



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Nelson Rodrigues: um trágico à brasileira

Rodrigo Alves do Nascimento

Para citar esta Resenha:

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. Nelson Rodrigues: um trágico à brasileira. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4 n. 49, set. 2023.

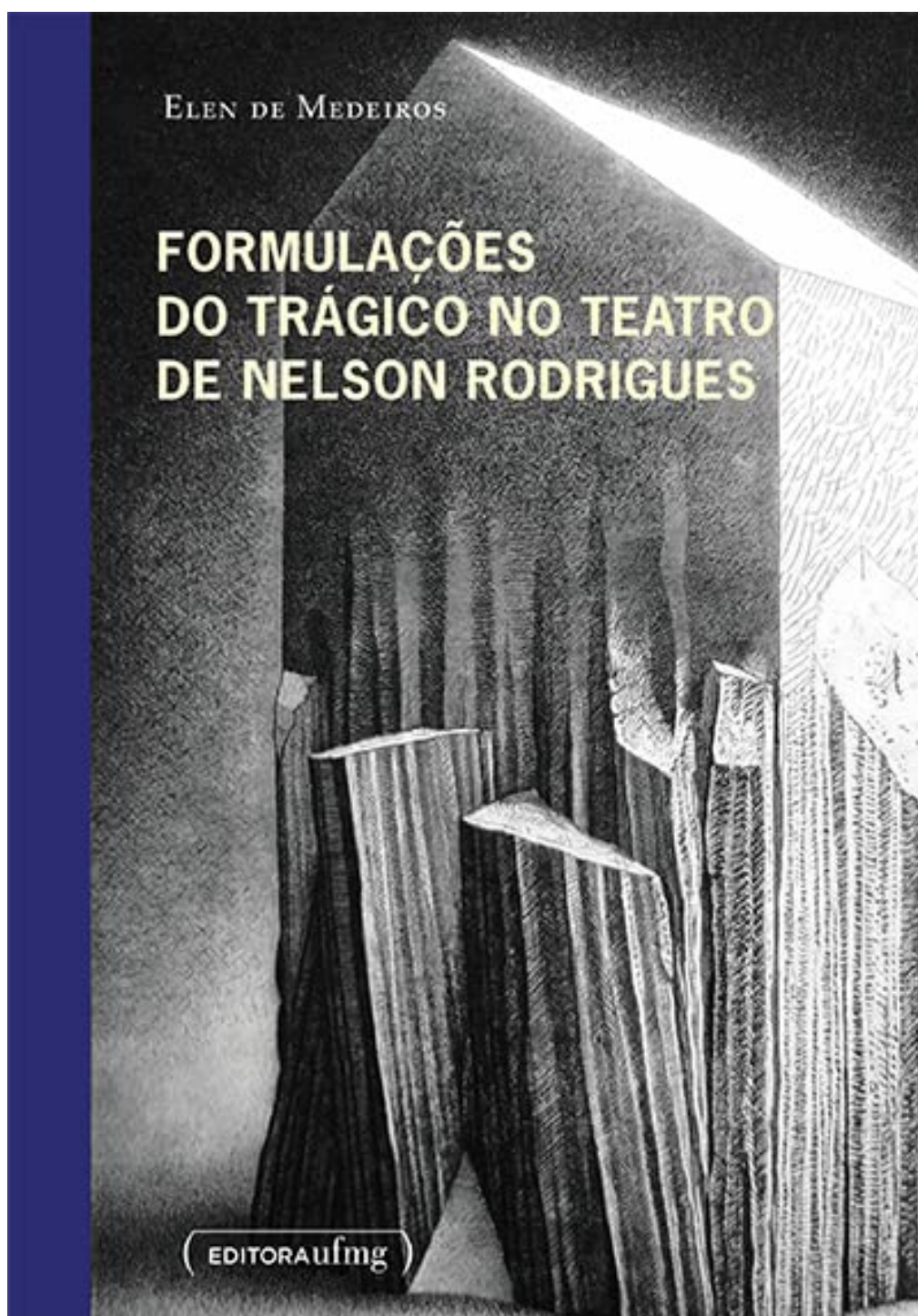
 DOI: 10.5965/1414573104492023e0801



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Resenha da obra

MEDEIROS, Elen de. *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2022.





