



A PRESENÇA DO TRÁGICO DE GOETHE EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA* DE NELSON RODRIGUES*

THE PRESENCE OF GOETHE’S TRAGIC IN NELSON
RODRIGUES’ *ÁLBUM DE FAMÍLIA*

José Luiz Cordeiro
Dias Tavares**
Elizabeth da Penha Cardoso***

** jltavares2016@gmail.com
Psicanalista, Doutorado e Pós-Doutorado em Medicina, Mestre em
Literatura e Crítica Literária pela PUC - SP.

*** elizabethpenhacardoso@gmail.com
Professora Doutora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação
em Literatura e Crítica Literária da PUC - SP (doutorado e mestrado).

RESUMO: Este artigo pretende tecer algumas considerações sobre o trágico na obra *Álbum de família* de Nelson Rodrigues. Partimos da análise da tragédia ática que aponta para a incapacidade do homem em reconhecer o que é correto. Chegamos à apreciação do drama moderno, no qual a subjetividade ganha destaque e o conflito se dá na relação entre os homens. Seguimos considerando a condição trágica na filosofia do século XVII que aponta para a tensão entre liberdade individual e poder civilizatório. Destacamos a proposição de Goethe, para quem o trágico é a expressão do inconciliável no humano, como lente de leitura para o *Álbum* de Nelson.

PALAVRAS – CHAVE: Nelson Rodrigues; Álbum de família; Trágico; Goethe

ABSTRACT: This article intends to make some considerations about the tragic condition in *Álbum de família* by Nelson Rodrigues. We start from the analysis of Attic tragedy that points to man’s inability to recognize what is right. Then we reached the investigation of modern drama, where subjectivity gains prominence and the conflict takes place in the relationship between men. We continue considering the tragic condition in 17th century philosophy that points to the tension between individual freedom and civilizing power. In this article we take Goethe’s proposition, for whom the tragic condition is the expression of the irreconcilable in the human, as a reading lens for Nelson’s *Álbum de família*.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; Álbum de família; Tragic; Goethe.

* Este artigo deriva da dissertação de mestrado apresentada e aprovada pela PUC - SP no programa de pós graduação em Literatura e Crítica Literária (“A Medeia do subúrbio: escrita contemporânea e desamparo freudiano em Álbum de família de Nelson Rodrigues”).

INTRODUÇÃO

A questão da classificação dos gêneros das obras literárias é abordada por Rosenfeld (2010) em *O Teatro Épico*. Para o autor, esta classificação vem de Platão que, em *República*, nos traz Sócrates apresentando três modalidades de obras poéticas. A primeira refere-se à encenação na qual o poeta desaparece deixando as personagens falarem e daí se originam a comédia e a tragédia. A segunda representa um simples relato do poeta como é visto principalmente nos cantos dionisiacos festivos que exprimiam alegrias ou tristezas, intensas e profundas, chamados ditirambos, e articula-se com o que hoje se chamaria de gênero lírico. A terceira modalidade une as duas categorias anteriores e é denominada de epopeia, na qual manifesta-se o próprio poeta descrevendo e apresentando as personagens ou, então, ganha destaque a voz de uma ou outra personagem quando o poeta busca dar a impressão de que não é ele quem fala e, sim, a própria personagem. Ainda que tal classificação possa ter sido combatida, mantém-se inabalada, mesmo que estabeleça um esquema ao qual a literatura, multiforme, nem sempre vá corresponder. Assim, tal categorização não deve representar um sistema de normas às quais os autores devam ajustar suas produções objetivando engendrar obras estritamente dramáticas, líricas ou épicas (Rosenfeld, 2010). O rigor classificatório das obras literárias se

torna ainda mais comprometido se considerarmos que as denominações drama, lírica ou épica podem ser conceituadas sob duas acepções: um significado substantivo ou adjetivo, como veremos a seguir.

Quanto à primeira acepção, substantiva, não há dificuldade em se atribuir um gênero a uma determinada obra. Será lírico o poema de extensão menor no qual não se cristalizam personagens nítidas, mas sim uma voz central - geralmente um Eu - que manifesta o estado da alma do poeta e aqui se incluem o canto, a ode, o hino e a elegia como espécies deste gênero. Será épica a obra, poética ou não, de extensão maior na qual um narrador apresente personagens em diferentes situações e a esta modalidade correspondem a epopeia, o romance, a novela e o conto, como espécies deste gênero. Finalmente, será dramática a obra estruturada com base em diálogos em que atuam as próprias personagens sem que sejam, necessariamente, apresentadas por um narrador. Nesta última modalidade são postas em cena pessoas disfarçadas que atuam com gestos e discursos no palco. Aqui se incluem a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, como espécies deste gênero.

Quanto à segunda acepção, adjetiva, no que tange ao significado adjetivo dos termos lírico, épico e dramático, aqui são considerados os traços estilísticos de uma obra

independentemente do seu gênero em termos substantivos. Assim, obras dramáticas podem ter cunho lírico, obras épicas podem ter traços líricos ou dramáticos e assim por diante. Isto significa que, ainda que haja uma natural aproximação entre gênero e traço estilístico - por exemplo, um drama tender ao dramático - obras de qualquer gênero podem também ter traços estilísticos diversos que estejam associados a outros gêneros. Esta última acepção faz com que determinados termos ganhem amplitude e se apliquem também a situações extraliterárias que se refiram à existência humana que se manifesta em atitudes frente à vida: pode-se ver o mundo de uma forma dramática marcada por conflitos de difícil solução ou pode-se viver a experiência do existir de modo épico ou lírico (Rosenfeld, 2010).

A pureza em termos de literatura não é obrigatoriamente um valor positivo, diz Rosenfeld (2010), mesmo porque não é apropriado esperar pureza de gêneros em sentido absoluto. O valor de tal classificação de obras literárias por gêneros residiria então no fato de atender à necessidade comum a toda ciência de propor alguma ordem na multiplicidade de manifestações literárias que expressam diversos tipos de atitude frente ao mundo.

