente do horror e do extático arrebatamento produzido pela violação do *principium individuationis* (VATTIMO, 2010, p. 183).

Em linhas gerais, podemos definir a idéia de *principium individuationis* colocada pelo autor, como o conjunto de cânones que regem a vida em sociedade. Para Nietzsche, o dionisíaco é a expressão legítima da ruptura violenta do homem com todos os princípios que regem e sustentam a sociedade, é portanto, sua ruptura do *principium individuationis*, o que para o filósofo alemão, significa reconciliar-se com a sua natureza e com os outros na unidade originária.

(VATTIMO, 2010, p.184). O triunfo do espírito dionisíaco se expressa diretamente na manifestação da tragédia, já que para Nietzsche, o espírito trágico não representa um equilíbrio perfeito entre Apolo e Dioniso, pois

No efeito abrangente da tragédia, o dionisíaco toma novamente a dianteira; ela se encerra com um tom que jamais poderia ecoar no reino da arte apolínea. [...] a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco poderia realmente ser simbolizada na tragédia com uma ligação de irmandade entre as duas divindades: Dioniso fala a língua de Apolo, mas no final Apolo fala a língua de Dioniso. Com isso se alcança o objetivo supremo da tragédia e da arte em geral (NIETZSCHE apud VATTIMO, 2010, p.185).

Por conseguinte, o que se assiste na tragédia é a encenação da ruptura do *principium individuationis*. Tal ruptura se dá através do dilaceramento do herói. Em outras palavras, o destino revelado pelo oráculo, encarnação de tal ruptura, realizar-se-á a despeito das inúmeras tentativas desesperadas do herói de evitá-lo como acontece em *Édipo Rei*, por exemplo, e em *Os sete gatinhos*, onde o herói trágico se encarna na personagem de “seu” Noronha como veremos mais adiante.

Em momentos anteriores, vimos que a tragédia é parte integrante da vida social na *pólis*, sendo, portanto, inerente à realidade de cada homem grego. Por outro lado, nossa sociedade atual tende a distanciar a arte da vida e da realidade como um todo, de modo que torna inevitável pensarmos na seguinte pergunta: de que modo poderemos, nós, filhos da modernidade, compreender o homem trágico? Pois, “nas traduções das tragédias gregas, nas interpretações dos costumes e valores desse povo, são muitas vezes nossos próprios valores que, não podendo servir de intermediários, tomam a frente” (LOPES, 2007, p.173) o que não deixa de enfraquecer em significância a potência de tais obras.

No caso de *Os sete gatinhos*, podemos igualmente tentar uma análise partindo dos parâmetros gregos já conhecidos historicamente, incluindo estudos sobre o gênero naturalmente, porém o problema ainda permanece longe de uma solução, pois assim como não é possível se ler uma tragédia grega sob o julgamento moderno, por outro lado não podemos admitir uma leitura de um teatro trágico moderno como se simplesmente bastasse transpor nossa realidade sobre àquela, até mesmo porque isso não nos é possível, devido às diferenças

existentes entre a realidade do homem grego e o homem moderno como explicado anteriormente. Porém, o que é inegável tanto na arte trágica de outrora como na tragédia rodriguiana, é que em ambas o trágico aponta

[...] para o movimento de questionamento em si – cada elemento da obra, cada gesto, cada olhar, cada palavra etc. detém esse movimento de questionamento e constrói a realidade do drama. Ele não se esgota nos clichês da 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 (LOPES, 2007, p. 230).

Sendo então, a tragédia a manifestação da realidade em seu estado essencial, que ao olhar do poeta e do dramaturgo nada mais é do que a expressão máxima do óbvio, pois segundo Nietzsche

[...] o poeta só é poeta porque se vê cercado de figuras que vivem e atuam diante dele e em cujo ser mais íntimo seu olhar penetra, e nesse sentido, se sente o impulso de metamorfosear-se e passa a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo (NIETZSCHE, 2007, p.56).

Nessa perspectiva apontada por Nietzsche, identificamos em Nelson Rodrigues a personificação do dramaturgo, não apenas por sua habilidade em nos contar determinada história através do teatro, mas pela sua capacidade ímpar em transfigurar temas como a morte, o sexo e a perversão em conteúdo significativo pela encenação. Para Nietzsche, de acordo com Castro (2008), esse conteúdo significativo, diz respeito a um certo *pathos* primordial ou “sentimento de existir”. É, pois, pela significatividade da forma, ou seja, é pela aprovação, “divinização da existência” que não fala ao nosso entendimento apenas, mas à totalidade de nosso ser, que se abre o campo do sentido. A arte, nesse movimento, está imbuída do poder de deslocar a transcendência para o plano de imanência da vida.

Nelson, por sua vez, ao dar forma à obscenidade transfigura-a em encenação trágica do desejo, abrindo o campo do sentido para o espectador.

Desloca-o, pois, a partir da cena, de sua própria inteligência e convicções morais construídas socialmente, abrindo-lhe com isso o horizonte dos possíveis, do nunca experimentado. É nesse sentido, que para nós, Nelson é por excelência o dramaturgo, que ao encher o palco de uma rajada de monstros, conduz seu espectador ao seu próprio *vir-a-ser*, fazendo de sua arte, portanto, um meio de criação da vida eminentemente capaz de abarcá-la igualmente dentro e fora do palco.

II – A DIMENSÃO DA PALAVRA EM OS SETE GATINHOS

A peça situa-se enquanto gênero, como uma das Tragédias Cariocas do dramaturgo, o que de forma inevitável transfigura o conceito originário de Tragédia (segundo os moldes gregos), sendo-lhe acrescentado um dado a mais que é justamente o termo “carioca”, como se o intuito fosse, já de antemão, dar o aviso ao leitor acerca do local em que se contextualizam tais enredos, cujo cenário, sem nenhuma dúvida, é a cidade do Rio de Janeiro com suas casas, suas ruas, seus costumes, seu “palavrear”, a tal ponto que no próprio corpo do texto, Nelson faz questão de fornecer ao leitor o endereço onde reside a família Noronha, o que entre parênteses, descreve: “*Casa do “seu” Noronha, pai de Aurora, numa rua que faz esquina com o Bulevar 28 de Setembro*” (RODRIGUES, 1993, p.837). Naturalmente, o fato de situá-la na zona norte do Rio, nos leva a perceber a contribuição do autor para uma efetiva aproximação do olhar do público para àquela realidade.

