



A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

*Lucio Allemand Branco**

RESUMO: Este artigo aborda a relação dialética entre sujeito e objeto, sob o signo do trágico, em algumas peças de feição mais popular de Nelson Rodrigues (1912-80) intituladas justamente de “tragédias cariocas”. Tópicos caros ao imaginário rodriguiano, como o amor, o sexo e venalidade intrínseca do homem são vistos, aqui, à luz das ponderações do sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) que tem, entre suas principais obras, a referencial *A filosofia do dinheiro* (1900).

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Dialética; Sujeito; Objeto

AS “TRAGÉDIAS CARIOCAS”

Segundo Nelson Rodrigues (1912-80), durante o intervalo da estreia de *A falecida*, em 8 de junho de 1953, no corredor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um jovem teria, então, pasmo, perguntado para a namorada: “Futebol no Municipal?” (1986, 121) A referência ao “violento esporte bretão” era apenas um dos componentes de um ciclo dramático que naquele momento se iniciava e que, anos mais tarde, mereceria do crítico Sábato Magaldi a alcunha de “tragédias cariocas”. Acostumado à rotina das redações de jornal desde os treze anos de idade, quando iniciou a carreira como repórter policial, em *A Manhã*, de seu pai, Mário Rodrigues, Nelson nunca foi indiferente aos temas de maior apelo popular. Daí, a sua arraigada afinidade com um universo de referências de uma dita “baixa cultura”, de gosto considerado “suspeito”. Não à toa, antes do advento deste “ciclo” de sua obra dramatúrgica, ele já havia redigido, sob pseudônimos femininos, uma seção de correio sentimental e um folhetim. (Mas é também verdade que, ao se tornar o principal nome do teatro nacional, em fins de 1943, com a consagrada primeira encenação de *Vestido de noiva* (sua segunda peça), Nelson passou a não esconder certo incômodo com essa sua condição de autor popular. Era preciso cultivar uma imagem mais culta, mas sem abandonar, evidentemente, a aura de artista intuitivo, ao modo da melhor tradição *fin-de-siècle*, que lhe conferiria o necessário *status* de escritor teatral de vanguarda.)

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Rio de Janeiro – Doutorando em Literatura Comparada; Orientador: Victor Hugo Adler Pereira lucioallemandbranco@yahoo.com.br

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

De fato, Nelson Rodrigues inaugurou um tipo de drama de feição mais popular com o advento das ditas “tragédias cariocas” a partir mesmo de *A falecida*. Também aparentemente motivado por razões de ordem financeira, Nelson decidiu levar ao palco motivos, temas, tipos e falas do folclore urbano carioca já retratados pelos contos de *A vida como ela é...* – publicados diariamente no jornal *Última Hora* –, de grande repercussão na cidade que era então capital da República e, inquestionavelmente, centro cultural do país. Este novo tipo de dramaturgia reivindicava a inclusão de todo um repertório de maneirismos de fala e comportamento das classes mais populares, no intuito de reproduzir, em seus pormenores, a estrutura cultural da zona urbana periférica carioca – o que implicava, antes de tudo, uma remodelação radical dos aspectos formais e conteudísticos do texto teatral. Este passava, então, a ganhar uma dicção própria, deixando-se permeiar por gírias e referências de um universo cotidiano ao qual a verve rodriguiana dera vida a partir de então fora de um programa ideologicamente concebido, como viria a ser parte do projeto de teatro engajado da geração do Teatro de Arena e seus contemporâneos. (O crítico Sábado Magaldi qualifica mesmo o lançamento de *A falecida* como um outro “marco em sua dramaturgia” [1990, 11] – tomando-se mesmo por marco anterior, como se convencionou, a montagem de *Vestido de noiva* [1943].)

Ao situar as peças no Rio de Janeiro, retratando valores e representações coletivas de uma estrutura cultural que ditava hábitos e modalidades de comportamento para o resto do país, Nelson Rodrigues demonstrou ter feito seu teatro evoluir numa direção que lhe angariaria uma popularidade que nenhum outro dramaturgo viria a conhecer no Brasil. Estimulado pelo êxito junto ao público com *A vida como ela é...*, ele optou por romper com o tom formal que caracterizava sua produção dramática anterior, onde figurava, sobretudo, um tratamento que buscava ficar à altura da gravidade dos temas explorados, muitos deles tomados de empréstimo ao rol daqueles que se convencionava classificar como clássicos, com sua inevitável aura mítica, sempre a lhes conferir um *status* artístico considerável. Esse período anterior às “tragédias cariocas”, mais precisamente iniciado com sua terceira peça, *Álbum de família* (1946), foi autointitulado como “desagradável”. Assim, novos procedimentos estilísticos – fosse exclusivamente na esfera da criação dramática literária, fosse na esfera da realização cênica a que se destina todo texto teatral – foram adotados por Nelson, a partir de *A falecida*, no intento de reproduzir as singularidades da referida estrutura cultural que, subitamente, irrompia no panorama do teatro brasileiro para, então, contribuir numa profunda remodelação de seus rumos.

Não podemos deixar de referir, aqui, a pouco comentada descendência das “tragédias cariocas” de uma tradição genuinamente nacional de teatro a que também paga tributo um tipo peculiar de comédia musical de fundo político que se produziu nas décadas de 1960 e 70: a chanchada, e toda uma série de variações da “baixa” comédia de costumes (burleta, opereta, revista etc.), gêneros contra os

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

quais Nelson não cansou de afiar a sua pena, principalmente quando da assunção da condição de artista dramático moderno que *Vestido de Noiva* lhe conferiria.