Uma questão importante na abordagem da tragédia e que não pode ser desconsiderada diz respeito à

possibilidade da existência de alguma afinidade entre este gênero literário e a cultura na qual ela surge, nem que seja por um determinado período no transcurso da história. Trata-se de um tema explorado por Gumbrecht (2001) em *Os lugares da tragédia*. Para ele, independente de se considerar a tragédia como um fenômeno exclusivo das culturas ocidentais - seja ele de natureza literária, um gesto ou, ainda, um sentimento - suas manifestações foram decorrentes de uma situação política, social, cultural e religiosa própria da cidade de Atenas no século V a.C. e manteve sua presença até o declínio da cultura greco-romana.

Neste momento, introduzimos aqui mais um elemento importante nesta trajetória que é a questão da subjetividade. Na era medieval cristã, a tragédia enquanto gênero desapareceu, tendo sido redescoberta na Renascença como forma de representação. Dentro das tradições nacionais emergentes nesta época, a tragédia teve desenvolvimento intenso trazendo à luz alguns nomes como Shakespeare que, desde a transição do final do século XVI para o século XVII, permaneceu até hoje no mundo ocidental como uma das marcas de referência deste gênero literário. Já no século XVIII, em pleno Iluminismo europeu caracterizado por valores como liberdade, igualdade, fraternidade e por uma perspectiva que exaltava a separação

entre a igreja e o estado, a tragédia se fez presente como um drama burguês com uma feição mais de ordem sentimental. Era um período que dignificava o método científico, enaltecia Descartes e se alicerçava na objetividade e na razão. Um século após, o Romantismo se volta para a subjetividade que vem acompanhada das emoções alicerçando um homem que se orienta sob um viés ideológico progressivamente mais distante da objetividade e da razão (Gumbrecht, 2001).

Para enriquecer o entendimento acerca da tragédia enquanto gênero, Gumbrecht (2001) recorre ao interessante conceito de *agência* desenvolvido por Bernard Williams, filósofo inglês que abordaremos a partir de agora. Para Williams, trata-se aqui da unidade da pessoa como um ser pensante, agente e presente corporalmente caracterizando o *status* institucionalizado de uma estrutura específica de subjetividade, resultando na capacidade de este agente imaginar diferentes cenários culturais e fazer escolhas. Desta forma, o agir implicaria na perspectiva de tornar realidade um cenário futuro escolhido, reque-rendo-se aqui a presença do corpo - do agente - para a realização deste futuro.

A *agência*, por si só, não produz a tragédia. Sua expressão em Atenas, no século V a.C., foi decorrente da tensão

entre uma *agência* muito desenvolvida em confronto com a ordem que era fundamentada em condições religiosas, cosmológicas ou naturais. Independentemente da natureza, a ordem objetiva tinha por função exercer uma limitação à *agência*. Ao entrarem em contato, *agência* e ordem, instaura-se um conflito que leva à produção de paradoxos, levando os agentes a sentirem-se confusos, pressionados e sujeitos a enganos e erros. Entretanto, para que a tragédia se instale, à tensão entre *agência* e ordem objetiva deve se acrescentar a impossibilidade de o herói desculpar-se pelo seu erro alegando que seu gesto não teria sido intencional. Dito de outra forma, é negada ao herói a possibilidade de que ele assuma um lugar de vítima inocente ou um papel de salvador. A dedução óbvia é que o herói da tragédia “não pode dispor da possibilidade de proteger-se do perigo de uma morte violenta proveniente de seu erro [...] não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte.” (Gumbrecht, 2001, p. 10-11).

Um olhar mais ampliado acerca da tensão decorrente da equação que reúne *agência* e ordem requer que se considere a relevância do polo da subjetividade que constitui o agente, um dos componentes desta formulação. Trata-se de uma constatação óbvia, porém não menos importante no que se refere à presença ou ausência da tragédia no percurso da dramaturgia ao longo

dos séculos. Na Idade Média, por exemplo, pelo fato de o polo da subjetividade não ser tão desenvolvido, a tensão entre o agente e a ordem objetiva da cosmologia cristã não era suficientemente relevante a ponto de produzir paradoxos. Desta forma, justifica-se a observação que, em textos medievais, nos quais o destino amargo é o que se reserva aos protagonistas, tal experiência decorre de um desafio divino endereçado a um potencial santo ou é tributária de uma punição também determinada por Deus para pecados cometidos, mesmo que ainda ocultos aos olhos do público medieval. Por outro lado, com base na mesma proposição, o ressurgimento da tragédia no século XVII poderia ser compreendido pelo fato de haver, naquela época, um equilíbrio na transição entre uma visão objetiva do mundo cristão - que se mantinha presente pela atuação de instituições influentes - e uma cultura na qual já se fazia bastante presente o componente da subjetividade (Gumbrecht, 2001).

A partir do século XIX, a perspectiva de uma subjetividade onipotente começou a se tornar limitada frente à resistências de outra ordem objetiva que estaria mais articulada com projetos e desejos, emanados de um contexto social com feições ideológicas. Ao alcançarmos o século XX, estas questões são revisitadas e digressões sobre o significado de tragédia e do trágico se tornaram mais

férteis. Em referência a Miguel de Unamuno, Gumbrecht (2001) lembra que, para esse filósofo espanhol do final do século XIX - que era também romancista, dramaturgo e poeta - a imortalidade seria a única limitação objetiva do sujeito, conduzindo ao surgimento da admiração pela performance das ações humanas nas quais não havia a chance de produzir-se o efeito normalmente associado. Desta forma, a questão não era que as ações alcançassem um êxito prático, mas, sim, que fossem executadas como um gesto que de alguma forma evidenciasse que o agente estaria pouco intimidado frente à impossibilidade de atingir determinadas metas e pouco afetado pelas ameaças decorrentes de seu gesto. Portanto, a tragédia da mortalidade, como condição inerente à existência humana, e o tom trágico das ações que não são bem-sucedidas poderiam assumir um outro sentido, articulado com um retrato mais amplo no sentido coletivo.

O DESTINO NA TRAGÉDIA ÁTICA E A CULPA NO DRAMA MODERNO

A eventual dificuldade de se seguir um rigor classificatório quanto aos gêneros literários, como exposto acima, não compromete a relevância da *Poética* de Aristóteles. Trata-se de uma obra fundamental para o estudo da tragédia, gênero literário pertencente ao drama, uma das três modalidades de obras poéticas. Acredita-se que essa

obra, incompleta, lacunar, seja uma compilação de notas que teriam servido para auxiliar seu autor em exposições orais, além de servir como referência para consulta dos alunos que frequentavam o Liceu onde Aristóteles lecionava (Pinheiro, 2019).

