

A TRAIÇÃO: UM TEMA TRAGICÔMICO EM SHAKESPEARE E NELSON RODRIGUES

Iris Helena Guedes de Vasconcelos*

Este trabalho procura realizar uma comparação entre *Otelo, o Mouro de Veneza* (1604-5), de William Shakespeare, e *Toda nudez será castigada* (1965), de Nelson Rodrigues, tendo como categoria de análise o tema da traição. Tal tema situa as obras dos dois dramaturgos no tratamento de uma questão essencialmente humana. O homem, em suas relações sociais, está sempre traindo ou sentindo-se traído, seja nas ligações afetivas – incluindo laços familiares, amorosos e de amizade –, seja nas relações de poder, apresentando-se de forma evocativa nas palavras do dramaturgo brasileiro: “Em toda história que escrevo, desde os seis, sete anos, há sempre alguém traindo alguém. E por que essa insistência? Porque, a rigor, só existe para o ser humano uma questão: – ser ou não ser traído”.¹

Shakespeare, na renascença elisabetana, procura representar as trajetórias de homens de posição socialmente elevada – reis, príncipes, imperadores, nobres e generais – sem perder de vista os indivíduos comuns, os quais não são menos ricos em caracterização. Neste sentido, John Gassner afirma que a “mesma mão que desenha príncipes e nobres também delinea mercadores, oficiais subalternos, soldados rasos, trapaceiros e vagabundos”.² No Brasil contemporâneo, Nelson Rodrigues trata dos dramas do cotidiano de homens e mulheres que transitam entre os extratos sociais, focalizando a classe média carioca. Portanto, ao tratar de temas “desagradáveis”, o escritor inglês utilizou-se de recursos retóricos e metafóricos, bem como do deslocamento

* Professora do Departamento de Letras do CFP/UFCG e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UNESP/Araraquara, desenvolvendo o projeto intitulado **O tema da traição em Shakespeare e Nelson Rodrigues: uma análise comparativa entre *Otelo* e *Toda nudez será castigada***.

¹ Apud GUEDES, Aleixo S. O cafajeste dionisíaco. *Cult* – Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, nº41, p. 52-53, dez. de 2000.

² GASSNER, John. *Mestres do teatro*. Vol. I, 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 251.

tópico de suas peças, garantindo a popularidade entre seus contemporâneos; o brasileiro usou e abusou de uma linguagem coloquial, sem pudor de recorrer a vocábulos vulgares, mas nem tanto pornográficos. Não se preocupou em situar o Rio de Janeiro em sua obra, conservando, entretanto, o aspecto universal e atemporal na caracterização de suas personagens, inspirando-se nos sentimentos obscuros da natureza humana.

O grande desafio deste trabalho parece se constituir na intenção de se comparar duas obras situadas em tempo e espaço tão distintos. Não obstante, a distância de tempo e espaço que contextualizam a produção literária dos dois escritores é favorável ao estudo comparativo, porque as “comparações são mais provocadoras quando existem verdadeiras diferenças: textos em duas ou três línguas, distância cronológica de um século ou mais”.³

Shakespeare (1564–1616) viveu numa era de transformações materiais, enriquecimento e potencialidades em evolução que coincidiram com o fim da Idade Média, dos barões poderosos, das grandes famílias rivais e em luta, com o fortalecimento da monarquia e favorecimento da burguesia. Nos círculos intelectuais, as discussões giravam em torno dos temas essenciais da vida humana, estimulando o ceticismo e a descrença. Entretanto, as descobertas científicas levavam os sábios a novas tentativas de explicação do universo e da conduta humana, gerando ao mesmo tempo crendices e superstições.

A sociedade vivia, nesse período, um crescimento populacional desordenado e suas conseqüências sociais: a presença de prostitutas e desempregados nas ruas de Londres; o grande fluxo de estrangeiros, considerados “estranhos”, na metrópole inglesa, em busca de oportunidades. Todavia, o capitalismo comercial que colocava a Inglaterra no centro das rotas atlânticas, enfraquecia o espírito de solidariedade nas comunidades, onde o senso de coletivo, de

³ MINER, Earl. Estudos comparados interculturais. In: ANGENOT, Mark et al. *Teoria Literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995, p. 215.

irmandade e de família outrora prevalecera, tornando as pessoas, portanto, altamente individualistas, conforme o que viria a ser retratado nos teatros e nas tavernas.⁴

Quanto a Nelson Rodrigues (1912–1980), o período histórico no cenário nacional em que ele viveu também foi de tensão e instabilidade. Nos primeiros anos de sua infância, testemunhou conflitos políticos que, nas palavras do biógrafo Ruy Castro, davam ao Recife, cidade natal do dramaturgo, uma atmosfera similar da descrita pelo bardo inglês, na Verona de Romeu e Julieta.