Nelson Rodrigues: um trágico à brasileira¹

Rodrigo Alves do Nascimento²

Resumo

Resenha do livro *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*, de Elen de Medeiros. A obra é resultado de uma trajetória de quase uma década de pesquisas voltadas à poética dramaturgical de Nelson Rodrigues. Nela, a pesquisadora revisita as já clássicas formulações sobre o trágico rodriguiano e propõe que a obra dramaturgical do autor seja lida não a partir do enquadramento clássico, mas a partir do que ela denomina um caráter “movente” de seus dramas. Em termos específicos, é preciso reconhecer que a tragédia moderna rodriguiana absorve e inverte procedimentos trágicos clássicos, ao mesmo tempo os mescla a recursos da comédia e do melodrama.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Dramaturgia. Tragédia. Trágico.

Nelson Rodrigues: tragic in Brazilian terms

Abstract

Review of the book *Formulations of the tragic in Nelson Rodrigues' theatre*, by Elen de Medeiros. The book is a result of almost a decade of research focused on the dramaturgical poetics of Nelson Rodrigues. The researcher revisits classic formulations about the Rodriguian tragedy and proposes that the author's dramaturgical work must be read not from classical frameworks, but from what she calls a “sliding” aspect of his dramas. In specific terms, she asserts that Nelson Rodrigues' modern tragedy absorbs and inverts classic tragic procedures and, at the same time, mixes them with resources of comedy and melodrama.

Keywords: Nelson Rodrigues. Dramaturgy. Tragedy. Tragic.

Nelson Rodrigues: trágico al estilo brasileño

Resumen

Reseña del libro *Formulaciones de lo trágico en el teatro de Nelson Rodrigues*, de Elen de Medeiros. La obra es resultado de casi una década de investigaciones centradas en la poética dramaturgical de Nelson Rodrigues. En él, la investigadora revisita las ya clásicas formulaciones sobre lo trágico rodriguiano y propone leer la obra dramaturgical del autor no desde el marco clásico, sino desde lo que llama un aspecto “corredizo” de sus dramas. En términos concretos, hay que reconocer que la tragedia moderna de Rodrigo absorbe e invierte procedimientos trágicos clásicos, al mismo tiempo que los mezcla con recursos de la comedia y el melodrama.

Palabras clave: Nelson Rodrigues. Dramaturgia. Tragedia. Trágico.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Diogo Faleiros Portela - Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).  diogoportel@gmail.com

² Doutorado em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Literatura e Cultura Russa pela USP. Graduação em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Adjunto de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

 alvesr@ufba.br

 <http://lattes.cnpq.br/4737593366212828>  <https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>

Voltar à obra de Nelson Rodrigues, sobretudo hoje, não é tarefa das mais simples. É forçoso constatar que qualquer estudo de fôlego sobre sua dramaturgia terá que lidar com dois polos de tensão, razoavelmente distribuídos na pesquisa universitária, na imprensa e nos meios teatrais: de um lado, a noção bastante enrijecida de que, como dramaturgo, ele teria sido responsável por um ponto de virada na história da dramaturgia brasileira – esta, segundo Décio de Almeida Prado (1993, p.15), uma filha temporã dos movimentos de modernização que já haviam incidido programaticamente décadas antes em outros gêneros e formas de arte nacionais. Para Sábado Magaldi, crítico e historiador do teatro responsável em grande medida por essa canonização e pela definição de divisões e critérios que balizam ainda muitos dos estudos sobre Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* seria o grande marco de uma inovação dramaturgical e teatral que hoje “não se contesta mais” (Magaldi, 1997, p.217). Levada à cena em 1943 pelo grupo amador Os Comediantes, sob direção do polonês Zbigniew Ziembinski, a peça traria temas moderníssimos, ao rasgar “a superfície da consciência para apreender processos do subconsciente”; inovaria ao apresentar na intriga um complexo jogo de planos temporais que rompia com o tradicionalismo da narrativa lógica e harmoniosa e, no plano dos diálogos, arejaria a cena ao alcançar alta carga trágica por meio de uma “absoluta economia de meios” (Magaldi, 1997, p. 217-220). Assim congregados, todos elementos seriam decisivos para alçar Nelson Rodrigues ao panteão moderno - hoje seguramente entre os mais estudados de nossos autores teatrais. Diante disso, qualquer retorno crítico à sua obra precisa lidar com critérios e periodizações sedimentados que nem sempre contribuem para a compreensão de processos modernizantes em curso antes mesmo da emergência de sua dramaturgia e nem mesmo para a reflexão de arranjos e conexões internos que estão para além de divisões e categorizações cristalizadas.