Se nas peças escritas anteriormente como “Álbum de família” (1946), “Senhora dos afogados” (1947) e “Doroteia” (1949), a ênfase recai sobre os aspectos míticos de tais obras, em *Os sete gatinhos*, o autor, sem renunciar do universo mítico e da carga subjetiva, oferece ao público a novidade da dimensão concreta do real, capaz inclusive de abarcar a naturalidade da vida cotidiana, pois uma vez situadas as personagens em tal cenário, podem estas transitar livremente como, por exemplo, fazem Aurora e Bibelot, já na primeira cena em que se encontram: os dois estão em plena rua esperando o ônibus. Desistem e tomam um táxi, este representado por duas cadeiras de frente para a plateia, como aparece determinado no próprio texto, logo em seguida, entram no apartamento localizado em Copacabana (mais um dado do contexto real fornecido pelo autor) .

Do princípio ao fim emana das bocas das personagens o movimento natural da palavra carregada de coloquialismos e gírias, aproximando assim todo o

contexto da realidade do público, facilitando-lhe, no entanto, a compreensão (MAGALDI, 1993, p. 68).

Destacamos dentre as cenas da peça, o diálogo entre Bibelot e Aurora, onde nele, é possível se perceber através do “falar” cotidiano, alta dose de subjetividade. Antes, notemos que o autor situa o leitor fornecendo na rubrica do texto a movimentação tanto interna como externa determinando o estado em que se encontram as personagens. Desse modo, indica que *“Bibelot estica as pernas, eufórico. De vez em quando, os dois procuram sugerir o movimento do automóvel: carregam as cadeiras como se o táxi dobrasse as esquinas, tirasse finos e corresse em ziguezague”* (RODRIGUES, 1993, p. 834). O diálogo segue:

Bibelot (*para o chofer invisível*) – Barata Ribeiro, nossa amizade. (*para Aurora, feliz*). Ah, eu preciso ter sempre uma mulher na zona!

Aurora (*insultada*) – Mas eu não sou da zona, o que é que há?

Bibelot (*na euforia do táxi*) – Azar o teu!

Aurora – Não sei por quê.

Bibelot (*feliz*) – Porque gostar mesmo eu só gosto de mulher esculachada! Queres ver um exemplo? Arranjei um broto espetacular. Tem um corpo, e que corpo! E uns dezessete anos, no máximo. (RODRIGUES, 1993, p. 834)

Já nesse pequeno excerto, o dramaturgo indica ao público quais os caminhos por onde será levado dando assim início à trama que posteriormente atingirá o nó, cuja reviravolta culminará no assassinato de Bibelot e, seguidamente, ao desfecho da tragédia. Pelo dizer de Bibelot, o público é induzido a entender que o broto de quem fala é Silene, a irmã mais nova de Aurora. Esta, porém, nem desconfia de quem fala o amante ao mencionar o tal broto. Vale lembrar que Aurora, ao modo de todos de sua família, também designa à irmã a responsabilidade de manter-se como sua salvadora, pois ao prostituir-se destina cada tostão para o enxoval de casamento da caçula, que deverá por sua vez, casar-se virgem, na igreja, de véu e grinalda, *“nem filha de Matarazzo, compreendeu?”* (RODRIGUES, 1993, p. 835), como aparece em seu dizer dirigido à Bibelot.

Todavia, é Bibelot o sedutor de Silene, é o homem a quem a família persegue a fim de que pague pelo crime que cometeu ao desvirginar a última

virgem. Ingenuamente, Aurora pretende, por sua vez, que Bibelot assassine o sedutor da irmã e nesse movimento acaba ele mesmo sendo assassinado.

Segundo Magaldi (2004), aqui há a presença da ironia trágica guardando secreta reminiscência com Édipo Rei. Mais adiante, abordaremos a questão da ironia trágica mais detidamente em referência à personagem de “*seu*” *Noronha*, pois o mito se associa com maior ênfase mais ao segundo que ao primeiro.

Retornando à questão do tom realista pretendido pelo autor na peça *Os sete gatinhos*, Magaldi (1993) nos esclarece sobre o efeito resultante do movimento de junção da realidade mítica com a realidade concreta na concepção das tragédias cariocas, afirmando que:

O psicológico e o mítico impregnaram-se da dura seiva social. Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer os maus resultados literários do proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente. As tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade e os impulsos interiores, promovem a síntese do homem rodriguiano (MAGALDI, 1993, p. 68).

Nesse sentido, não é exagero frisarmos que Nelson foi um mestre da linguagem, tanto pelo diálogo cotidiano e coloquial que coloca nas bocas de suas personagens, bem como pela dose de dramaticidade com que explora questões da existência e da vida retratadas em seus textos, como já visto anteriormente.

Sobre o fato teatral em si, comum tanto para a realidade grega como para a nossa, Vernant (1977), afirma que na perspectiva trágica, homem e ação se configuram não como realidades definidas, mas antes aparecem como problemas, ou ainda, como enigmas em que elementos como a ambigüidade e o duplo sentido são revelados através do diálogo onde, de modo inevitável, se estabelecerá uma defasagem na compreensão desse mesmo diálogo quando da interpretação dos atores, das falas das personagens, do coro e do modo como ele é recebido e compreendido pelo espectador. Essa defasagem, o autor acrescenta, é o elemento fundamental do efeito trágico e deve-se, fundamentalmente, ao fato de que as palavras na boca de uma e outra personagem, por mais que sejam as mesmas, assumem significações muito diferentes. A tragédia, portanto, consiste

em uma lógica ambígua, pois nas e pelas palavras desliza de um sentido a outro sublinhando assim as contradições (VERNANT, 1977, p. 23).

[...] As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a demarcar bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer (VERNANT, 1977, p. 26 e 27).

Para Vernant, o espectador é o único a compreender todos os sentidos da palavra dita em cena. É ao espectador que o texto se mostra transparente e para quem a função de comunicação da linguagem, antes perdida entre as ações das personagens, se estabelece enfim. A mensagem trágica então se apresenta: há, apesar de todas as palavras trocadas entre as personagens, uma zona de incomunicabilidade que nenhuma delas pôde perceber, pois ao aderirem apenas a um sentido, são tomados pela cegueira que fatalmente os encaminhará para o dilaceramento e a perdição. Isto significa que a mensagem trágica somente é comunicável

[...] na medida em que (o espectador) descobre a ambigüidade das palavras, dos valores, do homem, na medida em que reconhece o universo como conflitual e em que, abandonando as certezas antigas, abrindo-se a uma visão problemática do mundo, através do espetáculo, ele próprio se torna consciência trágica (VERNANT, 1977, p. 27, grifo nosso).