No Rio de Janeiro, iniciara sua carreira jornalística como repórter de polícia, aos 13 anos de idade⁵. E, considerando seus 42 anos de experiência, Nelson certa vez ponderou: “Qualquer repórter de polícia, em fim de carreira, terá a mesmíssima vidência shakespeariana”.⁶ Essa vidência contaria também com grandes momentos da história político-social do Brasil: a Revolução de 1930; os longos anos getulistas – os períodos revolucionários, constitucional e autoritarismo do Estado Novo; o retorno de Getúlio pela via eleitoral, em 1950; a ditadura militar, com o golpe de Estado, em 1964.⁷

Portanto, a cultura brasileira ganharia especial relevo com a emergência de novos atores sociais, como os trabalhadores e os setores urbanos afeitos à dinâmica da industrialização. Ademais, a vigorosa onda da busca da nacionalidade vinha desde os anos 20 produzindo efeitos significativos. Assim, entre as décadas de 40 e 50, pode-se afirmar que se consolidaria uma tradição cultural advinda das constantes polêmicas em torno dos nomes mais representativos da sátira modernista. Logo, uma gama de intelectuais que, apesar de brilhantes e críticos, não

⁴ BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

⁵ CASTRO, Ruy. *O Anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.11.

⁶ RODRIGUES, Nelson. Terreno baldio. In: *A cabra vadia*, novas confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.49.

⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 13.

deixariam de se entusiasmar com a perspectiva autoritária e elitista de libertar o país de seu plebeísmo e arcaísmo rústico.⁸

No teatro, o marco desse processo modernizador seria o ano de 1943, com a imediata consagração da peça *Vestido de Noiva* e o fato de seu autor, Nelson Rodrigues, permanecer, nas décadas seguintes como referência autoral no teatro brasileiro. Segundo um de seus estudiosos, esse reconhecimento não eliminaria uma rejeição quase unânime às suas obras posteriores até 1954, quando, com a montagem de *A Falecida*, o dramaturgo passaria “a explorar os recursos e os temas que faziam sucesso como cronista jornalístico”.⁹

O estilo irreverente de Nelson Rodrigues fazer teatro o levaria a ser rotulado de sensacionalista e de comerciante teatral. Entretanto, apesar da resistência que encontrara por parte das atrizes consagradas para representar a protagonista de *Toda nudez será castigada*, contradizendo as expectativas de tal resistência, a estréia da peça fora um sucesso, saindo do Rio de Janeiro e sendo levada em excursão pelo Brasil.

A irreverência de estilo de Nelson apresenta, na gênese de *Toda Nudez*, um dilema de definição, ao tentar fazer uma comédia cuja ação tem um desfecho catastrófico. Ao ser indagado por Fernanda Montenegro: “Você nos prometeu uma comédia, Nelson, isso é uma tragédia”, ele teria dado a seguinte resposta: “Mas isso é a comédia humana, minha flor!”¹⁰ Todavia, a tragédia dita carioca fora denominada por seu autor *obsessão em três atos*, o que sugere um tom trágico. Conforme afirma Eudinyr Fraga, a classificação parece ser perfeita devido o espírito obsessivo das quatro personagens principais: Herculano, Geni, Serginho e Patrício. Herculano intenta

⁸MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979; e mais recentemente, FLORES, Elio Chaves. *República às avessas: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo (1993-1930)*. Niterói: PPGH/UFF, Tese de Doutorado em História Social, 2002.

⁹PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p.59-84.