O outro polo de tensão se refere ao fato de que a obra dramática de Nelson Rodrigues é não só marcada por temas que na história da recepção de sua obra sempre lhe renderam a alcunha de “obsceno”, “pornográfico”, “irresponsável” e mesmo de polemista preocupado exclusivamente com sua “autopromoção” (viés que, segundo alguns, justificaria nas peças a recorrência de recursos típicos do sensacionalismo melodramático), mas é também atravessada pelas próprias

posições do autor que, na sua multifacetada atuação de jornalista e ficcionista, apoiou o Golpe Civil-Militar de 1964, declarava-se abertamente reacionário e não se furtou a afirmações de reconhecido fundo misógino. Neste caso, a longa tradição da “desconfiança” instalada pela Teoria da Literatura alerta para o fundo ideológico de uma pretensa “autonomia do estético” frente à experiência da autoria – condição esta que tornaria no mínimo “inocente” uma análise que se furtasse à dimensão ética de sua produção.

Em um contexto como esse, qualquer atitude crítica diante da obra de Nelson Rodrigues implica um gesto de risco e enfrentamento. Nesse sentido, o livro *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*, da professora e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, Elen de Medeiros, vem em boa hora. Beneficiado por certa distância em relação a estudos clássicos que cristalizaram avaliações sobre o dramaturgo, ele não se furta a um diálogo direto com a tradição crítica, problematizando periodizações, critérios e valorações. Ao mesmo tempo, ainda que colateralmente, responde a muitas interdições éticas à produção de Nelson Rodrigues, pois chama a atenção para o caráter deslizante de sua obra. O ponto de partida é o de que a fatura literária e teatral é histórica e ideológica e, por mais que a posição pública do autor pareça feita de ultimatoss, concretamente o texto não se rende a enquadramentos, possui um “caráter movente” e, como veremos, põe em suspenso qualquer desdobramento unívoco que se possa subtrair de seu trabalho estético. Em suma, torna-se complexa a tarefa de um enquadramento ideológico da obra de autor que “parte sempre de uma noção predefinida de forma [...], inverte e confunde suas referências e desvela conceitos e concepções muito próprios” (Medeiros, 2022, p.221).

Pode-se dizer que o livro de Elen de Medeiros enfeixa um processo de contato com a obra do dramaturgo de praticamente uma década. Já em sua pesquisa de mestrado, entre os anos de 2003 e 2005, ela se dedicou a um estudo do fundo social – especificamente aquele do conflito indivíduo-sociedade – no desenvolvimento das personagens rodriguianas. Com foco específico no que até então respaldava como “tragédias cariocas”,³ já tinha a constituição formal como

³ A fixação do termo “tragédias cariocas” foi dada por Sábato Magaldi em seu trabalho de organização e enfeixamento crítico do teatro completo de Nelson Rodrigues, publicado em quatro volumes pela Nova Fronteira, entre 1981 e 1990. A este ciclo pertenceriam as peças *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres*

ponto de partida, ou seja, tencionava compreender como a constituição das personagens (na dimensão dos diálogos e das rubricas) convergia para uma determinada formulação do trágico (moderno-nacional) rodriguiano (Medeiros, 2005).