A *Poética* pode ser considerada como uma obra sobre o modo de composição de um poema mimético -em especial a tragédia- fazendo com que possa ser lida como um método normativo, prescritivo ou descritivo para tal composição. Nessa obra, Aristóteles trata da produção da imagem poética que não se refere à experiência objetiva dos fatos, pois não se articula apenas com o objeto da representação mas, principalmente, com o efeito mimético produzido. Em contraposição ao historiador, o poeta mimético representa as coisas como elas deveriam ou poderiam ter ocorrido e não como supostamente ocorreram. Trata-se, portanto, de um processo criativo, imitativo, ou seja, mimético.

Para Aristóteles (2019), importava compreender a utilização artística de uma noção estética como a mimesis, cujo agente primário é o poeta que faz uma releitura dos antigos mitos da cultura grega. A partir daí é possível produzir-se um efeito decorrente da manipulação das emoções a serem evocadas, como pavor e compaixão, que são então depuradas: o efeito catártico da tragédia. A *Poética*

de Aristóteles nos fala em especial sobre o poema trágico, ainda que ela também teça considerações sobre o poema épico. Além disso, Aristóteles também aborda questões relativas à formação do *ethos*, quando discorre sobre o caráter e a caracterização de personagens. Para que tudo isso se organize e uma tragédia seja encenada, a tarefa fundamental do poeta é a composição do enredo (*mythos*). É a partir da trama, ou seja, da composição dos fatos ou acontecimentos, que se origina o enredo que, por sua vez, nos remete à constituição das personagens, ao pensamento, à elocução, ao espetáculo visual e ao canto. O enredo é, portanto, um elemento estrutural fundamental na tragédia aristotélica (Pinheiro, 2019).

Tragédias e comédias eram encenadas assim como diti-rambos eram entoados, anualmente, em Atenas, durante suas principais festas urbanas: as Grandes Dionísias. Outras cidades pertencentes à Liga de Delos também participavam e os espectadores em geral ansiavam por reconhecerem-se representados naquele mundo de heróis. A literatura ateniense pode ser considerada sociopolítica no que se refere à sua produção, imersa no campo artístico da época. O ambiente político e as categorias das classes sociais definidas na península ática eram determinantes na forma de expressão artística nessa época. Não se trata aqui de propor o artístico como refém do político, mas,

sim, de entender que a relevância deste era tão acentuada e estruturante na sociedade da época que era capaz de atrair determinadas manifestações daquele pelo intenso poder imagético da arte cênica. Desta forma, os políticos recorriam às representações trágicas para obterem reconhecimento e notoriedade por parte dos cidadãos atenienses. As questões políticas eram de extremo valor para o cidadão da península ática. Portanto, da mesma forma que não se pode imaginar esse período sem sua dimensão política, não se deve também omitir da tragédia o componente político (Moerbeck, 2014).

A presença do elemento divino na tragédia é abordada por Barthes (2007) em *Escritos sobre o teatro*. Ao fazer algumas reflexões sobre a questão sociopolítica na tragédia, ele comenta que o teatro grego, pelo menos o de Ésquilo e Sófocles, teve uma forte conotação social. Ainda que recorrendo aos mitos divinos, o que estava em questão era o devir da cidade, o poder de ela própria traçar seu destino com base em iniciativas políticas. Como exemplo, o autor cita *As suplicantes*, uma apologia de Ésquilo às tendências democráticas ainda incipientes na Grécia e que trata do debate entre guerra e paz. *Antígona*, como expressão artística do conflito da lei parental com a lei civil e *Édipo*, que aborda a articulação entre mácula e realidade social, são ainda outros exemplos apresentados

por Barthes. Entretanto, lembra ele, o Mal, nessas peças, não é psicológico e tampouco metafísico mas, sim, essencialmente político e a culpa surge a partir da ameaça de destruição da Cidade. O perdão deixa de ser uma graça concedida pelos deuses e passa a ser fruto de uma decisão adotada por um júri de cidadãos traduzindo o gesto da mais democrática e mais humana das divindades: Atenas. Desta forma, a tragédia grega foi, para Barthes, o teatro de uma história política da qual os homens são os senhores, pois em qualquer momento podem, por um “ato crítico”, por uma “‘sabedoria’ que é antes de tudo um julgamento eficaz”, torná-la “mais humana, menos enviscada nos tabus retrógrados e nas Leis ameaçadoras elaboradas fora do homem.” (Barthes, 2007, p. 35-36).

Para Aristóteles, na *Poética*, a tragédia é definida como sendo a mimese de uma ação de caráter elevado, em linguagem ornamentada, que se efetua por ações dramatizadas e não por narrativas e “em função da compaixão e do pavor realiza a catarse de tais emoções.” (Aristóteles, 2019, p. 73). Para ele, a tragédia traz à cena o homem que não se distingue muito pela virtude nem pela justiça e chega à adversidade não por maldade ou vício. Na tragédia aristotélica, o homem cai no infortúnio em consequência de uma falta relacionada a um equívoco de julgamento cometido por incapacidade em reconhecer o que

é correto e justo, levando a um erro trágico. Não há um defeito moral. É a falha aristotélica. Trata-se de um processo que o conduz da prosperidade à adversidade. Aristóteles estabelece que esse processo se dá às expensas de uma reviravolta -ou seja, “a modificação que determina a inversão das ações”- e do reconhecimento que é “a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento” (p. 105). Para ele, é a combinação entre reviravolta e reconhecimento que conduz à compaixão ou pavor. Nesse sentido, Aristóteles (2019) privilegia a composição dos enredos complexos em relação aos simples pois, nestes, as ações ocorrem de modo continuado e unificado, sem reviravolta ou reconhecimento no processo de modificação da ação. Nos enredos complexos, entretanto, há uma modificação da ação por meio do reconhecimento, da reviravolta ou ambos. Estes são os enredos mais belos, diz ele.

Ao longo dos séculos, outras acepções da tragédia foram pensadas e repensadas de forma *sui generis*. Muitas teorias, embora diversificadas em suas essências, dialogam entre si e reconfiguram várias das características propostas por Aristóteles na *Poética*. Por volta do final do século XIX e início do século XX, a tragédia é reavaliada em pleno Renascimento, momento em que o homem se deparava com a diluição da concepção medieval de mundo. Nesse sentido, a efetividade da obra passa a

ser fundamentada na reprodução da relação entre os homens, ou seja, o homem se torna um ser que existe na relação com os outros (Szondi, 2015, p. 23).