Nesse sentido, é apenas no final do drama que as personagens revelam sua verdadeira face, pois sendo a tragédia a imitação de uma ação (*mímesis práxeos*), de acordo com Aristóteles (1981), suas personagens se apresentam em constante ação. Sempre haverá um impasse, uma dúvida, algo a realizar, procedimentos a seguir, enfim, um amálgama de ações que se tecem e se entrelaçam de modo a conduzir os agentes ao final trágico, pois uma vez, que suas ações são determinadas pelo deuses, não tem força nem autonomia

suficientes para trilharem seus caminhos ou descaminhos isentos da influência externa advinda do invisível mundo divino. Mais uma vez é Vernant quem nos esclarece:

[...] A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao se espera, estarão ao seu lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Para ele, os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acedem em falar, a sua resposta é tão equívoca e tão ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado (VERNANT, 1977, p. 28).

A contradição, portanto, assume a cena, nos revelando que mesmo seguros de suas ações, diante dos aconselhamentos dos deuses ou não, o homem tende a cair perante a armadilha de suas próprias escolhas e atitudes. Universos humano e divino, inseparáveis na tragédia clássica, articulam-se denotando sentidos variados e que, nesse caso, ao apresentar sempre o sentido verdadeiro, o divino demonstra sua potência diante a fragilidade do humano vulnerável às suas forças ocultas.

É justamente no jogo de palavras isto é, de sentidos, em que reside o espanto do espectador. É diante o enigma da tragédia que ao final do drama será capaz de enxergá-la em si mesmo, daí o espanto. Do mesmo modo como são opacos os caminhos trilhados pelas personagens perdidos em sua própria linguagem, mostram-se opacos os caminhos e as certezas humanas e, neste sentido, “a tragédia não se define pelo que diz da condição humana, mas pelo que põe em jogo – em questão – do discurso humano, enquanto ação” (LOPES, 2007, p.178). A palavra se configurará no caminho em que se desenrola enquanto destino, cuja função não é a determinar um sentido único dizendo alguma coisa, pelo contrário, é pela e na palavra que emergem sentidos possíveis.

A causa da tragédia, se assim podemos dizer, não se localiza no modo de ser de suas personagens, mas em seu modo de agir. Sendo a ação responsável pelo desenrolar da trama, é pela fixação que as personagens se traem, ou seja, ao se fixarem em um único sentido, em um modo específico de ação, ao permanecerem alheios aos discursos de outrem é que os indivíduos na tragédia

tecem suas próprias armadilhas e nelas caem, sendo que ao espectador cabe somente compreender-se igualmente como enigma, tornando-se ele mesmo consciência trágica.

Desse modo, levando adiante a ideia de que a poesia dramática é um conflito de vozes, cuja emoção colhemos em estado nascente, em estado de conflito, temos a concepção de um teatro que ao contrário de pôr o espectador no lugar de mero ouvinte ou um intruso, coloca-o também como uma voz participante de todo o conflito, isto é, uma voz a mais dentre as outras vozes conflituosas. Segundo Campos (1993), esta além de ser característica comum a todo teatro que se preza, é sobretudo, a essência do teatro rodriguiano, pois para ele, Nelson Rodrigues revela a sua grandeza poética no palco ao conseguir eliminar o espectador, e deste fazer uma voz e muitas vezes uma voz veemente e protestante (CAMPOS, 1993, p. 152).

Na estreia da peça *Perdoa-me por me traíres*, por exemplo, ocorreu grande estardalhaço entre a plateia que ao baixar o pano urrava indignada com o que acabava de assistir em cima do palco como nos relata CASTRO (1992) em “O anjo pornográfico”:

A peça terminou e, atrás do pano, elenco e diretor ouviram os aplausos e, para sua surpresa vaias [...] O pano abriu e isso foi uma espoleta para amplificar as vaias e os insultos. A plateia parecia possessa. Os palavrões que a peça não tinha estavam sendo berrados pelas pessoas mais insuspeitas (CASTRO, 1992, p.273 - 274).

Esse foi um dos inúmeros momentos difíceis que Nelson atravessou em sua carreira de dramaturgo, nesse caso em particular um pouco pior, porque além de autor da peça mais que insultada, também ele protagonizou-a vivendo no palco o sádico e tirano Tio Raul. Compreendida a confusão, Nelson contaria depois: “santas senhoras cavalgavam cadeiras e ululavam como apaches” e estas, além de tudo, o xingavam de imoral, indecente e de outras tantas coisas impúblicáveis, no dizer de CASTRO (1992).

Isto se adequa exatamente às pretensões do autor para quem é necessário “eliminar o espectador puramente digestivo, que vale tanto ou menos que a

cadeira vazia. Eliminar esse tipo de espectador ou, então, exasperá-lo como a um touro maciço e soturno” (CASTRO, 1992, p. 254-255).

Nesse sentido, a reação da plateia só vem a corroborar com os seus propósitos o que Guidarini (2003) explica nos apontando que

A reação em termos passionais da plateia participante do ritual dramático demonstrou sobejamente que, apesar de profundamente desagradável, a obra cria um clima de envolvimento emocional de repulsa a atração ao mesmo tempo. O enfurecer-se contra os procedimentos miméticos-incestuosos dos personagens depõe em favor da teoria do autor. A obra ofende, humilha e faz sofrer uma plateia inteira transmutando-a em personagem coletivo. Anula qualquer distanciamento crítico durante o espetáculo. No momento em que os participantes do espetáculo se transmutam em personagens, perdem a própria identidade. Trocam a própria concretude para assumir o papel de ator coletivo. De quase-coro espontâneo, à semelhança do que ocorre nas grandes tragédias (GUIDARINI, 2003, p. 269).

Assim, ao incluir o espectador na trama e ao dar forma e voz a suas personagens, Nelson Rodrigues é um poeta dramático, ou antes, um dramaturgo, cuja consciência trágica permite-lhe que mesmo na elaboração de personagens de caracteres socialmente bastante comuns, inseridos em contextos cotidianos mediados por diálogos tão simplórios beirando à banalidade, alcance o efeito trágico pelas ações dessas mesmas personagens constituídas por inúmeras vozes, sendo estas responsáveis pelos desencontros e descaminhos a que são levadas, pois “[...] uma peça não tem personagem, contém vozes, e estas, podem ser mais numerosas que os primeiros” (CAMPOS, 1993, p.154).

Embora, o dramaturgo não prescindia do contexto cotidiano e construa personagens “brasileiríssimas e de nosso tempo”, não pretende com isso retratar em suas peças a realidade tal como se ela se apresenta em nosso cotidiano em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Segundo Prado (1993), “teríamos, quando muito, a irrupção surpreendente no contexto do cotidiano, de impulsos primevos, elementares”, daí seu parentesco com a tragédia grega. Tanto que suas personagens não existem em lugar nenhum fora da obra, de acordo com Guidarini (1993, p.269), “vivem autenticamente na obra ou no palco para além do real cotidiano da plateia”.