Para Sábado Magaldi, a classificação de “tragédias cariocas” foi avalizada pelo próprio autor desse marco inicial de sua dramaturgia de cunho popular, pois o subtítulo de *A falecida* não é outro senão este: “tragédia carioca em três atos” (com o qual viria também a batizar outras duas deste mesmo ciclo, a saber: *Boca de Ouro* [1959] e *O beijo no asfalto* [1960]). Mas, quando é o crítico – ao ser contratado por uma editora, ao final da vida de Nelson – quem se incumba de estender essa classificação a oito de um total de dezessete peças da obra rodriguiana, seus critérios tornam-se necessariamente ainda mais passíveis de discussão. O fato é que tal classificação teve seus fins ditados mais por exigências do mercado editorial do que por méritos propriamente exegéticos (é preciso, porém, registrar aqui que o próprio organizador do *Teatro completo de Nelson Rodrigues* assume que essa questão taxionômica não se esgota tão facilmente, merecendo, assim, uma análise mais detida). Portanto, a sugestão que Magaldi fez a Nelson de arrolar as referidas oito peças sob o rótulo de “tragédias cariocas de costumes”, foi de pronto descartada por este, por conta da inevitável remissão ao gênero cômico contra o qual o “introdutor do teatro moderno no Brasil” havia elaborado seu projeto dramático. Nelson não queria ver seu nome associado a uma modalidade teatral que ele próprio ainda considerava menor, por sofrer tradicionalmente a acusação de não primar pelo devido esmero com a qualidade artística.

Curiosamente, Nelson Rodrigues admite em suas memórias que, quando da composição da sua primeira obra teatral, *A mulher sem pecado* (1941), pretendia originalmente fazer rir, atendendo ao gosto da maioria do público da época, com vistas a um retorno financeiro tido como certo. E também não nos esqueçamos que, paradoxalmente, tem ele em seu currículo a “farsa irresponsável em três atos” *Viúva, porém honesta* (1957), cujo grotesco da caracterização de personagens e situações cômicas não poderia ter outro objetivo que não o riso largo e franco. Por se constituir inequivocamente na única incursão explícita de Nelson na comédia, esta obra ganhou de Magaldi a inusitada qualificação de “peça psicológica”, tal como *Vestido de noiva*. (Insinua-se aqui uma dúvida: seria talvez pela presença em cena do personagem Dr. Lupicínio, “psicanalista de primeira água”?)

Enfim, consideramos ainda que corremos o risco de cometer, aqui, a incorreção de tomar essa classificação (por si mesma um tanto questionável) pelo critério exclusivamente cronológico, já que Sábado Magaldi a definiu em termos do enfeixamento de uma suposta afinidade de forma e conteúdo entre peças escritas em datas distintas da produção dramática rodriguiana.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

GEORG SIMMEL

Georg Simmel (1858-1918), na primeira frase de *O conceito de tragédia da cultura* (1911), estabelece que a relação dialética de sujeito e objeto é originalmente derivada da desvinculação e conseqüente oposição do homem à natureza:

O homem não se ordena à realidade natural do mundo como o animal, antes ele se arranca dela e se contrapõe a ela, exigindo, lutando, violentando e sendo violentado – com este primeiro grande dualismo, inicia-se o processo infundável entre o sujeito e o objeto. (2005: 77)

Segundo Simmel, a condição humana, por si mesma, determina inicialmente o caráter desse conflito que, então, acaba por ganhar uma dimensão mais transcendente, quando conclui-se que estamos lidando com um ente que é dotado da singularidade de ser portador de um espírito, categoria esta que o distingue dos demais entes da natureza. Trata-se de um raciocínio que encontra afinidade com o pensamento rodriguiano, na medida em que também o autor de *A falecida* tem por princípio fundamental a crença de que são inconciliáveis o homem – em sua espiritualidade intrínseca – e o mundo empírico, factual, que lhe coube como morada:

O mundo é a casa errada do homem. Um simples resfriado que a gente tem, um golpe de ar, provam que o mundo é um péssimo anfitrião. O mundo não quer nada com o homem, daí as chuvas, o calor, as enchentes e toda sorte de problemas que o homem encontra para a sua acomodação, que, aliás, nunca se verificou. O homem deveria ter nascido no Paraíso. (Rodrigues, 1997: 115)

A dialética de sujeito e objeto, em Simmel, assume a forma do dualismo de espírito e formações (ou de vida e forma), o que define, então, os contornos da tragédia da cultura. Assim, entende-se que o espírito é responsável pela produção das formações da vida cultural, que acabam por ganhar vida independente da sua matriz. Isto se dá através da conversão do elemento subjetivo original, que compõe o espírito, em objeto. O preço da autonomia decorrente dessa cristalização é o permanente embate entre essas duas instâncias – um antagonismo trágico que distancia inapelavelmente o homem e suas criações. Um fenômeno definido por Simmel da seguinte maneira:

O sujeito vivencia incontáveis tragédias nesta profunda contradição de forma entre vida subjetiva infatigável, mas temporalmente finita, e seus conteúdos, que, uma vez criados, são estáticos, mas têm uma validade atemporal. A ideia de cultura encontra-se no meio deste dualismo. (2005: 77)

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

Pode-se afirmar então que, para Georg Simmel, o sujeito é uma categoria entendida como reflexo de seus conteúdos infinitos, mas que não tem eternidade (já que o homem é finito porque morre); enquanto que o objeto é o produto da subjetividade humana, portador que é de uma forma única e perene. Daí, os produtos espirituais objetivos assumirem as mais diversas formas, como: as criações artísticas, os credos religiosos, a ciência, a técnica e toda uma série de dados imanentes à vida social, como os conhecemos.