Lembramos aqui de Barthes (2007, p. 26-27) ao considerar que na tragédia antiga “a tempestade física de todo um povo acompanhava desgraças que, entretanto, só pertenciam à humanidade superior dos reis, dos heróis e dos deuses.” Em contraposição à tragédia atica, na modernidade, o enternecimento e a comoção, quando se manifestam, são de origem introspectiva, pois o público só chora quando o drama se articula com seu próprio horizonte conjugal ou familiar e o teatro só tem, como tarefa, fornecer “um reflexo apagado de seus infortúnios possíveis”. Estar entre os outros, diz Szondi (2015, p. 24), se fazia a parte essencial da existência humana e o lugar em que o homem “ganhar realidade dramática era o ato de decidir-se.” Desta maneira, sua interioridade se convertia em presença dramática expressa por sua decisão à ação: “tudo que estava aquém ou além desse ato devia permanecer alheio ao drama.”

Em uma elaboração a partir da teoria de Szondi, Rosenfeld (2010) comenta que se a problematização do drama moderno se estrutura ao redor da apresentação da realidade como produto da dinâmica das relações humanas, o

recurso literário prevalente é o diálogo. Para ele, é o diálogo que sustenta o tecido dramático moderno e o diferencia da tragédia grega. O drama é autônomo, não se articula com algo externo a ele. O autor não faz intervenções e os diálogos não se dirigem ao público que, por sua vez, assiste em silêncio ao que é encenado dramaticamente, paralisado pela visão de outro mundo.

Quanto à compaixão e ao pavor, Aristóteles considerava que é em função de tais emoções que a tragédia realiza a catarse (Aristóteles, 2019). Nesse sentido, a catarse permitiria a anulação do elemento caótico associado à desgraça e desagregação humanas para se alcançar o restabelecimento da ordem coletiva. Com o advento da visão cristã, neste salto que fizemos de vários séculos após Aristóteles, o conceito de caos não foi eliminado. Ao contrário, ele persiste como condição inerente ao mundo dos homens, separado de Deus. No mundo cristão, este estado de caos não se modifica e não há a superação sem que haja a morte. Ao final, há a sensação de que tudo poderá se repetir pois o homem carrega, como marca constitutiva, a mancha do pecado original, apontando para uma falha moral que dialoga com a noção de culpa pelas ações realizadas. Assim, “o estado de desordem tem acompanhado a história da humanidade”, constituindo-se como algo próprio da natureza humana ao longo dos séculos (Lima, 2011, p. 82).

Na tragédia do mundo cristão, em especial, vale observar uma clara relação de causa e efeito na dinâmica da experiência humana alicerçada no conflito, na ambiguidade e na angústia decorrentes de forças contraditórias que se fazem presentes e colocam o homem no papel de responsabilidade por seus próprios movimentos. Assim, não há a possibilidade de essa personagem eximir-se de seu erro sob a alegação de um desconhecimento e não intencionalidade de seus atos. Se aceitarmos que a desordem e o caos são condições estruturantes da tragédia, a permanência do elemento caótico no percurso do homem pode ser “uma das justificativas para a sobrevivência da forma trágica através dos tempos.” (Lima, 2011, p. 82).

O TRÁGICO É A MARCA DO INCONCILIÁVEL NA TRAGÉDIA

A análise formal da tragédia inclui algumas reflexões sobre o trágico que é nosso interesse principal neste artigo. Trata-se aqui do efeito da tragédia sobre o espectador como resultante da catarse decorrente do temor e da piedade suscitados pelo sofrimento das personagens. Para que a cena no palco seja experienciada como trágica, os espectadores devem ser capazes de identificar o que lhes aterroriza em suas vidas em relação ao que estão assistindo. Ou seja, devem estar presentes “motivos e formas de

interesse estético”, contextualizados em uma determinada situação histórica, para que os espectadores “possam ficar fascinados com as ações caracterizadas como trágicas.” (Gumbrecht, 2001, p. 12).

Como proposto por Most (2001) em *Da tragédia ao trágico*, no mundo moderno há uma certa tendência a se considerar que determinados eventos são tragédias ou assumi-los como trágicos, como se expressassem características permanentes e universais da experiência humana. Quando pensamos em tragédia, associamos com a ideia de tragicidade, como uma visão trágica do mundo que melhor se expressaria na tragédia. O *ethos* trágico é uma construção moderna, como mencionaremos mais adiante, ao abordarmos o olhar de Szondi sobre o tema.

Os laços do trágico com o antigo gênero denominado tragédia são mais tênues do que as conexões com proposições filosóficas ou sociais mais atuais. Em linguagem coloquial atual, “trágico” é uma denominação atribuída a acontecimentos extremamente tristes que envolvem uma perda irreparável. Como exemplos, podemos citar a morte de um ser humano ou algo que o represente, conferindo pungência à oposição entre os desejos de satisfação e plenitude dos seres humanos e o universo que, além de lhes ser indiferente, é o local onde irão fracassar.

Curiosamente, o uso da palavra trágico é mais comum em um emprego cotidiano do que em textos literários, em oposição ao período da Grécia antiga no qual o termo *tragikon* era mais frequentemente usado em referência à literatura e, quando empregado metaforicamente poderia estar associado a conotações como esplêndido, grandioso ou, então, associado a magnífico e pomposo, quando relacionado a circunstâncias externas. Da mesma forma, poderia estar associado a arrogante, presunçoso e vaidoso, se considerado em um contexto referente a estados psicológicos. Em apenas poucas passagens os eventos tristes são referidos como *tragikon* e, nesses casos, a conexão com o gênero da tragédia é geralmente óbvia, pois envolve alto grau de sofrimento. Vale observar ainda que, mesmo que estas extensões do significado do adjetivo trágico -*tragikon*- não se limitem à tragédia, elas trazem em si o sentido que era atribuído a características daquele gênero da dramaturgia (Most, 2001).