¹⁰CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: vida e obra de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 343.

redimir Geni, por meio do casamento; Geni busca o amor romântico para obter dignidade; Serginho vive uma ambígua paixão incestuosa que oscila entre a mãe e o pai, o que termina se desencadeando na descoberta de sua inclinação erótica; Patrício é movido pelo desejo de vingança. O crítico ainda afirma: “Se não pode haver tragédia fora do nível da consciência, Patrício é a grande figura trágica da peça porque, o tempo inteiro, é o único a se manter integralmente consciente. Seu ódio ao irmão decorre de uma falência que Herculano poderia ter evitado. (...) sua frustração elegeu o pretexto e este pretexto lhe fornecerá a justificativa para a vingança”.¹¹

Nesta perspectiva, pode-se comparar o que diz A.C. Bradley a respeito da recorrente persistência de Iago em expor os motivos de sua vingança. Para o crítico, um homem movido por simples paixões relacionadas a causas simples não fica revirando seus sentimentos, enumerando engenhosamente suas razões e procurando encontrar outras tantas. Iago pondera seu plano e inconscientemente tenta justificá-lo para si mesmo. Neste sentido, ele seria a contraparte de Hamlet que fica o tempo todo buscando motivos para não agir. Iago está sempre a procura de alguma coisa que satisfaça seu senso de poder e superioridade, exercitando suas habilidades e provocando perigo. Assim, a nobreza e bondade de Otelo, e sua dependência dele, seria o grande aborrecimento do alferes. Para Bradley, ele não é apenas um homem de ação; ele é um artista. Sua ação é o enredo do drama e, na concepção e execução deste, ele vivencia a tensão e o prazer da criação artística.¹²

Portanto, Iago carnavaliza os princípios da ordem burguesa da república veneziana, fazendo da “vida que representa e interpreta... o seu próprio renascimento e renovação sobre

¹¹ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998, p.181-4.

¹² BRADLEY, A. C. Iago. In: LERNER, Laurence (ed.). *Shakespeare's tragedies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982, p.93-8.

melhores princípios”, transformando o jogo em vida real.¹³ Da mesma forma, em *Toda nudez*, Patrício age para constatar e acusar a hipocrisia burguesa, apresentando o lado às avessas do que é o aparente. Neste sentido, ao tratar da obra shakespeariana, Mikhail Bakhtin afirma que a “inspiração carnavalesca das renovações e mudanças radicais constitui para Shakespeare o fundamento da sensação do mundo”.¹⁴ É o aspecto carnavalesco que preside a organização do drama shakespeariano, ficando a lógica dos coroamentos e destronamentos nos liames do trágico e do cômico. Há, portanto, uma relativização da verdade que determina o caráter não dogmático de Shakespeare. Nesta perspectiva, procura-se também analisar a obra rodriguiana, uma vez que se pressupõe ter esta uma estrutura similar à shakespeariana.

Logo, a ação de ambas as peças é motivada pelo desejo de vingança daqueles que, acreditando-se traídos, procuram destruir o poder que os traiu, por meio da ridicularização. Não deixa de ser cômica a patética situação de Otelo diante da simulação armada por Iago para levá-lo a crer na traição de Dedêmona. O bravo general torna-se um “tolo” na trama do astuto alferes. Patrício, por sua vez, deseja ouvir o sobrinho chamar o pai de “cabrão”. Por isso, insiste no casamento do irmão com Geni, para poder ser configurada a traição do filho contra o pai, pois “prostituta não trai”. Nesse sentido, Iago e Patrício colocam-se como transgressores da regra, arquitetando uma trama que resulta na inversão da lógica do poder, passando a manipular aqueles que estariam numa posição superior. Destaca-se, portanto, a ambivalência da ironia carnavalesca, sarcástica e burladora que, nega e afirma ao mesmo tempo, numa relativização das verdades humanas.

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Renata Frateschi. 3a. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 7.

¹⁴ Idem, p. 240-65.

As peças, *a priori*, são caracterizadas como tragédias. *Otelo* é considerada uma das grandes tragédias shakespearianas e *Toda nudez* está dentre as tragédias cariocas rodriguianas. Todavia, há controvérsias quanto a definição do gênero a que elas se filiam. Pois o sério e o cômico coexistem e se refletem tanto na tragédia do bardo inglês quanto na do dramaturgo brasileiro, o que viria a estabelecer uma relação com o gênero tragicômico. Segundo Patrice Pavis, o tragicômico responde a três critérios: as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas; a ação não desembocaria numa catástrofe e o herói não pereceria; o estilo – conciliaria uma linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia.¹⁵