As personagens, nesse contexto, não se mostram apenas como imitadores de ações humanas, mas antes, se colocam como figurações do instinto humano selvagem, guiados completamente pelas suas paixões e por seus desejos mais ocultos. Nesse sentido, ao passo em que pensam narrar a própria história encontram-se no mais das vezes sendo narradas, completamente incapazes de autonomia em suas determinações ao longo do enredo.

Assim é que em *Os sete gatinhos*, temos na personagem de seu Noronha a personificação do herói grego na medida em que trai a si mesmo com as próprias palavras que profere, pois ao decretar a morte do “olhar da lágrima”, ou ainda, “do homem que chora por um olho só”, seu Noronha mal sabe que profetiza o próprio fim, como é mostrado na cena, ainda no primeiro ato, em que reúne a família para alertá-la de que há alguém perdendo suas filhas: “e vocês tratem de atrair, de trazer para cá o homem que chora por um olho só. O nome não interessa. Ele se trai por uma lágrima. O que interessa é a lágrima”. Mais adiante, conforme Nelson indica na rubrica do texto, seu Noronha “ergue o punhal numa cruel alegria” e decreta: “Mas é preciso apunhalar o olhar que chora, o olhar da lágrima!” (RODRIGUES, 1993, p.844).

Há também outro recurso dramático que Nelson explorará ao longo do enredo que é a questão da influência dos espíritos determinando as ações da família, aspecto este em que podemos encontrar certa similaridade com os presságios, os adivinhos e os oráculos representados na tragédia grega e que marcam três momentos importantes no enredo. É o aspecto transcendental que, também atravessando toda a peça, conduz a família para a própria destruição.

Já no primeiro ato, seu Noronha, é membro de uma tal religião Teofilista, diz-se vidente e que tem o dom de conversar com os espíritos levando-o a confessar que, após uma conversa com o espírito “dr. Barbosa Coutinho”, descobre a causa da perdição das filhas. Instala-se no seio da família um enigma a ser decifrado – quem haveria de ser o homem que chora por um olho só e que persegue as filhas de Noronha dia e noite? Este enigma determinará fatalmente tudo o que irá acontecer durante a peça, inclusive contribuirá para o deciframento de outros pequenos enigmas: a descoberta de quem escreve nomes feios e

palavras obscenas nas paredes do banheiro, o lesbianismo de Arlete, a gravidez de Silene, o desmascaramento do médico, enfim, uma série de eventos que conduzirão ao final trágico, tal e qual acontece no enredo da tragédia Édipo-Rei, pois assim como a linguagem estabelece um jogo duplo ou um duplo sentido sobre Noronha, também o estabelece sobre Édipo. Vernant (1977) nos explica sobre a questão do duplo sentido em Édipo:

Quando [Édipo] aparece pela primeira vez, na abertura da peça, para anunciar aos suplicantes sua resolução de descobrir custe o que custar o criminoso e sua certeza de chegar a isso, ele exprime em termos cuja ambiguidade sublinha que, atrás da pergunta à qual ele se gaba de responder (quem matou Laio?), se desenha em filigrana, num outro problema (quem é Édipo?). “Voltando, por minha vez, declara orgulhosamente o rei, à origem (dos acontecimentos que permaneceram desconhecidos), sou eu que os porei à luz, *ego phano*.” [...] Há nesse *ego phano* qualquer coisa de dissimulado, que Édipo não quer dizer, mas que o espectador compreende “já que tudo será descoberto no próprio Édipo”. *Ego phano*: “sou eu que porei à luz o criminoso” – mas também: “eu me descobrirei criminoso” (VERNANT, 1977, p.87, grifos do autor).

A presença de vozes espirituais que interferem, mediam relações e determinam as ações das personagens é uma constante no enredo, cuja importância não se restringe apenas à figura de Noronha. Há uma sessão espírita no início do terceiro ato, quando a filha Hilda em pleno transe mediúnico recebe o espírito do primo Alípio que instrui a família a apunhalar o coração do homem enterrando-o com sua lágrima no quintal logo em seguida. Hilda encarna aqui a figura do oráculo que ao levantar sua voz, “profere uma palavra que cala o sentido. Aquilo que poderia ser a chave do conflito trágico se coloca, por sua vez, de maneira enigmática” (LOPES, 2007, p.184).

Naturalmente, a família, principalmente Noronha, não é capaz de reconhecer em si a figura do agressor. Paradoxalmente, não há sob hipótese alguma, promessa de “paraíso” nem celeste, nem tampouco terrena. Nelson, às avessas do teatro grego, em que a má sorte dos heróis era atribuída aos desígnios dos deuses, delega ao homem a responsabilidade pelo seu sofrimento. Ele vivencia a tormenta de seus próprios instintos e impulsos interiores não sendo,

portanto, condenado pelos deuses, mas pelos próprios demônios que carrega dentro de si.

A instrução do primo Alípio é, portanto, interpretada erroneamente pela família como uma confirmação de que o homem da lágrima definitivamente não pertence ao seu meio, isto é, a palavra do oráculo ao invés de contribuir para o esclarecimento dá ainda mais impulso à convicção em que se encontra apegada a família de que este homem ainda será descoberto, ao passo que, na realidade já estava ali diante de todos.

É também Hilda que protagoniza o desfecho da tragédia, recebendo novamente o espírito do primo que incita a irmã Arlete a apunhalar o próprio pai, assim que a família tem a confirmação de que ele mesmo, o pai, seria o tal homem a chorar por um olho só, conforme ilustra o diálogo que segue:

Arlete (violenta) - Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não choras por nós e por ti? Chora, velho!

“Seu” Noronha – Estou chorando.

Arlete (*apertando o rosto do pai entre as mãos*) – Deixa eu ver tua lágrima... (*lenta e maravilhada*) – Uma lágrima, uma única lágrima... (*num berro triunfante*) – Velho! Você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! esse punhal! dá!

(*Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho.*)

Arlete (*feroz erguendo o punhal*) – O punhal no olhar da lágrima!

Hilda (*berrando*) – Larguem o meu pai! Assassinas!

(*E, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio.*)

Hilda (*com voz de homem*) – Mata, sim, mata o velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado!
(RODRIGUES, 1993, p. 877)

Segundo Magaldi (2004), o espiritismo na peça introduz certa comicidade nos diálogos, mas mais do que isso é componente definidor da vida brasileira, haja vista ser uma crença tão difundida quanto à católica e com ela coexistiu muitas vezes.