Para nós, o adjetivo trágico pode representar a tristeza consequente a divergências entre o homem e o universo. Para os gregos, entretanto, parece ter significado a “presunção ofensivamente arrogante de um contra muitos, aquela do herói trágico que se recusa a ser integrado na comunidade humana.” (Most, 2001, p. 23). Se esta era a percepção que os antigos gregos obtinham de suas

tragédias é porque talvez o que os poetas gregos lá abordavam não eram tanto as angústias metafísicas sobre o lugar que o homem ocuparia no universo ininteligível. A questão seria a presença de “tensões políticas entre o indivíduo e a comunidade associadas à democratização rápida e controversa de Atenas que era refletida na tragédia ateniense.” (Most, 2001, p. 23-24).

Um outro conceito de trágico desenvolveu-se entre os filósofos nos últimos dois séculos, de ordem mais coloquial. Trata-se de um grupo de conceitos relacionados entre si com as seguintes características: uma aparência de significação que em realidade esconde a arbitrariedade das coisas; uma responsabilidade pessoal que vai além dos limites da liberdade de ação; uma nobreza indestrutível no espírito humano que se revela principalmente no sofrimento, na renúncia e na compreensão; um nó do destino associado à culpa e à expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inconsequência do homem no universo que é alcançada pela purificação conferida por um enorme sofrimento, no mínimo parcialmente não merecido e pagando-se às vezes o preço da total aniquilação. Assim, o termo trágico *per se* não encerraria um conteúdo estético a definir um gênero, mas, sim, veicularia “a essência da condição humana em sua estrutura imutável ou como se manifesta em situações excepcionais,

catastróficas.” Trata-se aqui daquilo que é inevitável no percurso do ser humano (Most, 2001, p. 24).

Ainda no que se refere à articulação entre a tragédia e o trágico, em *Ensaio sobre o trágico*, Szondi (2004) propõe que desde Aristóteles há uma poética da tragédia, porém é só a partir de Schelling, ou seja, a partir do final do século XVIII e início do século XIX, que surge uma filosofia do trágico. Em *Poética*, o objeto de Aristóteles é a tragédia no que se refere à caracterização dos elementos da arte trágica e não à ideia de tragédia. Para Aristóteles, a origem e o efeito da tragédia estão sob a luz da mimesis como origem da arte e da catarse quanto à sua significação para a poesia. A partir daí emerge a filosofia do trágico que, para Szondi, é de origem fundamentalmente alemã.

Szondi (2004) considera que não se deve criticar a obra de Aristóteles sobre a poética por não conter um olhar sobre o fenômeno trágico, como também não se deve negar a relevância da teoria do trágico que nasce entre os séculos XVIII e XIX na consideração das obras anteriores a esse período. Baseado em sua proposição acerca do nascimento da filosofia de o trágico ter se dado com os pensadores alemães desse período, Szondi destaca Schelling, como comentado acima, para quem vale interrogar como a razão grega conseguiu suportar as contradições

de suas tragédias. Ao analisar *Édipo Rei*, Schelling sugere que o fundamento dessa contradição se situava no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, vale dizer, a tensão entre agente e ordem objetiva - algo como o que foi proposto pelo filósofo inglês Bernard Williams que já abordamos - em cujo desfecho o herói trágico, mortal, tinha necessariamente que sucumbir, diz Szondi (2004). Entretanto, por não ter sucumbido sem luta, havia a necessidade da punição, marcada por sua própria derrota. Ao fazer o herói lutar contra o poder superior do destino, a tragédia grega da época também honrava a liberdade humana, ou seja, mesmo que suportando a perda da própria liberdade, esta era reconhecida como a declaração da vontade livre. Ainda comentando sobre *Édipo Rei*, Schelling considera que o processo trágico só adquire um sentido ao referenciar-se a seu *télos*, isto é, seu destino. Para Szondi (2004), aqui está a raiz da história da teoria do trágico que se dirige não mais para o efeito da tragédia, mas sim para o próprio fenômeno trágico.

Exatamente por estarmos resgatando as observações acima, vale acrescentar que, para Lesky (2019), a questão do trágico sempre está de alguma forma referendada à tragédia ática, diz ele em *A Tragédia Grega*. Para Lesky, com o passar dos séculos a palavra trágico desligou-se da forma artística à qual é vinculada no mundo helênico

e adquiriu o *status* de adjetivo qualificando os “destinos fatídicos de caráter bem definido”, marcando a atualidade com “uma bem determinada dimensão de profundidade” que aponta para uma maneira bem definida de ver o mundo “separado de Deus por um abismo intransponível.” (Lesky, 2019, p. 26). O autor não negligencia o fato de que a essência do trágico é mais antiga, embora reconheça que os tragediógrafos da península ática não tenham desenvolvido qualquer teoria do trágico que fosse além de sua presença na constituição do drama, ou seja, não teceram considerações que se articulassem com alguma concepção mais geral ou filosófica de mundo como apontado por Szondi, que aqui citamos no parágrafo anterior.

Lesky (2019) vai além e estabelece um debate bastante provocativo, questionando se a proposição aristotélica sobre a catarse como finalidade da tragédia poderia se articular de alguma forma com as reflexões acerca da essência do trágico. Pergunta-nos inicialmente o autor se podemos encontrar na *Poética* os germes de uma concepção do trágico que transcenda os limites determinados por uma análise puramente técnica da obra de arte já que, para Aristóteles, trata-se de uma composição que requer a presença do terror e da compaixão levando à purgação dessas emoções como elementos fundamentais nesta modalidade artística. Além disso, lembra o autor, para

Aristóteles a catarse não está relacionada a qualquer efeito moral. Vale lembrar que, em posição oposta situa-se Platão que excluiu a tragédia de seus preceitos por considerá-la uma ameaça à moral dos cidadãos. De modo bastante instigante, Lesky (2019) acrescenta que, na *Poética*, Eurípedes é considerado como o mais trágico dos poetas de sua época. Entretanto, se devidamente contextualizada, observa-se que tal qualificação refere-se apenas ao desenlace habitualmente triste de suas peças indicando, portanto, que o uso da designação de trágico se faz em um sentido que prepara seu emprego posterior.