Já a pesquisa de doutorado que culminou no presente livro foi resultado de um processo intenso de pesquisas, inclusive no exterior, junto ao Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo, então coordenado pelo crítico e professor da Universidade Paris 3, Jean-Pierre Sarrazac. Ao mesmo tempo, ela vem na esteira da pesquisa anterior, só que agora se debruça sobre questão mais ampla em torno da poética do dramaturgo: entender se as suas peças pressuporiam a tragédia clássica (e como isso se daria) ou se haveria elementos da tragédia clássica que auxiliariam na construção de peças que ele, muito ludicamente, denominaria ora “tragédias”, ora “tragédias cariocas”, ora “tragédia de costumes”, ora “farsa trágica” ou simplesmente “peças”.

A hipótese central de Medeiros é a de que Nelson Rodrigues funda sua própria noção de trágico. O dramaturgo jogaria com a “ambivalência trágica” (em sentido nietzschiano) e, dessa maneira, cada peça parece recorrer a procedimentos de mescla específicos, oriundos tradicionalmente de outros gêneros, como a comédia e o melodrama. Desse modo, se a tragédia clássica é ponto de referência (inclusive, como a autora mostra, perseguido historicamente pelos diferentes intérpretes do dramaturgo), o que interessa é o modo como o dramaturgo desliza para as noções de senso comum sobre o trágico, ao mesmo tempo que as tensiona com recursos do grotesco, do cômico e mesmo do sádico.

Como se vê, o foco do estudo é a poética dos gêneros. Para muitos, tal enfoque parece ultrapassado seja porque estaríamos mergulhados na era de uma pretensa “crise da Teoria” e, portanto, de crise das velhas categorias clássicas e modernas de classificação; seja porque tal tipo de enfoque faria supor um jogo escolar de “dentro ou fora” do gênero. No entanto, Elen de Medeiros insiste em um retorno à reflexão sobre a tragédia não para reiterar a dimensão de

(1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978). Ao volume 1 corresponderiam as “Peças Psicológicas”, ao volume 2 as “Peças Míticas” e nos volumes 3 e 4 as “Tragédias Cariocas”, mencionadas acima.

enquadramento normativo e a-histórico que a tradição muitas vezes assumiu – tornando a mimese, portanto, critério universal de verdade e valor –, mas porque a compreensão do drama moderno implica necessariamente uma revisitação do próprio drama aristotélico. Isso tudo para que melhor se compreendam as mutações, deslocamentos de fronteiras e mesmo os “transbordamentos” (Sarrazac, 2017, p. XXI). Aliás, é no campo poético – especificamente o da teoria dos gêneros – que ainda hoje teríamos, segundo Antoine Compagnon, um dos ramos “mais dignos de confiança”. Segundo o teórico, é ali que alguns princípios de generalização da análise se tornam mais evidentes, já que a poética dos gêneros lida com as convenções literárias e dramáticas em cada momento histórico. Essas mesmas “regras do jogo” não se estabelecem de maneira homogênea, mas compõem de maneira decisiva os pontos de vista e os modos de recepção de determinada época (Compagnon, 2010, p. 154-155).

Nesse quadro, Elen de Medeiros busca mapear as condições de emergência e de desenvolvimento do drama rodriguiano a partir de uma combinação entre a descrição das características no nível de uma reflexão estrutural e os seus desdobramentos históricos. De feição szondiana, seu estudo concebe a forma dramática como dialética de dois enunciados: o da forma e o do conteúdo, o que permite compreender a forma não como sistema fechado, mas como composto de tensões (Szondi, 2001). Vale destacar que, aqui, o olhar para o geral não significa achatamento, pelo contrário: é ele que permite reconhecer a complexidade da poética rodriguiana naquilo que ela tem de mais específico, a saber, seu caráter “movente”. Daí provavelmente o alcance dessa dramaturgia que não só contribuiu para o fortalecimento de nossa fragmentada tradição dramática, mas também apresentou um olhar poderoso sobre nossas formas de sociabilidade. A movência formal, assim, seria afim àquilo que no prefácio Vilma Arêas concebe como poder político de “desmistificação dos juízos congelados de nossa sociedade” (Medeiros, 2022, p. 13).