Além do aspecto transcendental, notemos a importância que ganha a palavra no desenrolar de toda a trama, pois a necessidade de se apunhalar o olhar da lágrima advém da certeza da existência de algum homem entre a família “perdendo” suas meninas, de acordo com a explicação do dr. Barbosa Coutinho que, segundo seu Noronha, é um espírito de luz:

Seu Noronha – [...] Eu sempre senti que havia alguém atrás da minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe sim esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como “seu” Saul.

Arlete – Ora, papai, o senhor acredita nesses troços!

Seu Noronha – Quero te dizer só uma coisa, Arlete: você é assim malcriada comigo, sabe por quê? Porque é um médium que ainda não se desenvolveu. (taxativo) Você se desenvolva, Arlete, ou seu fim será triste. ... [...] o dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. [...] Olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem, dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não (RODRIGUES, 1993, p. 843).

Eis a ironia trágica. Noronha, obedecendo às orientações do espírito, olhou no espelho antigo e ao dizer ter visto dois olhos, “um que pisca normalmente e outro maior e parado” e que apenas um chora, vê sua própria imagem refletida no espelho sem reconhecê-la, pois a imagem vista deveria ser a do perseguidor de suas filhas, segundo dr. Barbosa Coutinho. De fato, Noronha não se reconhece nesse papel, apesar de submeter quatro das cinco filhas à prostituição a fim de garantir o enxoval de casamento da caçula Silene, a única virgem, que também acaba sendo prostituída pelo pai assim que há a descoberta de sua gravidez.

A princípio nem mesmo o espectador é capaz de decifrar o enigma ali exposto: quem será o homem que chora por um olho só? A personagem Noronha, capta para si a responsabilidade das ações subsequentes, pois as demais personagens da família terão sua conduta e ações mediadas segundo a “visão” do pai e partirão em busca do sujeito que deve, por sua vez, morrer apunhalado.

A partir daí todos são suspeitos: Bibelot, tratado na peça como “o homem vestido de virgem” por andar sempre de branco, cujo apelido deve-se à sorte com mulher e que mantém relações amorosas com Aurora, considerada por ele como “mulher da zona” e Silene, o “broto” com quem um dia pretende se casar caso sua esposa, doente de câncer, venha a falecer. Bibelot desconhece o parentesco que une as duas amantes, Aurora e Silene. Segundo Magaldi (2004):

A ironia trágica, guardando aí uma secreta reminiscência de Édipo-Rei, identifica em Bibelot, que Aurora desejaria utilizar como

assassino do sedutor de Silene, esse mesmo sedutor que será assassinado. A ausência de amor, simbolizada na queda da última virgem [...], levaria à punição mais grave para a família, que é a transformação da casa num “bordel de filhas”. (MAGALDI, 2004, p. 119)

Desconfiarão também de seu Saul, vizinho da família, de sotaque comicamente estrangeiro que alega não fazer mal a mulher alguma por ser ferido de guerra, da primeira Grande Guerra e assim deleita-se apenas pela presença de qualquer companhia feminina afirmando convicto: “Velho não ter sexo!”.

Dr. Portela e dr. Bordalo serão igualmente suspeitos. O primeiro, após ameaçado de morte pela família, é enxotado a pontapés da casa dos Noronha ao comunicar a expulsão de Silene do colégio interno em que estudava, devido ter assassinado uma gata prenha à pauladas em meio a outras tantas jovens estudantes. É preciso dizer que o assassinato da gata nada mais é do que uma resposta negativa de repulsa ao ato sexual, pois na ocasião, Silene está ciente de sua gravidez e numa descarga de seu nojo e de seu ódio, mata a gata, o que sem dúvida, é uma resposta irônica à punição da sexualidade, conforme aponta Magaldi (2004).

O segundo, dr. Bordalo, é o médico da família e a ele são confiados os exames que trarão à luz a gravidez de Silene. Assim, tendo perdida sua última virgem, a família se lança num projeto de autodestruição sem precedentes, em que todas as máscaras serão derrubadas sob efeito dominó. É pela profanação da “santa” que a verdade de cada uma das personagens, antes ocultada pelo mascaramento, vem à tona revelando a medida da hipocrisia na qual todos se encontravam imersos até então. O fato de não haver mais uma virgem a quem se possa se designar a redenção dos pecados daquela família, legitima a existência e a prática de todos os horrores, inclusive a manutenção de um bordel de filhas, conforme nos mostra as palavras de Noronha dirigindo-se ao médico:

seu Noronha (*num falso e divertido espanto*) – Canalha, eu? (*incisivo*) Eu só, não! Todos nós somos canalhas! (*rindo pesadamente*) Também o senhor, também o senhor! (*novamente sério e violento*) Sabe por que esta família ainda não apodreceu no meio da rua? (*num soluço*) Porque havia uma virgem por nós! [...] Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós! (*feroz*)

Mas, agora que Silene está no quarto – esperando o senhor! (*riso de desespero*) nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer... [...] (RODRIGUES, 1993, p.860; grifos do autor).

III – A ESCOLA EXPULSA SILENE

Paremos um instante para enfatizar a importância da personagem de dr. Portela como um dos principais agentes responsáveis pela reviravolta em toda a história, pois na qualidade de assessor da direção do colégio onde estuda e reside Silene, leva à família o comunicado de sua expulsão do colégio, fato que determinará o desmascaramento do pai diante de todos e de si mesmo.

Há certo suspense entorno da chegada da menina, que se deve ao fato de ser noticiada pelo “seu” Saul, o vizinho de sotaque estrangeiro, dono de uma loja localizada nas imediações da residência da família onde há telefone. Notemos aí mais um dado que caracteriza a precariedade financeira da família: na casa dos Noronha não há telefone, dependem, portanto, da boa vontade do vizinho. Após ter passado o recado do colégio à família, “seu” Saul retira-se do recinto deixando a todos apreensivos, sobretudo, a “seu” Noronha que não compreende o motivo pelo qual Silene retorna a casa antes do esperado.

Em seguida, já à espera de Silene, Noronha ordena à esposa, D. Aracy, apelidada pelo marido de Gorda, que se apresse em ir ao banheiro apagar os palavrões e as palavras obscenas escritas nas paredes, afinal, na visão do pai, Silene não pode e não deve tomar conhecimento de certos fatos que ocorrem no seio da família durante sua ausência, pois para ele, a filha deve permanecer alheia a qualquer coisa que possa vir a macular sua pureza de modo que toda e qualquer sujeira deva ser “varrida para debaixo do tapete”, pois é pelo ocultamento da sujeira que se dá a manutenção da ordem familiar; sem dúvida este é um dos aspectos levantados pelo autor a fim de trazer à luz a falsa moral e a hipocrisia sustentadas pela instituição “família” contextualizada na peça.