Nesta mesma direção, Lesky (2019) nos lembra que na tragédia, para Aristóteles, mesmo ao se considerar como trágica a queda no infortúnio, ela não decorre de um defeito moral, mas sim de uma falha consequente à incapacidade do homem em reconhecer o que é correto e de obter uma orientação segura, levando-o, portanto, ao naufrágio por não estar à altura de cumprir determinadas tarefas. O autor conclui suas digressões questionando se poderíamos então considerar que as concepções de Aristóteles de alguma maneira estariam apontando para a situação trágica da natureza humana e recorre às palavras de Goethe, para quem o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Consequentemente, caso alguma acomodação seja possível, a essência do trágico desaparece.

Lesky (2019) acrescenta ainda que tal contradição trágica pode ter duas modalidades: pode situar-se no mundo dos deuses e seus polos opostos serão Deus e os homens ou, então, pode situar-se entre adversários “que se levantem, um contra o outro, no próprio peito do homem.” (Lesky, 2019, p. 31).

O ÁLBUM TRÁGICO DE NELSON

Aproximadamente 300 anos após Aristóteles, o filósofo, político e escritor Cícero que viveu na República Romana no século I d.C. traz para a cena a questão do uso da razão e os momentos de tomada de decisão nos dramas das personagens trágicas. Recorrendo ao exemplo dos “astutos estratagemas de Medeia” (Most, 2001, p. 30), ele demonstra que a razão poderia estar a serviço do mal, colocando em xeque o entendimento acerca da “administração providencial do mundo” (p. 30). Para Epicteto, filósofo grego que viveu a maior parte de sua vida em Roma, no século I d.C., Medeia teria agido sob uma impressão errônea e “um filósofo poderia certamente tê-la convencido que estava cometendo um terrível engano e, assim, ter salvado as crianças.” (p. 30). Com o decorrer dos séculos, o termo trágico foi progressivamente se deslocando de sua ligação exclusiva com uma determinada forma literária e tornou-se mais generalizado aplicando-se à própria condição da existência humana. Na modernidade, a

invenção do trágico se dá na perspectiva de um sintoma desta época, pois “a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que haja um deus que garanta este sentido.” (Most, 2001, p. 35).

Embora as tragédias gregas clássicas contenham material precioso para investigação da vida cultural e política da península ática, sua relevância vai mais além de um mero valor documental por constituir um gênero literário que, além de veicular importantes manifestações artísticas e políticas daquele período, fez-se presente ao longo dos séculos até alcançar o drama moderno. Em obras dramáticas de autores atuais como Edward Albee, Eugene O’Neil, Arthur Miller, August Strindberg e também Nelson Rodrigues, podem ser notados elementos da tragédia grega, ainda que readaptados (Moerbeck, 2014). Ao longo da construção de sua dramaturgia, Nelson classificou sua produção de modo bastante variado, não necessariamente em plena conformidade com a categorização ou classificação tradicional. Ele mesmo nomeou suas obras como tragédia carioca, farsa irresponsável, peça em dois atos, divina comédia, obsessão em três atos, além dos habituais drama ou tragédia (Rodrigues, 2017). Quanto aos seus comentadores, observa-se a falta de consenso acerca do

reconhecimento classificatório tradicional dos gêneros em suas obras. Sob o olhar de Magaldi (2004), por exemplo, um de seus mais conhecidos comentadores, *Álbum de família* é incluída no grupo das peças míticas. Já o próprio Nelson a definiu como uma tragédia (RODRIGUES, 2017). Como que confirmando esta dissonância acerca da classificação das obras de Nelson quanto aos gêneros literários, o próprio autor considerava *Vestido de Noiva*, uma de suas mais reconhecidas produções dramáticas, como sendo uma tragédia (Rodrigues, 2017). Em contrapartida, Magaldi (1992) não a incluiu no grupo das tragédias, mas sim no grupo das peças psicológicas na classificação que ele mesmo organizou sobre a obra desse dramaturgo¹ adotando-a em suas publicações. Entretanto, não nos parece que estamos diante de contradições acerca do enquadre de suas peças neste ou naquele gênero mas, sim, da ampla variedade de possibilidades de entendimento acerca da obra de Nelson.

No que tange à questão já apresentada acerca da articulação entre trágico e tragédia, na obra *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*, Lopes (2007) tece alguns comentários. Para ela, Nelson Rodrigues seria um autor que captaria clichês trágicos na construção de suas tragédias. Lopes (2007) sustenta que o entendimento acerca da tragédia em Nelson Rodrigues, grupo no qual ela inclui *Álbum de*

1. Referimo-nos aqui à classificação adotada e apresentada por Sábato Magaldi em *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações* na 2ª. edição, de 1992, publicada pela Editora Perspectiva. Logo no primeiro capítulo, Magaldi nos conta que propôs a Nelson uma ordenação não cronológica de suas dezessete obras para teatro. Nelson aprovou a proposta que foi então adotada por Magaldi e que aqui seguem. São elas as Peças Psicológicas: *A mulher sem pecado; Vestido de Noiva; Valsa no. 6; Viúva, porém honesta; e Anti-Nelson Rodrigues*; Peças míticas: *Álbum de família; Anjo Negro. Dorotéia; e Senhora dos Afogados*; Tragédias cariocas (I): *A falecida; Perdoa-me por me traíres; Os Sete Gatinhos; Boca de Ouro*; Tragédias Cariocas (II): *O beijo no asfalto; Bonitinha, mas ordinária; Toda nudez será castigada; A Serpente*.

família, baseia-se na identificação de elementos como destino, fatalidade, maldição e vingança em sua vasta produção, além da presença do coro e da abordagem de temas trágicos universais como incesto e infanticídio. Nesse sentido, Lopes (2007) formula, então, a questão -provocativa- se Nelson estaria a realizar uma tragédia no sentido clássico do termo. Em nossa leitura de *Álbum de família*, identificamos as surpreendentes reviravoltas da trama instaurando o caos e o sofrimento como sendo a matéria da qual se nutre aquela família. Ao final, surge ainda um coro arrematando o percurso do desespero. São elementos que nos parecem apontar para a estrutura clássica de uma tragédia porém cunhada com o tom trágico dos dilemas inconciliáveis, como abordaremos a seguir.