Para dar conta do que entende como um trágico rodriguiano, Elen de Medeiros faz um movimento decisivo: ao invés de partir de uma pretensa definição de “tragédia” – terreno este, segundo Anatol Rosenfeld (2004, p. 21-26), sempre feito de contornos “ideais”, que abstraem o caráter impuro e multiforme das obras

específicas – a autora dedica todo o primeiro capítulo a uma revisão do que críticos e estudiosos da obra de Nelson Rodrigues disseram em jornais e em pesquisas monográficas sobre o sentido trágico de sua obra. Esta tragicidade – e mesmo a correlação do dramaturgo com as formas da tragédia clássica – seriam sempre retomadas, seja por críticos contemporâneos, seja por estudiosos dos anos 80 e 90.

Na primeira parte do capítulo 1, ela faz um panorama das primeiras décadas do século XX, que antecedem a produção dramática de Nelson Rodrigues. Dá destaque não só à dieta teatral do período – feita que era de um sem-número de revistas e de peças cômicas ligeiras fortemente desgastadas pela repetição de temas e de procedimentos –, mas também ao gesto inovador de dramaturgos que foram fundamentais para a onda arejamento que atravessou a cena brasileira do período, ainda que limitado no plano formal, pois muito preso às convenções anteriores. Enfoca as obras de Roberto Gomes, de forte acento simbolista; de Joracy Camargo, de forte acento político-social; e de Renato Vianna, de forte acento psicanalítico. Ao fazê-lo, a pesquisadora cria um caldo importante para a compreensão – cada vez mais reforçada pela historiografia teatral contemporânea – de que a inovação rodriguiana trazida a partir de *Vestido de Noiva* veio após um diálogo com autores fundamentais do momento precedente e por meio de uma negociação frequente com formas e parâmetros críticos desse período. Como afirma a própria pesquisadora, a respeito da primeira peça do dramaturgo, *A mulher sem pecado*, de 1941:

Ainda que fique evidente a chamada “ambição literária” do autor, é perceptível a influência do teatro vigente nessa sua primeira tentativa dramática: as personagens são construídas sobre bases cômicas, especialmente o marido, falso paralítico, que se utiliza de um disfarce – tema corriqueiro nas comédias – para verificar a fidelidade de sua esposa, apenas invertendo os papéis do que já fizera Oduvaldo Vianna” (Medeiros, 2022, p. 43).

Na segunda parte do capítulo, baseada em extensivo levantamento de textos críticos em jornais e periódicos do período, acompanhamos como a crítica que lhe era contemporânea ainda se baseava no paradigma anterior, bastante pautado pelo teatro leve. E mesmo após o abalo de *Vestido de Noiva*, muitos insistiam

numa pretensa impureza formal - nociva - das peças do dramaturgo. Peças como *Álbum de Família* pareciam não caber nas noções comuns de trágico, por produzirem um resultado final pelo “acúmulo, pela abundância” (Medeiros, 2022, p. 52); ou seja, a recorrência de procedimentos melodramáticos (para não falar dos recursos cômicos em textos a princípio trágicos), em muitos momentos desestabilizava abertamente o pacto receptivo. A partir dos anos 60, talvez já distantes do que para muitos era o fantasma da cena comercial ligeira e que fazia com que o próprio Nelson Rodrigues quisesse se afastar da alcunha de “cômico”, percebe-se uma paulatina aceitação de tais misturas. Não à toa, em 1979, quando Ronaldo Lima Lins publica *O teatro de Nelson Rodrigues – uma realidade em agonia*, o crítico já vê o hibridismo de gêneros promovido pelo dramaturgo como sinal de maturidade literária, ou seja, isso lhe permite perceber – agora em chave diversa – que a inversão trágica rodriguiana (o conflito começa internamente e atinge seu cume quando transborda) e que o tom de deboche com que por vezes explora a tragédia são dados produtivos. Por fim, na última parte do capítulo, a pesquisa destaca como a crítica pós-1980, responsável em larga medida pela canonização do dramaturgo, reforçou seu *status* de autor trágico. Aqui ela mapeia um dado importante: Sábado Magaldi, crítico fundamental nesse processo, refletiu pouco sobre “a possibilidade de uma estrutura trágica moderna absorvida pelo dramaturgo” (Medeiros, 2022, p. 80), atendo-se em famoso estudo introdutório ao Teatro Completo a colocar em relevo aquilo que tornava a dramaturgia de Nelson Rodrigues afim ao trágico aristotélico, ou seja, fazendo paralelos entre personagens, pensando as formas de elevação de linguagem e mesmo as reinstalações do coro. No entanto, estudiosos como Victor Hugo Adler Pereira (1999) perceberam a dimensão trágica moderna de sua dramaturgia, voltada que estava para a subjetividade das personagens e as novas formas de produção do abismo trágico. Tinha-se, assim, a porta aberta para o questionamento de um trágico genérico e classicizante da obra do dramaturgo e para perceber como sua noção de trágico está também atenta aos nossos impasses modernos.