Após correrias e atropelos, todas se arremessam para a porta e, somente Noronha permanece “por um momento, no meio da sala, de olhos fechados” com

a mão espalmada sobre o peito, conforme descrito na rubrica do texto, como se aguardasse à descida de uma santa vinda diretamente dos céus à terra.

Entram à casa, Dr. Portela, um senhor calvo, grave e solene travestido de bengala e chapéu atrás de Silene, uma menina de quinze ou dezesseis anos, vestida com o uniforme do colégio conforme descrição do autor.

É interessante notarmos que o nome “Portela” atribuído ao representante do colégio deriva do latim *Portella* que, de acordo com o Dicionário Brasileiro *Globo (1991)*, significa portal, ângulo de uma estrada ou caminho; passagem estreita entre montes; porta pequena. Atentando para o que a palavra *portela* resguarda em termos de significado não é possível afirmar que Nelson a definiu como nome do assessor do colégio intencionalmente a fim de relacionar o nome próprio Portela com o significado do substantivo. Contudo, não podemos desconsiderar por completo o seu aspecto etimológico que nos parece bastante sugestivo, ainda mais se tratando de tal personagem, pois de fato a porta, enquanto possibilidade de acesso àquele colégio, se nos apresenta bastante estreita quando da confirmação dada pelo texto de que se trata de um colégio de elite muito provavelmente custeado pela economia de toda a família conforme conota a fala de Aurora, a irmã mais velha:

Da penúltima para a caçula, houve um espaço de dez anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha (Silene), que está agora com dezesseis anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval... (RODRIGUES, 1993, p. 835, grifo nosso).

Com Prado (1993, p.273) entendemos que neste mundo decaído economicamente tal como aparece em *Os sete gatinhos*, “a virgindade é considerada pelas personagens o bem supremo da mulher, por ser anterior ao sexo, assim como a prostituição é o mal por excelência”.

O sexo, nesse sentido, deve ressurgir sempre na companhia de uma conseqüente e inevitável punição. A relação crime e castigo, protagoniza a cena, considerando-se a prática sexual sempre alvo de culpas e expiações; confirma-se assim, a teoria de que o sexo em si é o crime por excelência. É na relação sexo

versus punição e crime *versus* castigo onde encontramos justificativas para a punição de Silene, pois uma vez elevada pela família à condição de “santa”, jamais poderia ela ousar cometer o crime do sexo diferentemente do que acontece com as irmãs, a quem não há a menor possibilidade de salvação, já que ao prostituírem-se não passam de “umas perdidas” conforme acredita Noronha. Sobre essa relação dicotômica entre o sexo e punição, Prado (1993) nos dirá que

Nelson livra-se eventualmente do peso da Igreja Católica, ou de seu lado repressor, através da blasfêmia [...], recorrendo a ela, ao que tudo indica, para fugir à relação estabelecida com tanta freqüência pelo cristianismo entre corpo, sexo, pecado, punição e morte (esta também potencialmente voluptuosa, como no pacto entre amantes, no suicídio a dois, um dos motivos constantes de seu universo teatral). [...] se repele, compraz-se igualmente com essa atmosfera turva e ambígua, na qual o remorso significa um prazer furtivo a mais. O sexo, em seu teatro, atrai pelo que tem de escuso, menos por ser fruto do que por ser proibido, causando volúpias ignominiosas na consciência. O prazer, para ele, nunca é carnal, sempre é psicológico, envolto em culpa [...]. A humilhação auto-infligida, em que o mais forte suplica ou ordena ao mais fraco que o chame, por exemplo, de “canalha”, em tom cada vez mais forte, faz parte desses mecanismos sadomasoquistas (PRADO, 1993, p. 273).

Sadomasoquismo que se apresenta justamente na figura de Noronha que, por sua vez, irado com a notícia de que o colégio expulsara Silene devido ao assassinato da gata prena, entende a decisão do colégio como um gesto de humilhação imposto à menina e assim, ameaçando Portela com o punhal, ordena que lhe chame de “contínuo”:

[...] você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo? (*com um riso soluçante*) Quando eu matriculei Silene, me apresentei como funcionário da Câmara, mas sou contínuo! (*baixo, cara a cara*) Agora me chama de contínuo, anda, me chama de contínuo! (RODRIGUES, 1993, p. 852, grifos do autor).

Para Noronha, se Silene fosse uma aluna proveniente de família rica, seria possível, por parte do colégio, uma reavaliação de sua situação ou até mesmo considerar-se-ia o fato de a menina ter matado a gata a pauladas algo não tão relevante a ponto de lhe determinar a expulsão. Fica-nos evidente a partir da fala de Noronha, o caráter segregador da escola como um dos aspectos da crítica

apontada pelo autor a esta instituição, além do caráter “patologizante” que leva a escola concluir por unanimidade que Silene é portadora de uma doença, cuja agressividade se manifesta no episódio da gata, fato que a inabilita permanecer na companhia de outras meninas de sua idade. Segundo a recomendação do assessor da direção do colégio, o diagnóstico estabelecido pela escola resulta, além de sua expulsão, em imediato encaminhamento de Silene ao psiquiatra, conforme explica Portela diante ao desconsolo do pai:

Entenda seu Noronha: um educandário tem responsabilidades concretas. E que diriam os outros pais? A agressividade de sua filha é uma doença. Não pode conviver com as outras. Sinto, mas sua filha não pode voltar (RODRIGUES, 1993, p. 851).

Obviamente, não pretendemos em momento algum, julgar se a atitude de Silene em matar a gata foi boa ou ruim, isso não nos interessa absolutamente. Aliás, diga-se de passagem, cairíamos em irreversível contradição caso apontássemos tanto para uma defesa como para uma condenação, além do que isso demonstraria, sem dúvida nenhuma, tosca ingenuidade na relação que pretendemos estabelecer aqui entre algumas ideias.

De acordo com o excerto, Silene é tida como alguém destituído de sanidade mental o que a coloca fora dos padrões de normalidade aceitos tanto pelos outros pais como também pela própria escola. Constatamos, portanto, a existência de um poder, ao que chamamos, por ora, de poder-escola.