Pode-se dizer que, no mérito do espectro temático explorado por Nelson Rodrigues nas “tragédias cariocas”, os objetos que ganham mais vulto são: os costumes; o dinheiro e sua rede simbólica na ordem capitalista geral e mais particularmente na vida brasileira; as normas sociais; as instituições que as legitimam e resguardam; os valores morais que se sedimentam em tabus, com sua influência coercitiva sobre os indivíduos etc. Nas peças deste ciclo impera a realidade trágica da vida, a fatalidade de não se conseguir conciliar os conteúdos subjetivos inerentes à condição humana – que invariavelmente assumem uma inescapável dimensão passional (com uma qualidade não tão explicitamente à sombra do signo mítico, como em obras anteriores) – e a ordem ideal constituída pelas noções consagradas de moral, ética, bom senso, virtude etc. Este trágico entrechoque, que culmina sempre na explosão catártica de taras e obsessões – que Nelson atrela indelevelmente às atribuições humanas –, acaba por ferir a suscetibilidade das instituições responsáveis pelos valores oficialmente legitimados da cultura que acabam por concorrer, afinal, para a almejada estabilidade social. As instituições têm em seu poder os mecanismos de contenção do fluxo permanente de pulsões, sentimentos e emoções que habitam a psique humana e que anseiam por se desreprimir, para se converterem, afinal, em experiência concreta. São elas, por excelência, os objetos externos criados pela vida subjetiva que exercem o controle e a coerção sociais, mantendo-se numa imobilidade monolítica que lhes outorga a devida validade, com seu caráter de portadoras de verdades universais invioláveis.

Essa trágica relação dialética adquire um particular significado metafísico se considerarmos que muitas das abstrações que compõem a esfera objetiva da vida humana desempenham a função espiritual de representar a inevitabilidade da opressão contra a qual o indivíduo se choca eternamente. Ao tratar do papel da morte no esquema trágico rodriguiano – particularmente na fase das peças “desagradáveis” (o que não invalida sua pertinência teórica para a investigação que fazemos por ora do ciclo suburbano de sua dramaturgia) –, Victor Hugo Adler Pereira, em *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea* (1999), destaca o depoimento do autor de *Anjo negro*, mencionado por Ângela Leite Lopes, em *Nelson Rodrigues e o fato do palco*, de que “o homem é sórdido porque morre. No seu ressentimento contra a morte, faz a própria vida com sangue e excremento” (1999: 118) (máxima coerente com uma outra de sua autoria, que diz que “o homem

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

é triste porque vive”¹). Consequentemente, Pereira aponta para as implicações deste raciocínio com o conceito de vontade, tal como Schopenhauer o concebe, servindo assim como uma referência teórica pertinente para a legitimação artística obtida através da afinidade que o autor das peças “desagradáveis” mantinha com muitos dos cânones do pensamento moderno (Pereira ainda nos lembra que Nietzsche e Freud também viriam a deter-se sobre o mesmo conceito [1999: 118-119]). Porém, no confronto com a específica perspectiva simmeliana que tomamos de empréstimo para a devida análise das “tragédias cariocas”, conclui-se que a vontade, em Schopenhauer, tem uma dimensão irremediavelmente fatalista, por conta do seu arraigado pessimismo trágico. Neste, há “um sofrimento inerente à condição humana, que está acima de qualquer causa particular” (Id.: 119). Desse modo,

Nem uma ordem moral, nem a vontade individual servem como explicação à prevalência da dor e do absurdo no mundo. E a tragédia revela a eclosão dessas forças que superam qualquer determinação individual e se abatem sobre qualquer indivíduo, sem critério ou razão. A concepção de vontade schopenhauriana não coincide com uma escolha individual; ao contrário, corresponde a uma força vital que atropela a consciência do sujeito e age a despeito desta. A integridade do sujeito dilui-se pela ação dessa força, perspectiva que demonstra o cruzamento do biologismo com a herança metafísica em sua doutrina. (Ib.)

O embate da subjetividade do homem com a ordem objetiva das formações abstratas da vida social ainda supõe, na leitura que fazemos de Nelson Rodrigues à luz de Georg Simmel, a possibilidade, mesmo que tênue (e embora situemo-nos na esfera do trágico), do livre-arbítrio. A vontade é uma atribuição humana, e sua realização no plano empírico tanto depende, em Nelson, dos expedientes a que recorre o indivíduo, desde que, obviamente, seja ele detentor de uma subjetividade que se oponha, pelo menos em princípio, à ordem vigente instituída pelas convenções e instituições sociais (motivo mais explícito nas tramas de *O beijo no asfalto* [1960] – aqui, o livre-arbítrio é inapelavelmente punido – e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* [1963] – nesta, o desfecho renega a fatalidade trágica).