No segundo capítulo, intitulado “Trágicos e tragédias: a elaboração rodriguiana”, Medeiros argumenta em favor da hipótese de que Nelson Rodrigues tinha o projeto claro de escrever tragédias nacionais. Estas, inseridas no quadro

mais amplo das *tragédias modernas*, não seriam reconhecíveis por elementos formais pré-estabelecidos, como a tragédia clássica, mas partiriam em alguma medida de uma ética filosófica trágica, baseada no conflito oriundo do rompimento/destruição/enfrentamento da norma. Isso significa que a tragédia moderna pode ser feita da “união de características que podem ser, eventualmente, paradoxais” (Medeiros, 2022, p. 95).

Para discutir tal hipótese, a pesquisadora se baseia essencialmente na peça *Senhora dos Afogados*, que seria marcada, segundo ela, pela fusão de elementos da tragédia clássica com um sentido de trágico imanente à sociedade moderna. Ali, o conflito advém especificamente da polaridade estabelecida entre o mundo dos valores da família e do sexo disciplinado e o universo subjetivo da “liberação dos desejos” (Medeiros, 2022, p. 105). Neste momento, delineiam-se análises centrais para a sustentação da hipótese da autora: agora, o herói trágico está imerso em um mundo mais particularizado, sem a possibilidade de expiação ou redenção. Desamparado em um mundo povoado, cercado de relações corrosivas mesmo no seio familiar, ele tende ao isolamento. Não mais “superior”, ele na prática é “frágil e superficial”. Na mesma esteira, diferentemente da tragédia clássica, as personagens não passam mais por um momento em que se reconhecerão como agentes ou portadoras do mal – falta-lhes, portanto, uma dimensão da consciência/reconhecimento antes fundamental. E mesmo o coro – como o coro de vizinhos que corta as cenas de *Senhora dos Afogados* – não tem mais função edificante ou de apresentação de uma consciência geral, pelo contrário: bisbilhota, fofoca e insere aqui e ali falas de caráter abertamente grotesco. Produz-se, assim, um tipo específico de trágico, baseado não só em outra dinâmica de construção da intriga, das personagens e da coralidade, como também atravessado por recursos cômicos que a um só tempo põem a nu as personagens e suas representações de si, mas também ironizam os próprios enquadramentos trágicos clássicos. A conclusão, segundo ela, é a de que, para mostrar os paradoxos e questionamentos desse homem (brasileiro) moderno foi necessária essa “estrutura igualmente paradoxal” (Medeiros, 2022, p. 150).

Por fim, o terceiro e último capítulo apresenta uma relevante contribuição: ao analisar as peças *A falecida* e *O beijo no asfalto*, Medeiros opta por redefinir a