Para explorar o trágico em *Álbum de família* buscamos, portanto, ir para além da tragédia. É importante esclarecer que não nos dedicamos a explorar a estrutura dessa poética enquanto arte cênica pois caos, reviravolta e catarse são elementos evidentes na obra, já discutidos por inúmeros autores em diversas publicações a respeito. Além disso, a abordagem relativa à tragédia fugiria do escopo da discussão que nos interessava aqui propor. Assim, nosso olhar foi atraído pelo matiz trágico deste *Álbum*. Em sua trama vemos uma família composta pelo casal Jonas e Senhorinha, os quatro filhos Nonô, Edmundo,

Guilherme, Gloria e, ainda, Rute que é irmã de Senhorinha. Jonas e Senhorinha constroem um amargo percurso de ódio e abandono mútuo que termina de modo fatal: o assassinato de Jonas por sua própria esposa. Antecedendo este momento último vemos Jonas com desejos incestuosos por sua filha sendo despidamente expostos publicamente. Senhorinha não faz por menos pois se lança em um intercurso incestuoso com o filho Nonô e alimenta um jogo de sedução explícito com o outro filho Edmundo. Nonô enlouquece e Edmundo se suicida. Guilherme não foi poupado deste desastre familiar pois, em decorrência de seu amor incestuoso não correspondido por sua irmã Gloria, resolve emascular-se e, na sequência, assassina Gloria.

Nesta obra de Nelson, a comunicação de que se trata de uma tragédia não passa despercebida nem mesmo pelo leitor mais desavisado. Entretanto, como comentamos, o foco de nossa atenção neste artigo se concentra na questão do trágico. De modo geral, eventos trágicos encerram características universais pertinentes à experiência humana. Para Goethe, como comentado por Lesky (2019), o trágico se baseia numa contradição inconciliável que pode se dar entre os deuses e os homens ou entre os próprios homens que se levantam, eles mesmos, uns contra os outros. É esta perspectiva de Goethe que

aqui nos conduziu. A leitura dessa obra nos afeta em especial nos momentos em que as personagens do *Álbum* deparam-se com seus conflitos inconciliáveis e, portanto, trágicos. Como exemplos, destacamos da obra em tela os desejos incestuosos de Guilherme pela irmã Gloria, as declarações igualmente incestuosas e veladas por meias palavras entre Edmundo e sua mãe Senhorinha, as declarações públicas e despudoradas do patriarca acerca do seu desejo pela filha Gloria e a discórdia conjugal entre Jonas e Senhorinha que se anuncia desde o início do drama e culmina com o diálogo final -fatal- entre ambos, observado nos trechos abaixo. São desavenças nas quais, caso alguma harmonização fosse possível, a essência do trágico desapareceria. A seguir, citamos alguns trechos indicativos destas tensões, inconciliáveis por sua própria natureza.

GUILHERME – Você sabe por que eu fui ser padre? Por que resolvi renunciar ao mundo? GLÓRIA (recuando) – Não interessa!

GUILHERME (enérgico) – POR SUA CAUSA!

GLÓRIA (baixando a voz) – Mentira!

GUILHERME (selvagem) – Por sua causa, sim! (como um sátiro) Você era garota naquele tempo... Mas eu não podia ver você, só

pensava em você... (patético) Não aguentava, não podia mais! (RODRIGUES, 2020, p. 92-93).

EDMUNDO – Penso NUMA MULHER [...] Numa só!

JONAS (exultante) – Confessou – pensa NUMA MUHER. (apaixonadamente) Tanto faz pensar NUMA, como em todas!

EDMUNDO – [...] Só tenho e só tive um amor!

JONAS (sardônico) – Não é sua esposa? Ou é?

EDMUNDO – Não.

D. SENHORINHA (fascinada) – Então, quem?

JONAS – Diga! EDMUNDO (baixando a cabeça, com toda seriedade) – Não digo. (para D. Senhorinha, olhando-a bem nos olhos, baixando a voz) Talvez você saiba um dia! (RODRIGUES, 2020, p. 50).

JONAS (como que tocado por uma suspeita) – Mas ela chega hoje ou amanhã?

D. SENHORINHA (perturbada) – Não sei direito, ou hoje ou amanhã!

JONAS (gritando) – Diga!

D. SENHORINHA (baixando a cabeça, humilhada) – Parece que amanhã.

JONAS (cruel, já com o desejo renascendo) – Amanhã, hem? [...] Gloria vem. Agora mesmo é que eu preciso de meninas! (RODRIGUES, 2020, p. 36-37).

JONAS [...] – Minha filha morreu. PARA MIM ACABOU-SE O DESEJO NO MUNDO!

(D. Senhorinha passa as costas da mão na boca com repugnância.)

D. SENHORINHA (insultante) – Se você soubesse o nojo que eu sempre tive de você [...] JONAS – Teve nojo de mim – e ódio! Sempre desejou a minha morte, você e todos os meus filhos, menos Glória! Por que não me matou e por que não me mata agora?

(Aproxima-se de D. Senhorinha, que recua apavorada.)

JONAS – Quer? eu deixo! num instante! Olha, é só você apertar o gatilho...

(Tira o revólver [...] D. Senhorinha está apavorada.)

D. SENHORINHA – Não, Jonas, não!

JONAS – Toma! Segura! (D. Senhorinha aceita o revólver, mas é como se a arma lhe desse náusea.)

JONAS (gritando) – Agora, atira! (fora de si) atire! ande – está com medo? Pelo amor de Deus, atire! (D. Senhorinha não se resolve, tomada de terror. Mas ouve-se, então, o grito de Nonô, como um apelo.)

D. SENHORINHA – Nonô me chama – vou para sempre. (D. Senhorinha puxa o gatilho duas vezes; Jonas é atingido. Cai mortalmente ferido.)

JONAS (num último arquejo) – Glória! (Rodrigues, 2020, p. 143-146).

Em sua tese de doutoramento acerca da concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues, Medeiros (2010) recorre a Lehman quando propõe que ainda há espaço para o trágico no teatro moderno mesmo que de modo não idêntico ao que se verificava no teatro ático. Para Lehman, a perspectiva trágica do sentido e do conflito na sociedade contemporânea decorrem de transgressões morais e éticas podendo representar-se no palco teatral. Quanto ao componente ético deste conflito

trágico, articula-se com a violação de normas relativas ao ambiente político, moral ou social, envolvendo o indivíduo e o coletivo (Lehmann, 2007 *apud* Medeiros, 2010). Trata-se de algo notadamente observado em *Álbum de família*, como destacamos mais acima neste parágrafo.