Adriana Armony afirma que, tanto no dramático quanto em Nelson Rodrigues, repertoriando os cruzamentos possíveis entre a obra deste e a de Dostoiévski, de forma distinta à concepção trágica clássica – que faz submeter tudo à Moira grega, donde resulta que “A vontade do herói é uma miragem, é parte de uma ordem superior, a do destino” (2002: 55) –, o conceito de vontade assume então uma

¹ Ver Especial de TV Nelson Rodrigues: personagem de si mesmo. TVE, 1996.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

conformação ao gosto do cristianismo, que assim “se ergue sobre um fundo de indiferenciação, sofrimento e melancolia” (Id.: 54) que caracteriza a ótica de Nelson e a do autor russo de sua particular predileção. Armony ainda assinala que,

Segundo [Hanna] Arendt, a descoberta da vontade resultou de experiências tipicamente cristãs. Antes do surgimento do cristianismo, não encontramos qualquer noção de uma faculdade do espírito correspondente à ideia de liberdade. Para o cristianismo, há um criador no princípio dos tempos – “No princípio Deus criou os céus e a terra” – e um fim definido, o juízo final. Além disso, foi em ligação estreita com a preparação para a futura vida após a morte que a vontade e sua liberdade foram, em toda sua complexidade, descobertas primeiro por São Paulo. Essa liberdade não era mais a objetiva do eu-posso, como no pensamento pré-cristão, mas a do eu-queiro, um dado da consciência e do espírito só possível com a descoberta do homem interior. (Ib.)

Mesmo não prescindindo do visível influxo da tradição trágica na fatura do drama rodriguiano (dado mais verificável no período “desagradável” de sua obra teatral), nota-se que há, principalmente nas “tragédias cariocas”, a presença do livre-arbítrio como um dos móveis das ações dos personagens em cena, cabendo a eles responderem pelo seu emprego sob a prevalência de uma ética baseada nas raízes morais da cristandade, ou, inversamente, na negação absoluta desta, mas sempre no interior de uma estrutura sócio-cultural que a tem como uma referência paradigmática. Ou seja, essa vontade a que nos referimos é um valor determinante para a configuração dos conflitos que ditam a ação dramática, como mesmo da natureza psicológica dos dilemas que atormentam a consciência de determinados personagens. Adriana Armony, ainda no mérito específico da tradição cristã de que se serve Nelson na sua perspectiva ficcional, atenta para a questão da vontade atrelada à liberdade como um fator de peso para o delineamento das relações sociais (percebe-se, aqui, um ponto de contato com Simmel):

Mas, como conciliar as alegações de uma vontade livre com a fé em um Deus todo-poderoso, ou com as leis da causalidade ou da História? Spinoza afirma que os homens são subjetivamente livres mas objetivamente assujeitados; eles acreditam ser livres simplesmente porque são conscientes de suas ações, sem ter consciência das causas pelas quais essas ações são determinadas. E, para Schopenhauer, a água que desce a montanha ou se ergue numa fonte, se tivesse consciência, também se julgaria livre. Daí a concepção schopenhauriana de Vontade como uma força metafísica geral.

De qualquer forma, a ideia de vontade como instância de liberdade do indivíduo é parte do processo de construção de uma

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

subjetividade cristã, fundada no homem interior, na culpa e na confissão. (Ib.)

O sexo e o dinheiro

No tocante à objetividade de ordem material, Nelson Rodrigues parece-nos de uma elaboração *sui generis*, principalmente quando lida com dois temas que lhe são particularmente obsedantes: o sexo e o dinheiro. Eis aqui o elemento natural do canalha, tipo recorrente na galeria de personagens rodriguianos enquanto produto da opressiva preponderância destes dois objetos espirituais na vida moderna.

1. O SEXO

Quanto ao sexo, é estabelecida uma dialética peculiar, que serve como o fundo e mesmo o motivo condutor de uma série de enredos. Nelson ainda nos lembra que, ao mencioná-lo, não se pode negligenciar a dimensão do amor. Passemos-lhe a palavra:

A nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer no seio às angústias sem consolo. Os nossos males têm, quase sempre, esta origem fatal: – o sexo sem amor. (1997: 15)

O personagem Salim Simão, na “peça psicológica” *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), alerta sua filha, que sofre incansável assédio do chefe no ambiente de trabalho, de que “O sexo é uma selva de epiléticos. O sexo nunca fez um santo, o sexo só faz canalhas.” Daí, a conclusão rodriguiana de que a única redenção possível para o homem reside na sublime dimensão do amor. Platonicamente, esta dimensão constitui a essência da esfera da subjetividade, idealmente preservada do contágio da carne, que é, antes de tudo, a encarnação da vil materialidade do sexo, pertencente que é apenas à ordem objetiva do mundano, conspurcada pelos mais baixos instintos. Eis, então, o lugar a que Nelson condena inapelavelmente a pulsão da libido, pois entende ele que o sexo “nada tem a ver com o pobre e degradado ser humano. É um problema dos bezerros, vira-latas e cabras” (Id.: 153) ou que “O sexo é o que restou da pré-história, do vil passado do homem.” (Ib.)

Devemos considerar que, em princípio – fora da ótica rodriguiana –, a condição intrinsecamente subjetiva da sexualidade humana sofre um coercitivo processo de fetichização, determinado sobremaneira por valores culturais que acabam por lhe remeter à esfera da objetividade. Desse modo, a condição básica de satisfação natural dos instintos a que se atrela por definição a sexualidade é transcendida, apontando para a configuração de uma noção objetivada e mesmo desnaturalizada do seu repertório de práticas, concorrendo afinal para uma espécie de autonomização da pulsão erótica. Vê-se então que o referido fenômeno da

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

preponderância deste específico objeto espiritual cumpre sua função ao fazer integrar à ordem empírica – estipulada como “natural” – das coisas, os valores do credo materialista referido ao âmbito da sexualidade.