clássica terminologia, de que se tratariam de “tragédias cariocas” – optando a partir daí por “comédia trágica” e por “tragédia urbana”. Isso permite, segundo ela, compreender melhor as bases cômicas da primeira peça, além da presença de elementos de uma urbanidade mais ampla que se mesclam a frequentes procedimentos melodramáticos. No caso de *A falecida*, a tipificação das personagens, a presença constante do grotesco, os diálogos recheados de gírias e coloquialidades criam atravessamentos cômicos na inevitabilidade trágica das situações e no doloroso e incontornável isolamento subjetivo das personagens. Nelson Rodrigues teria insistido na ideia de uma “tragédia carioca” muito provavelmente devido a suas históricas ressalvas à comédia (que, segundo ele, só seria pertinente se fosse *agressiva*). Neste caso, a formulação de Medeiros talvez ganhasse em adensamento se dialogasse mais com a formulação de Baudelaire em torno de um “cômico absoluto” do que com as teorias de Bergson sobre o riso. Para o poeta francês, o riso tem algo de vertiginoso e abissal, por a um só tempo ser signo de uma “grandeza infinita e de uma miséria infinita” (Baudelaire, 1976, p. 532). Diferentemente do “cômico significativo” ou “imitativo”, constituído de uma espécie de comparação e distanciamento (termos similares aos da formulação bergsoniana do riso como “corretivo social”), o “cômico absoluto” seria motor de um riso agressivo, violento, oriundo da afirmação, por meio de um herói grotesco, do que é reprimido. Trata-se, nos termos dele, de uma verdadeira “vertigem da hipérbole” e que ergue o baixo, o sexual, o “sujo” à condição criadora. A partir daí, vale nos questionarmos se a almejada “agressividade” de que fala Nelson Rodrigues tem a ver menos com um efeito catártico de um riso “crítico” bergsoniano do que com um riso violento, que implique não em distância e superioridade, mas em incômodo e fascinante envolvimento do espectador com a vertigem do grotesco.

A pesquisadora continua agora com *Beijo no asfalto* que, por sua vez, tem uma base trágica que se estrutura pela lógica expressionista do desenrolar de quadros que levam o herói à completa destruição. Mais uma vez, a peça é atravessada por procedimentos que redimensionam essa “tragédia urbana”, como os “golpes de teatro” e, neste caso, a famosa divisão herói-vilão do melodrama. É essa divisão melodramática que na intriga é base do desfecho trágico. Já o

cômico aqui é tênue, porque a empatia oriunda da divisão herói-vilão cria polos de apoio que nem sempre favorecem ao grotesco, ainda que o acúmulo melodramático tenha inevitável efeito irônico. Ao fim e ao cabo, nas duas peças, ainda que por meio do ensaio diferenciado com as formas, o herói é esmagado por uma estrutura social e por um conjunto de normas opressivas. Sozinho não por um erro (como na tragédia clássica), sucumbe à própria impossibilidade de resistência e luta.

Na conclusão deste arrojado estudo, ficamos com o desejo de entender como essa dimensão “nacional” da tragédia rodriguiana de algum modo se refere a formas de sociabilidade que nem sempre a noção geral de um “trágico moderno” (europeu) dá conta. Sobre tal aspecto, Medeiros só muito de passagem se refere à fratura da formação social brasileira e como ela é afim a experimentação formal do dramaturgo.

De todo modo, ao final, a relevância do estudo da pesquisadora se dá não só porque arrisca novas formas de classificação do drama rodriguiano – gesto, como sabemos, sempre provisório -, mas porque propõe uma redefinição do olhar crítico, para que capte novos enquadramentos e perceba movimentos outros dentro dos complexos arranjos da dramaturgia rodriguiana. Isso não é pouca coisa diante de peças que, segundo ela bem demonstra, a inexorabilidade de uma vida “feia, vil e trágica” vem plasmada por uma lente que absorve, aumenta e inverte procedimentos da tragédia clássica, ao mesmo tempo que os atravessa com procedimentos oriundos de outros gêneros. Isso sem promover o “apaziguamento dos contrários”, pois “comédia e tragédia dividem o mesmo texto” e “estabelecem um conflito estético fundador da tragédia rodriguiana” (Medeiros, 2022, p. 226-228).

Trata-se de vigoroso estudo que revisita sob nova perspectiva a produção dramática de Nelson Rodrigues. Lê-lo já se torna etapa fundamental para entender como seu particular sentido de trágico oferece uma lente poderosa – e, como convém, incômoda – para a compreensão de nossa experiência moderna.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. “De l’essence du rire et généralement du comique dans les

arts plastiques”. In *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

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

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MEDEIROS, Elen de. *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2022.

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2005.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a Obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 20/09/2023

Aprovado em: 31/10/2023