Ao poder- escola cabe a decisão do que acontecerá à Silene, além disso, à instituição é reservado o direito de diagnosticá-la, o que torna legítimo o ato da expulsão. Mais uma vez, Nelson traz à tona a questão da falsa moral permeando as bases sociais, cujas convicções acenam para o acobertamento, o afastamento, enfim, a exclusão das situações e/ou pessoas que destoam do conjunto ao firmarem-se como diferentes. Esta é, indubitavelmente, prerrogativa de uma sociedade totalizante, de caráter estritamente identitário que, ao atirar para longe de si qualquer ente estranho à sua aparente harmonia e organização, não admite em seu interior a existência da diferença, apartando, assim, da con-vivência natural entre os seres, (entendendo convivência aqui como *viver com*) o que se apresenta des-igual.

Nesse sentido, entendemos como ser des-igual aquele que se desfaz do caminho do igual, aquele que não se enquadra ou não permanece no quadro, é em si mesmo a manifestação da recusa em homogeneizar-se. Silene existe partindo da anulação de si mesma, pois é contra si mesma, ou melhor, contra a imagem construída sobre ela que, inclusive, a impede de ser a si mesma, que Silene mata a gata, não contra a gata, pois “quem no meio de oitocentas alunas, gostava mais do animal?” Silene.... “punha a gata no colo, dava-lhe leite no pires e fez, por duas ou três vezes, uma coisa que não é permitida: dormiu com a gata”, conforme explica dr. Portela a Noronha (RODRIGUES, 1993, p. 849).

Lembramos que à Silene foi confiada, pela família, a sua salvação. A família, pois, foi quem na verdade, que lhe projetou a imagem da virgem imaculada única capaz da remissão dos seus pecados. Por mais jovem que seja, Silene é capaz de compreender sua impotência diante à ingenuidade de salvação de sua família. Sabe que terá de viver, como qualquer outro, ao sabor das experiências, indo de encontro à sua própria verdade com o agravante (para a família) de não apresentar-se nada servil às conveniências de outrem. Colocamos experiência aqui, segundo a perspectiva apontada por Larrosa:

[...] a experiência é o que nos passa e o modo como nos colocamos em jogo, nós mesmos, no que se passa conosco. A experiência é um passo, uma passagem. Contém o “ex” do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase. Contém também o “per” de percurso, do “passar através”, da viagem, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. E não sem risco: no *experiri* está o *periri*, o *periculum*, o perigo (LARROSA, 2009, p.57, grifos do autor).

Completamente ao dispor da experiência de si, Silene, aceita correr o risco, admitindo o perigo que corre ao pular o muro da escola para encontrar-se com Bibelot e a ele entregar-se totalmente tomada pelo desejo. Parte, portanto, para o exterior da escola (ao pular o muro), aproxima-se e se relaciona com o estranho (Bibelot que para ela era tão somente um homem bonito a quem admirava pela janela do colégio, portanto, um estranho), vivencia o êxtase do amor ao entregar-se a ele e agora terá que, inevitavelmente, arcar com o dissabor do exílio que se impõe em forma de expulsão do colégio e mais tarde, da família. Todavia, destrói

com essa atitude o é para tornar-se então o seu *vir-a-ser*. Não fosse pelo convite dirigido à pequena de Ihe acompanhar ao apartamento, Bibelot cumpriria o papel a quem Nietzsche designou como viajante. Assim é que

O viajante vem de longe para interromper a comodidade do habitual e do acostumado, para produzir a diferença entre o que se é (e agora está deixando de ser, porque começou a ser estranho e insuportável, radicalmente alheio), e o que se vem a ser. O viajante desfaz o que se é, separa o jovem protagonista de seu mundo e de si mesmo, e o lança a um *vir-a-ser*, aberto e indefinido. [...] O viajante é o mestre do negativo: não ensina nada, não convida a ser seguido, simplesmente dá a distância e o horizonte, o “não” e o impulso para se caminhar (NIETZSCHE apud LARROSA, 2009, p. 51).

Parafraseando Drummond, Silene surge como a flor que desponta sobre o asfalto, furando com a potência de vida que carrega dentro do peito e, agora, do ventre, todo o tédio, o nojo e o ódio do mundo que a cerca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Minhas peças são obras morais. Deveriam ser encenadas na escola primária e nos seminários”
(Nelson Rodrigues)

O princípio que rege ou, melhor dizendo, que deveria reger o trabalho de qualquer artista de teatro baseia-se na convicção de que o teatro, para além da ideia da palavra, que originalmente quer dizer “lugar de onde se vê”, é ainda com toda sua imponentia que atravessa séculos de inovações tecnológicas, o lugar exato onde podemos desfrutar da experiência sendo esta muitas vezes única e, porque não dizer, primeira. Dessa maneira, tomando o teatro como um dos espaços possíveis da experiência, entendendo aqui *experiência* no sentido que nos aponta Larrosa (2002), sendo então “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, concebemos o teatro como espaço educativo por excelência, uma vez que proporciona ao espectador a possibilidade da experiência. Contudo, temos a consciência de que nem sempre todo teatro favorece o viver, o saber da experiência ao modo de Larrosa (2002) e isso se deve a um processo de cristalização que de um determinado tempo pra cá vem tomando conta tanto das relações entre os próprios artistas de teatro, entre eles atores, dramaturgos, diretores enfim como também das relações entre eles e a plateia. Nesse sentido, poderíamos até ir mais longe e nos perguntar, de acordo com Lopes (2007) se o teatro *ainda* se inscreve como uma experiência.

É fácil hoje em dia, percebemos os efeitos dessa cristalização ao notarmos as plateias dos teatros quase sempre vazias quando da apresentação de um grupo ou companhia teatral sem fama, a dificuldade que enfrentam seus artistas para realizar seus trabalhos, pois estando, no momento, desacreditados socialmente, não encontram o mínimo respaldo para o fim a que se propõem entre outros inúmeros problemas. Tanto assim que se Antonin Artaud ainda estivesse cá entre nós não nos pouparia da crítica que fez acerca da cristalização do teatro por volta de 1935:

Se a massa se desacostumou a ir ao teatro; se acabamos todos por considerar o teatro como uma arte inferior, um modo de distração vulgar, utilizando-o como exutório para nossos maus instintos, foi de tanto repetirem que tudo isso era teatro, quer dizer, mentira e ilusão. Foi porque nos acostumaram, há quatrocentos anos, desde a Renascença, a um teatro puramente descritivo e narrativo, que narra a psicologia (ARTAUD apud LOPES, 2007, p.193).

A cristalização do teatro, portanto, se insere num dado contexto histórico, em que ao vigorarem valores estritamente burgueses, destituiu da arte o valor que a mesma desfrutava em outros tempos, como, por exemplo, na Antiga Grécia, onde o teatro era parte integrante da vida na cidade, muito diferentemente do que se passa na sociedade atual. Não é para menos que, Nelson Rodrigues ao despontar das redações dos jornais para a carreira dramática provocou e ainda provoca tanto estardalhaço por onde passa através de suas obras.