Em tese, segundo a concepção radical de Nelson Rodrigues, esse processo cultural de fetichização inexistiria, pelo simples fato de que a sexualidade, por si mesma, não teria relações com as atribuições da subjetividade, esta ficando assim sempre idealmente à sombra de uma incorruptibilidade integral. Sendo então o sexo, por natureza, “um problema dos bezerros, vira-latas e cabras”, restaria ao Homem viver a tragédia dos conflitos que lhe inspiram as tentações dessa suposta distorção do seu caráter essencial. Os impulsos indomáveis referidos à esfera dicotômica amor/sexo, que se constituem na tônica do comportamento da maioria dos personagens da dramaturgia de Nelson – e não nos referimos exclusivamente às “tragédias cariocas”, aqui –, fazem com que não raro deparemo-nos com as mais bruscas contradições, deslindando dessa maneira a possibilidade de uma coesão orgânica na sua caracterização geral, assim como das situações que o enredo lhes cria.

Eis um tema caro ao ideário rodriguiano, que, considerando sua natureza eminentemente paradoxal, é de uma complexidade que exigiria uma análise à parte, fora deste trabalho. Limitamo-nos a lembrar que o que afirma a primeira pessoa do autor, traindo sua parcialidade, pode muito bem não corroborar o que diz ou faz um ou outro personagem de sua obra, não garantindo assim a suposta coerência que se poderia atribuir, em princípio, à totalidade do seu pensamento singular, dentro ou fora do âmbito da criação ficcional. Por ora, referimo-nos ao sexo, mas o mesmo se dá com outros temas de igual relevância tratados por Nelson. Em suma, estamos lidando com uma literatura dramática que prima – ironicamente, de forma coerente com a marca histórica deixada por *Vestido de noiva* – pela fragmentação de seus motivos e tipos, afetando até mesmo alguns aspectos de linguagem (no tocante às peças escritas após *A falecida*, lembremos da função desempenhada pelas falas entrecortadas dos personagens, como era do particular desagrado de Fernando Peixoto [Ver Peixoto, 1980: 262]).

Leopoldo Waizbort (estudioso brasileiro do pensamento de Georg Simmel) se refere à dialética de sujeito e objeto como um fenômeno que

oscila entre a nostalgia e a antecipação de uma reconciliação. Nostalgia que remete a um passado de indiferenciação, a uma “unidade originária, anterior à diferenciação” (Simmel), caracterizada por uma identidade inocente de sujeito e objeto, quando o espírito e a natureza não se distinguem. Antecipação de um futuro na verdade utópico, no qual a cisão radical de sujeito e objeto passa a ser superada; reconciliação que significa que a relação de espírito e natureza não se faz mais sob o signo da dominação. (2000: 119)

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

Essa visão idealizada, algo rousseuniana, eivada de uma concepção de pureza original ainda não maculada pelos efeitos do fenômeno trágico moderno da preponderância do objeto sobre o sujeito, constitui uma das apologias mais caras ao referido ideário rodriguiano. Com sua passional adesão à perspectiva subjetiva em detrimento da objetiva, Nelson dá testemunho de um inabalável e particular humanismo, ao não admitir as “verdades” estipuladas pelos “idiotas da objetividade”, denominação sua para os engajados nos credos materialistas da era moderna. O seu sectarismo com relação à dimensão subjetiva do homem se estendia aos méritos mais insuspeitos, como, por exemplo, o advento dos recursos técnicos da indústria midiática, que marcaram época e são de uso corrente até hoje. Especificamente, a função do *copy-desk*, responsável pela padronização estilística do texto jornalístico – a lhe abortar qualquer possibilidade de traço autoral –, e, mais radicalmente, o uso do *video-tape* que, na sua reprodução empírica dos lances duvidosos de uma partida de futebol, expunha evidências que só eram refutadas pela temerária lógica subjetivista de Nelson.

A já citada sentença “O homem devia ter nascido no Paraíso”, denuncia o entranhado moralismo – que poderíamos, talvez, chamar de anímico – de Nelson Rodrigues (moldado, em muito, pela sua particular leitura da obra de Dostoiévski), em que se nota o anseio pelo resgate do estágio da espiritualidade essencial que permanece sem mácula e ainda ao alcance do homem (não importando o quão raramente) que, lembramos, mesmo podendo ser “o mais degradado dos seres, há de ter uma nesga de azul, um momento de compaixão, um gesto de amor, ou de sonho, ou de pena.” (1997: 35) Uma postura que já levou Ruy Castro, seu biógrafo, a qualificá-lo como “o autor que, até hoje, menos se conformou com o dito Pecado Original.”² Conclui-se, por essas colocações, porque Nelson não acreditava no “canalha integral”, sempre reservando à suposição da existência deste a possibilidade de uma dimensão de santidade. Afinal, “O vampiro de Düsseldorf não pode ter sido apenas o vampiro de Düsseldorf. Assim como o justo pode ter a nostalgia do reles, o pulha pode sentir a nostalgia do sublime” (Id.: 35), afirmava ele.

A “tragédia carioca” que melhor trabalha a questão da dicotomia amor/sexo é *Toda nudez será castigada* (1965). Na peça, há visíveis pontos de contato com a produção dramaturgic precedente de Nelson Rodrigues, e que denunciam seu arraigado apego a elementos da tradição da tragédia clássica. O de maior evidência é a presença de uma opressiva fatalidade que – qual um estigma quase sobrenatural – preside a vida da família do protagonista: o pudor carnal. Assim como em *Dorotéia* (1947), a responsabilidade de vigília sobre essa virtude vital fica por conta do coro, representado, especificamente nesta peça, pelas tias solteironas de Herculano. Mais uma vez fica comprovada a confluência peculiar de referências díspares no programa dramático das “tragédias cariocas” rodriguianas.