Em *Otelo*, Shakespeare trata da trajetória do general Mouro que, depois da glória de conquistar prestígio na próspera Veneza cristã, cai em desgraça, conduzido pelo ciúme estimulado por Iago, com o objetivo de tornar o austero general num motivo de galhofa, produzindo imagens grotescas. Otelo é dito ser “um velho carneiro negro” que estaria pondo em risco a “ovelhinha branca”, o que seria uma caricatura do Mouro, ressaltando os traços da visão estereotipada que o elisabetano teria do negro: feio, cruel, mau, pagão, sexualmente exuberante e pouco humano.¹⁶ Entretanto, prevalecendo a glória e a nobreza do general para os interesses imperativos da República veneziana, o ataque estratégico vem a ser ao que seria o ponto nevrálgico do guerreiro: sua honra. Assim, a imagem que Otelo começa a conjecturar de si mesmo, por meio das idéias que lhe são incutidas por Iago, será a de um homem sem qualquer qualidade atrativa, chegando a ponderar acerca dos possíveis motivos que o levara a ser traído: “Talvez por eu ser negro e não ter o falar adocicado e as maneiras suaves dos galantes da corte... Ou quem sabe porque já vou descendo o vale declinado dos anos...”.

¹⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 420.

¹⁶ SALGADO, Gamini. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Othello*. New Swan Shakespeare, Advanced Series. Essex, England: 1976, p. xii-xv.

Em *Toda Nudez*, por meio de burlescas manobras, Patrício leva Herculano ao extremo de seus princípios puritanos. Para salvar, ou seja, para humanizar o irmão, Patrício tem uma “idéia genial”: Geni seria a solução. Pois para “um semivirgem” teria que ser “mulher da zona”, porque “o casto é um obsceno”. Desta forma, se por um lado, Geni era uma mulher que poderia dar “relações humanas” àquele que estaria “apodrecendo”, “numa dor burra” que não era “nem viril”; por outro lado, ela seria um instrumento de vingança, comprovando as máximas de Patrício ao fazer aflorar os desejos reprimidos de Herculano.

Entretanto, há críticos que concebem apenas o aspecto trágico no drama do Mouro de Veneza. Para Harold Bloom, em Shakespeare, só *Otelo* e *Coriolano* excluem o riso, como que para proteger da perspectiva falstaffiana dois grandes capitães.¹⁷ Neste sentido, verifica-se também a observação de Bergson: “Se peço para imaginar uma peça que se possa chamar *O Ciumento*, por exemplo, acorrerá ao espírito *Sganarelle* ou *George Dandin*, mas não *Otelo*; *O Ciumento* só pode ser título de comédia”.¹⁸ Todavia, o trágico não exclui o aspecto cômico. Pois, ao tratar do humor sinistro das situações trágicas em que há ironia, Muecke ressalta: “É lógico que *Othello* e *Édipo Rei* não são comédias. Contudo, são espetáculos de cegueira e chamá-los tragédias não pode tirar deles o que têm em comum com o jogo da cabra-cega: prazer cômico com sobretons de sadismo e voyerismo”.¹⁹

¹⁷ BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 538.

¹⁸ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 17.

¹⁹ MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 67.

Neste sentido, Samuel Johnson já havia enfatizado o caráter tragicômico da obra shakespeariana ao atestar que as peças do bardo não são nem tragédias nem comédias, apresentando a condição real da natureza sublunar – o bem e o mal, a alegria e a tristeza.²⁰

John Bayley, por sua vez, ressalta as diferentes considerações de dois críticos shakespearianos, quanto à definição de gênero em que a obra do dramaturgo se insere. Para Leslie Fiedler seria cômica a situação para os homens e trágica para as mulheres. O público feminino assimilaria a peça em termos de amor e tragédia, enquanto que o masculino em termos de sexo e comédia. Já para Horace Walpole, a peça é trágica, se houver envolvimento no drama; cômica se houver distanciamento no olhar.²¹ Neste sentido, as peças só podem ser concebidas como risíveis se houver uma recepção disposta a captar sua comicidade, havendo um distanciamento afetivo entre o objeto e aquele que ri, pois há, portanto, incompatibilidade entre o riso e a compaixão.²²

²⁰ JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare*. Tradução, estudo e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 40-1.

²¹ Ver BAYLEY, John. Tragedy and consciousness. In: *Shakespeare and tragedy*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 201-2.

²² ALBERT, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora Getúlio vargas, 1999, 115.