É com o intuito de reinventar o lugar do teatro concebendo-o como espaço de experiência e, portanto, educativo, que ao longo desse trabalho, nos debruçamos a compreender o que se passa no interior da obra *Os sete gatinhos*, atentando para a importância dos aspectos éticos e estéticos implicados na peça, bem como o tratamento dramático peculiar dado pelo autor na construção de um gênero singular contemporâneo, vale dizer, “A Tragédia Carioca”.

Nosso estudo atrela-se à ideia de que nesta peça de Nelson Rodrigues encontramos uma expressão potente e genuína da função da arte tal como a encontramos em Nietzsche, pois com o filósofo compreendemos que, de acordo com sua concepção, a arte se opõe ao culto à ciência e assim não se interessa por tudo que é “real”, pelo contrário, é anticientífica, pois em lugar de dissecar a vida, é fonte de dissimulação e nesse sentido a arte assume o papel de afirmadora da vida (DIAS, 1991), cujo intuito não se restringe à mera imitação da vida, mas antes, ocupa-se em criá-la.

Para Nietzsche a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético (NIETZSCHE, 2007, p. 16), pois considera antes a primazia do instinto em detrimento da Razão tal e qual propagada por Sócrates e, posteriormente, pelo

seu discípulo Platão, a quem o filósofo alemão atribuiu o atestado de óbito da tragédia.

Nelson multiplica vozes em suas peças, assim como multiplica seus lugares de fala como ator social. Crônica policial, teatro, crônica esportiva, folhetins etc. O que há de importante na vida pessoal de Nelson que se relaciona com sua obra é a maneira como ele se inventa como obra de arte, como ele se constrói enquanto ator nos campos em que milita e reinventa. Extrai do cotidiano das páginas policiais e da crônica esportiva algo maior que a descrição naturalista. Conferindo um verdadeiro estatuto poético dramático ao mundo ordinário do subúrbio carioca, Nelson o transfigura e o redime como obra de arte. Não faz proselitismo revolucionário é fato. A experiência dramatúrgica que nos proporciona produz transvaloração e transfiguração afirmativa da vida por mais paradoxal que esta nos pareça. Eis, portanto, o papel potente que a arte pode desempenhar. Nem mais nem menos. Tão somente afirmar a vida. Isto não é pouco.

Se, como nos legou Nietzsche em *Cinco Prefácios*, o caráter agonístico, em outras palavras a “disputa”, marcou a pedagogia clássica helênica perpassando todas as provas dos Jogos Olímpicos, bem como os concursos das tragédias, não poderíamos pensar que num país de terceiro mundo cheio de paradoxos em meados do século XX um dramaturgo tupiniquim reinventou esta pedagogia extraíndo-a de um jogo de bola chamado futebol que virou paixão nacional e recriando o teatro moderno à moda carioca inspirado em dramas suburbanos que colheu das páginas policiais? Eis, portanto, como foi possível a invenção de um novo gênero dramático o qual Nelson Rodrigues batizou “Tragédia Carioca”. Não poderíamos considerar esta obra ao menos uma espécie de prolegômenos a uma pedagogia do trágico?

Em suma, sua obra para nós, persiste como potência de afirmação da vida, à revelia dos anti-Nelson que, por ventura, possam se colocar contrários à ideia de que, Nelson Rodrigues em suas peças, celebra através de toda a tragédia que foi capaz de escrever, a vida que vale a pena ser vivida, mesmo com todos os seus revezes, nossas máscaras ou disfarces. A vida que se consolida sempre digna na medida mesma em que a desejamos: a vida como ela é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **A arte retórica e a arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Coleção Universidade de Bolso. Ediouro, 1981.

CAMPOS, P. M. **Os sete gatinhos**. In: RODRIGUES, N. Teatro Completo: **volume** único; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 151 – 155.

CASTRO, C. M. de. **A inversão da verdade. Notas sobre o nascimento da tragédia**. Kriterion: Revista de Filosofia; vol.49 nº 117. Belo Horizonte, 2008.

CASTRO, R. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DIAS, R. M. **Nietzsche educador**. Série Pensamento e ação no magistério. São Paulo, Editora Scipione, 1991.

FERNANDES, F; LUFT, C. P; GUIMARÃES, F. M. **Dicionário brasileiro Globo**. 18ª edição. São Paulo: Globo, 1991.

FREITAG, B. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GUIDARINI, M. **Uma dramaturgia de opostos complementares**. In: RODRIGUES, N. Teatro Completo: volume único; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 267 – 270.

LARROSA, J. **Nietzsche e a educação**. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística. Jan/Fev/Mar/Abr, 2002, nº 19.

LOPES, A. L. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, S. **Tragédias Cariocas**. In: RODRIGUES, N. Teatro Completo: volume único; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p.65 – 131.

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

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Cinco prefácios para cinco livros não escritos. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

PELLEGRINO, H. **Nelson Rodrigues**. In: RODRIGUES, N. Teatro Completo: volume único; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 239 – 241.

PRADO, D. A. **Nelson Rodrigues**. In: RODRIGUES, N. Teatro Completo: volume único; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 270 – 278.

RIBEIRO, G. L. **Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro**. In: RODRIGUES, N. Teatro Completo: volume único; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 169 – 180.

RODRIGUES, N. **Teatro Completo: volume único**; organização geral e prefácio de Sábado Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

VATTIMO, G. **Diálogo com Nietzsche: ensaios 1961 – 2000**. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. Biblioteca do pensamento moderno, 2010.

VERNANT, J. P e VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**, trad. de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977, col. “Série universitária”, nº 8.

Sítios consultados:

ANDRADE, C. D. A flor e a náusea. In: A rosa do povo. Disponível em <http://www.culturabrasil.org/cda.htm>. Acesso em 03 de outubro de 2011.

Entrevista de Nelson Rodrigues à TV Globo. Brasil: [s.n], 1977. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bq6CTwVwsss>. Acesso em 10 de setembro de 2011.

BIBLIOGRAFIA:

JAEGER, W. W. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira; [adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINS, R. L. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Brasília: INL, 1979.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NIETZSCHE, F. **Escritos de Nietzsche sobre educação**. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 5.ed. – Rio de Janeiro: PUC – Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

RODRIGUES, N. **Teatro completo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **Teatro desagradável**. Rio de Janeiro: Revista Dionysos, ed. Serviço Nacional de Teatro, outubro, 1949.

Profº Dr. Carlos José Martins

Orientador

Alyne Arins Silva

R.A. 106010803