² Ver Especial de TV Nelson Rodrigues: personagem de si mesmo. TVE, 1996.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

Os conflitos do enredo são elaborados por Nelson conforme as oscilações próprias da instabilidade emocional com que caracteriza os personagens centrais, todos eles reféns de impulsos irreprimíveis, inspirados exclusivamente pelas paixões às quais sucumbem como vítimas extremamente vulneráveis. A ânsia de uma pureza ideal, representada pelo sublime do sentimento amoroso, vai de encontro ao que há de mais sórdido da busca de satisfação dos desejos da carne. O viúvo Herculano, instigado por seu inescrupuloso e vingativo irmão Patrício (o canalha por excelência da peça), acaba por romper o voto de castidade feito em respeito à memória da esposa falecida, quando é fulminado pela paixão irresistível que lhe inspira a prostituta Geni. Amor e sexo, instâncias originalmente pertencentes à subjetividade humana, como nos convence o senso comum (e não ao autor da peça, inimigo declarado de muitas das suas facetas, e, talvez por isso mesmo, como já foi referido, exclua o segundo das atribuições da subjetividade), integram um amálgama no qual se torna quase impossível discernir nitidamente a natureza de cada uma delas. A súbita irrupção de sentimentos e atos os mais inesperados – e sempre dentro de uma particular dinâmica de recíproca atração e repulsa entre personagens cujos respectivos comportamentos podem ser caracterizados original e convencionalmente como apolíneo e dionisíaco –, dita o encaminhamento da trama, com o motivo do casamento do viúvo e da prostituta a lhe conferir mesmo sua razão de ser.

A ideia do casamento parte do oportunista Patrício, receoso (juntamente com as tias solteironas) da falência da família, que parece vir se avizinando desde que a esposa de Herculano faleceu vitimada por um câncer no seio. A depressão do viúvo só parece ter mesmo solução com esta insólita união, arditamente planejada por Patrício. Sabendo do interesse despertado por Geni em seu irmão, num determinado momento da ação ele chega a aconselhá-la: “Você diz. Diz! (...) Só toca em mim casando! Só casando. Diz isso à besta do Herculano. (...) Só casando!” A manipulação das situações do enredo que o motivo do casamento propicia, dá a Patrício, embora não apareça tanto em cena como outros personagens, o papel de fundo da peça, que acaba por lhe determinar o arcabouço do seu desenho dramático (não deixa ele de ser uma espécie de lago, talvez menos atuante que o original shakespeariano). Ele desempenha a função de antítese do “homem de bem”, tipo encarnado por Herculano, sempre cioso da observância ao legado de circunspeção da família, ainda mesmo quando se envolve com Geni (*homem de bem* era justamente o nome de outro personagem arquetípico das crônicas rodriguianas, contraponto moral do Palhares, e cuja personalidade ninguém suporta, por viver alardeando suas virtudes).

Toda nudez será castigada ganhou as telas de cinema em 1973, sob a direção de Arnaldo Jabor, angariando sucesso de crítica e público. Fenômeno este explicável pela conjugação de determinada sobriedade estética – que viria a se provar pouco comum nas adaptações cinematográficas posteriores do teatro rodriguiano – com o respeito pelo texto original da peça. Jabor também é

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

responsável pela não tão feliz filmagem de *O casamento*, de 1975, romance escrito por Nelson em 1966, que, pelo menos, tem o mérito de também ser protagonizado pelo mesmo ator, Paulo Porto, o Herculano da versão cinematográfica de *Toda nudez será castigada*. Desempenho dramático este que reforça a impressão de que tais personagens têm, originalmente, uma profunda afinidade no seu conflito interior, que é marcado, sobretudo, pelo desejo e a interdição moral, onde a culpa acaba por ser a nota dominante na composição psicológica de ambos.

Motivos semelhantes estão em *A serpente*, peça em um ato e última de sua lavra dramática, que também trata da dicotomia amor/sexo, só que através do velho tema rodriguiano da relação entre duas irmãs que disputam o amor do mesmo homem (na sua obra teatral, *Vestido de noiva* e *Os 7 gatinhos* [1958] são os exemplos que vêm mais imediatamente à lembrança). A propósito, Sábado Magaldi já destacou que a personagem Guida, em determinado momento da intriga, diz para a irmã: “O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar.” “Nessa separação estaria a origem da queda paradisíaca – a tragicidade da condição humana.” (1990: 45)

2. O DINHEIRO

O tópico da trágica preponderância do objeto sobre o sujeito parece ganhar mais vida, em Nelson, quando o objeto em questão é o dinheiro. Gastão, personagem de *Anti-Nelson Rodrigues*, constata que “Dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”, definindo, assim, que o móvel primordial do comportamento humano é, de fato, o vil metal – “Há homens que, por dinheiro, são capazes até de uma boa ação”(Id.: 53), já concluiu Nelson em uma de suas crônicas, como nos lembra Magaldi.

Particularmente em duas “tragédias cariocas” há, na caracterização de seus respectivos personagens-título, claros indícios que vêm a explicitar essa preponderância. Trata-se, sem dúvida, de um fenômeno que culmina num processo particular de reificação, já que assume fatalmente a forma de obsessão única a orientar suas vidas. Estes personagens acabam por incorrer em modalidades de comportamento anti-social, consequência da voluntária assimilação de valores não legitimados – pelo menos em nível teórico – quase que arquetipicamente pela coletividade social. Referimo-nos à *Falecida* e *Boca de Ouro*.