Em *O conceito de paixão*, Lebrun (2009) comenta que ela é provocada pela presença de uma imagem ou de algo que provoca uma reação. Dito de outra forma, a paixão se instala na mobilidade denotando uma imperfeição ontológica. O homem não escolhe suas paixões, mas é responsável pelo modo como faz que elas se submetam à sua ação e é desse modo que ele é julgado. A excelência ética é determinada pelo modo de reagir às paixões e nesse sentido, segue Lebrun, poderíamos especular a existência de uma escala passional. Nesta, haveria um determinado ponto além do qual nenhum ser humano suportaria uma emoção. Estamos no campo do inconciliável de Goethe, o que nos remete ao componente trágico que pode marcar as paixões. É nesse sentido que pensamos o *Álbum* de Nelson. Para Shakespeare (1988), a finalidade da representação é exhibir um espelho à natureza e, a cada época e geração, mostrar sua forma e efígie, como diz Hamlet. O bardo está aqui nos contando que na dramaturgia se encena a vida. A vida de Nelson foi pontuada por episódios trágicos, dores nunca superadas. Os tempos

de privação financeira da família Rodrigues, a morte de seu irmão Roberto, assassinado na redação do jornal onde trabalhavam, o surgimento da cegueira em sua filha, suas várias internações em sanatórios por tuberculose e a prisão de seu filho Nelsinho durante quase dez anos pela ditadura militar foram alguns episódios que Nelson viveu e que estão presentes em sua obra. A tragicidade que se anunciou em seu percurso pessoal se fez espelhar em sua dramaturgia, como ele mesmo declara em vários trechos de suas memórias. Nelas estão suas aflições religiosas, amorosas e sexuais além de sua articulação pessoal com a morte com seus rituais e significados. Nas personagens de seu *Álbum* também nos deparamos com o imaginário católico conflituoso, os amores impossíveis porque frustrados ou transgressores, o tormento provocado pelos desejos sexuais e a fascinação pela morte que, em alguns momentos se coloca como a única perspectiva possível. Tais personagens e seus dramas inconciliáveis apontam para o trágico de Goethe.

Em *Razão e paixão*, Rouanet (2009), discorre sobre o diálogo conflituoso entre estes dois elementos trazendo a instigante proposição da existência de uma *razão louca* que, quando interagindo com a paixão, deixa-se influenciar por ela. Nesse momento, perde-se a objetividade necessária ao fenômeno do conhecimento. Rouanet resgata

aqui Bacon e Locke. Para o primeiro, diz Rouanet (2009), a paixão é algo que infecciona o entendimento. Para Locke, devemos afastar as paixões para que nosso entendimento permaneça livre para poder julgar e a razão possa se expressar imparcialmente. Para ambos, a paixão seria um componente exterior e poderia ser corrigida pela vontade da razão. Ao se supor sensata, a *razão louca* julga poder elaborar reflexões de forma aparentemente coerente sobre qualquer tema, inclusive o da dialética entre razão e paixão. Essa foi a forma pela qual a articulação razão-paixão dominou o pensamento ocidental, desde os pré-socráticos até o surgimento da psicanálise (Rouanet, 2009) que relativizou o discurso cartesiano construído com os alicerces da razão. Em *Álbum de família*, Nelson contraria Bacon e Locke ao exibir a impossibilidade da subordinação da paixão à razão exposta pelo conflituoso hibridismo de linguagens. A vontade-razão, explícita na linguagem das fotografias, estrutura a voz do *speaker* mas não pacifica o desejo-paixão na voz das personagens. A dinâmica própria do casal parental, da mesma forma que a instalada entre eles e seus filhos, constrói enredos em *Álbum de família* que culminam com sofrimentos traçados com a caligrafia de Tanatos. São assassinatos, suicídios, amores interditados que não podem ser pacificados. No *Álbum* de Nelson nos confrontamos, portanto, com esses dilemas inconciliáveis pautando o ruído trágico que se faz ouvir nessa obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Explorando suas memórias -estamos agora para além do *Álbum*- encontramos um Nelson que tem a habilidade de ler o mundo de modo inédito, singular. Nelson ficcionaliza sua própria história submetendo-se a uma exigência que transcende à possibilidade de resposta produzindo momentos de catarse que se derramam em suas páginas. Nelson impôs uma corajosa ruptura com o palco brasileiro até então vigente e portanto, definitivamente, não coincidia perfeitamente com seu tempo, era inatual, como propõe Agamben (2009) quando pensa o contemporâneo. Nelson foi controverso. Foi pornográfico, ainda que anjo. A crítica literária e a teatral se encarregaram de torná-lo ao mesmo tempo icônico e abjeto. Incenso e cruz. Reverência e condenação. Ascensão e declínio. Afinal, eram os abcessos sociais que ele lancetava e expunha em cena. Irônico, cáustico, polêmico, mas também frágil e temente a Deus, recolhia-se com os percevejos em seu quarto -como ele mesmo descreve (Rodrigues, 1993)- quando a carga de excitação vivida era maior do que aquilo que ele conseguiria suportar. Nelson desenvolveu uma relação absolutamente singular com seu tempo. Era refém de seus desassossegos, que nunca foram harmonizados. Em seu percurso, Nelson Rodrigues e sua obra dramaturgica vão, aos poucos, urdindo um emblema do trágico inconciliável como proposto por Goethe.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARTHES, R. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUMBRECHT, H. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, K. H. (Org.). **Filosofia e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LEBRUN, G. O conceito de paixão. In: NOVAES, A. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LIMA, D. **A tragédia e o caos da modernidade: aspectos do gênero trágico na obra de Nelson Rodrigues**. Estação Literária Londrina, v. 7, p. 80-92, set. 2011.

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

MAGALDI, S. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

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

MEDEIROS, E. **A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues**. 2010. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – IEL, UNICAMP, Campinas, SP, 2010.

MOERBECK, G. **Guerra, política e tragédia na Atenas clássica**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

MOST, G. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, D.L. (Org.). **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PINHEIRO, P. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2019.

RODRIGUES, N. **A menina sem estrela**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1993

RODRIGUES, S. (Org.) **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RODRIGUES, N. **Álbum de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUANET, S. Razão e Paixão. In: NOVAES, A. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2009.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido: 22/03/2023

Aceito: 22/04/2025