Na primeira, a protagonista Zulmira sofre de um profundo complexo de inferioridade por conta de sua humilde origem suburbana. Para cura-se desse complexo que tanto a constrange, busca garantir, obstinadamente – motivada por um peculiar mecanismo psíquico de compensação –, uma suntuosa cerimônia fúnebre que venha a ficar eternizada na memória da vizinhança, mas que, decididamente, não condiz com sua condição financeira. Para realizar essa fixação, trai o marido com um empresário de má reputação do ramo de transportes que ela sabe capaz de lhe custear o tão sonhado funeral. O adultério é o recurso mais

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

indicado, consistindo numa falta que será devidamente punida pelo marido traído ao final do entrecho.

Na segunda, o protagonista que dá nome à peça, um poderoso bicheiro de Madureira – também permanentemente à sombra de sua estigmatizada origem –, anseia por ser enterrado num caixão de ouro. Mas não se contenta apenas em se redimir do seu nascimento inglório (foi parido na pia do banheiro de uma gafeira, e, lá, abandonado pela mãe) através de seu dourado repouso eterno (como se fosse um “deus asteca”); ao longo da própria existência, sente uma necessidade premente de ser reconhecido, respeitado. Como nome de peso do submundo criminal, sabe a importância de sustentar seu poder; daí, a opção pela emblemática dentadura de ouro, que substitui uma perfeita dentição natural. Este artefato exótico (e de inconfundível “mau gosto”, coerentemente com a proposta estética do ciclo suburbano do teatro rodriguiano) é, antes de tudo, o objeto simbólico que lhe confere identidade própria no meio da contravenção – pois o rebatiza, como num rito de passagem. Tem, de fato, o valor de uma insígnia que o projeta hierarquicamente, outorgada pelo estágio final do consagrado processo de fetichização a que chegou seu desejo de externar a condição de homem proeminente do bairro de Madureira.

Também não esqueçamos que, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* há a cena da festa na mansão dos Werneck, onde subitamente se inicia uma sessão de “psicanálise de galinheiro” em que a crença no espectro da influência da máxima que conduz a trama, “O mineiro só é solidário no câncer” (a significar simbolicamente que a condição humana é essencialmente venal), é finalmente exponenciada através da curra ritual das virgens, evento cuja impunidade é garantida pela intervenção do Poder Econômico (assim mesmo, com iniciais maiúsculas), como assegura Dr. Heitor Werneck, mestre-de-cerimônias dessa celebração hedionda, que não hesita em sentenciar: “Vou indenizar (...) pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família (...) O negócio dá em nada.” Mais uma vez, impera a lógica de que “Dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”. Essa improvisada sessão de psicanálise grupal funciona, no entrecho, como o momento catártico por excelência através do qual se configuram, longe da dúvida instaurada pelo uso da máscara social, os caracteres em cena (com todos eles fatalmente implicados na aceitação ou não da referida máxima que sustenta a ação dramática da peça).

Verifica-se algo semelhante em *Os 7 gatinhos*, quando “Seu” Noronha promove o ritual de purgação de todos os recalques e complexos que habitam o seio da sua família. Ele, que já havia há tempos convertido as filhas em objetos de comércio sexual, decide agora que elas deverão atender seus clientes no sacrossanto recesso do espaço domiciliar, e não mais negociar seus michês na rua, assumindo sem medo que, tal como Peixoto declara a Edgard, em *Bonitinha, mas ordinária*, “toda família tem um momento em que começa a apodrecer”. O lar/bordel de filhas figura, na peça, como um tópico pertinente à cara questão da reificação, à luz de Simmel, apesar do sublime propósito inicial que justificava

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

moralmente a prostituição das quatro irmãs mais velhas de Silene: preservá-la virgem para um casamento redentor que viesse a livrar a todos da ameaça do “apodrecimento” da família. Fato que inevitavelmente se consuma quando se descobre que Silene está grávida. Esvai-se, assim, a nobreza de um sacrifício cometido em nome de uma urgente pureza vital, restando agora apenas admitir que a ordem objetiva das necessidades materiais consiste no único horizonte que se estende à frente da família Noronha. Ao final, a perda total da família é a única realidade tangível (algo próximo ao “assumir a própria lepra”, fórmula sintética rodriguiana, ao modo de “moral da estória”, que dá sentido ao acúmulo de excessos que permeia e estrutura o romance *O casamento*).

O convencional rótulo de “tragédia carioca” talvez venha mesmo a assentar melhor a *Os 7 gatinhos* (Nelson, na verdade, deu-lhe o subtítulo de “divina comédia em três atos e quatro quadros”), pelo fato de que, na sua construção dramática, haja uma verificável observância a muitos dos pressupostos do gênero tais como verificados desde Aristóteles em sua *Poética*. Primeiramente, precisamos considerar que a maldição da família Noronha é primordialmente de ordem moral. Na condição arquetípica de emblema (algo mítico) da raça, seu destino é marcado pelas agruras que a faz sofrer a inescapável concupiscência humana. A reserva de beatitude que, por princípio, Silene encarna para a necessária redenção dos seus, funciona como a exata antítese da degradação a qual estamos todos fadados. Tal condenação é de um fatalismo tão opressivo que não permite quaisquer resistências, daí o malogro da empresa da família representado na falta de Silene: sua gravidez. Assim, dada a inconsequência de seu ato, talvez não seja ela a encarnação por excelência da heroicidade trágica conferida a quem protagoniza o enredo; este papel parece estar mesmo mais reservado ao patriarca dos Noronha, obcecado pelo que lhe dizem as profecias da sessões espíritas que frequenta. Eis o que ele comunica à família no segundo quadro do primeiro ato:

Eu sempre senti que as meninas, aqui, eram marcadas e, ontem, eu finalmente soube por que vocês são umas perdidas! Isto é, soube de fonte limpa, batata! Quem me explicou tudinho (enfático) não mente! (...) O Dr. Barbosa Coutinho! (toma respiração) O Dr. Barbosa Coutinho, que morreu em 1872, é um espírito de luz! (...) Eu sempre senti que havia alguém atrás de 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. (...) E, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. (arquejante) Pois bem: 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, 1966: 139-140)

Os augúrios que orientam “Seu” Noronha nessa busca de anular a perdição que arrasta os seus entes mais próximos ganham uma função de destaque no

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

arcabouço de tipo trágico da peça. Eles acabam por lhe determinar o andamento da ação, que vem a ter na fatalidade seu móvel primordial. O desfecho segue à risca o roteiro trágico, por fazer surpreendentemente de “Seu” Noronha – de certo modo, tal como Édipo – o responsável involuntário pela desgraça que aflige sua família. Ao longo do entrecho, ele quis convencer a todos de que os sinais proféticos não falham, atentando para a punição daquele que chorava por um só olho. Na última cena, suas filhas preparam-se para matá-lo, após finalmente descobrirem que era ele de fato o único portador desta faculdade singular, assim como acenavam os augúrios.

Esses foram alguns aspectos da trágica relação dialética entre sujeito e objeto investigados por Georg Simmel que parecem caber numa articulação com sua possibilidade de incorrência no ciclo das ditas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARMONY, Adriana. *Nelson Rodrigues, leitor de Dostoiévski: a retórica do romance*. Tese de Doutorado aprovada pelo Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ – 2002.

BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. “Nas bordas da transgressão” In: *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura moderna, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem” In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

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

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

_____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Rocco, 1985.

_____. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERNANDES, Telma Chaves. *Vestido de noiva: um texto escrito no espaço*. Dissertação de Mestrado em Letras. Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG – 2005.

FRANKENA, William K.. *Ética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

GOFFMAN, Erving. *“Desvio e comportamento desviante, estigma: notas sobre a manipulação da imagem deteriorada”*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *“Cria fama e deita-te na cama”*: um estudo de estigmatização numa instituição total. In: VELHO, Gilberto (org.). *“Desvio e divergência: uma crítica da patologia social”*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GONÇALVES, Delmiro. *“O despertar da geração de hoje”*. Prefácio a Guarnieri, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie/Gimba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie/Gimba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GULLAR, Ferreira. *“O teatro de protesto”* In: Cadernos Brasileiros. Rio de Janeiro: Vida Doméstica Ltda, 1967.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antônio Cândido. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*. Rio de Janeiro. UFRJ, Tempo Brasileiro, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1976.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987.

_____. *Prefácios de Nelson Rodrigues: teatro completo*. Quatro vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-1990.

MERTON, Robert. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

MICHALSKI, Yan (coord.) *Teatro: ensaio: Praia do Flamengo*, 132. Rio de Janeiro: Muro, 1980.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org.). *O teatro através da História – vol. II*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil & Entourage Produções Artísticas, 1994.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo, Hucitec, 1980.

_____. (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PELLEGRINO, Hélio. “A obra e ‘O beijo no asfalto’” in *Nelson Rodrigues: teatro quase completo. Vol. IV*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. “O Boca de Ouro” In: *Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O rei e as revoluções possíveis” In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

_____. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

PONTES Jr., Geraldo R.. *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo de Nelson Rodrigues. Quatro Vols*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965-66.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

_____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues. Quatro vols.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-90.

_____. *O óbvio ululante: primeiras confissões.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A menina sem estrela: memórias.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O casamento.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A cabra vadia: novas confissões.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O reacionário: memórias e confissões.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. “Reflexões sobre o romance moderno” In: *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

SIMMEL, Georg. “O conceito e a tragédia da cultura” In: *Simmel e a modernidade.* Brasília: UnB, 2005.

SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso.* Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel.* São Paulo: Ed. 34, 2000.

Lucio Allemand Branco

A TRÁGICA RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE SUJEITO E OBJETO, SEGUNDO GEORG SIMMEL, EM ALGUMAS “TRAGÉDIAS CARIOCAS” DE NELSON RODRIGUES

THE TRAGIC DIALECTIC RELATION BETWEEN SUBJECT AND OBJECT, ACCORDING TO GEORG SIMMEL, IN SOME OF THE “CARIOCA TRAGEDIES”, BY NELSON RODRIGUES

ABSTRACT: This article addresses the dialectic relationship between subject and object, under the sign of the tragic in some of the most popular plays by Nelson Rodrigues (1912-80) precisely entitled "Carioca Tragedies." Topics dear to the rodriguian imaginarium, like love, sex and inherent venality of mankind are seen here, under the light of the ponderations by German sociologist Georg Simmel (1858-1918) which has, among his major works, the referential *The philosophy of money*(1900).

Keywords: Tragedy; Dialectics; Subject; Object

Recebido em 30 de julho de 2009; aprovado em 29 de julho de 2009.