

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ARIELA FERNANDES SALES**

**A VOZ INSIDIOSA DA TRAIÇÃO: TRAGÉDIA,  
MELODRAMA E *FAIT DIVERS* EM *A MULHER SEM  
PECADO*, DE NELSON RODRIGUES**

**JOÃO PESSOA  
2014**

**ARIELA FERNANDES SALES**

**A VOZ INSIDIOSA DA TRAIÇÃO: TRAGÉDIA,  
MELODRAMA E *FAIT DIVERS* EM *A MULHER SEM  
PECADO*, DE NELSON RODRIGUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do grau de mestre em Letras.

*Orientador (a): Sandra Amélia Luna Cirne  
Azevedo*

**JOÃO PESSOA  
2014**

**A VOZ INSIDIOSA DA TRAIÇÃO: TRAGÉDIA,  
MELODRAMA E *FAIT DIVERS* EM *A MULHER SEM  
PECADO*, DE NELSON RODRIGUES**

Dissertação aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca examinadora**

---

Prof. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne Azevedo (Orientadora)

---

Prof. Dra. Danielle Dayse Marques de Lima (Examinadora)

---

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (Examinador)

*“Porque se chamava homem, também se chamava sonho. E sonhos não envelhecem.”*

Milton Nascimento e Clube da Esquina

Aos meus pais e ao meu irmão:

“Eu apenas queria que você soubesse que esta menina hoje é uma mulher e que esta mulher é uma menina, que colheu seu fruto flor do seu carinho”

Gonzaguinha

## AGRADECIMENTOS

Às vezes nos deparamos com dificuldades que parecem gratuitas, inexplicáveis, separadas dos nossos propósitos. Mas quando os bons ventos se aproximam, entendemos que algo maior nos guiava a todo momento, levando-nos a bons caminhos que nem sempre precisamos entender, apenas aceitar, porque tudo foi válido durante a estrada percorrida. É o momento em que preciso apenas sentir o peito repleto de gratidão a tantas pessoas que Deus escolheu cuidadosamente para regar meu jardim de esperança.

Agradeço aos meus pais, Antonio e Vilmária, por toda a criação que me fez acreditar no bem, por toda a inspiração divina que reconheci em suas figuras durante toda a vida.

Ao meu irmão Diego, por ter sido um exemplo de humildade, fruto também da nossa criação, à minha cunhada Lísia pelo constante apoio e por ter trazido Lana, fonte do meu amor mais puro.

À minha orientadora Sandra Luna, pela constante aposta em minha capacidade e pela incessante compreensão em relação às minhas limitações. Aos professores Arturo Gouveia e Danielle Dayse, por aceitarem tão prontamente ao convite de fazer parte da banca. À professora Ana Gualberto pela formação a mim proporcionada.

Aos avós Antonio, Antonia (*in memoriam*), Sales e Leônia por terem plantado o amor que chegou em mim através dos meus pais.

Aos tios Altamir, Auxiliadora, Valdécio, Vlami, Valmir, Vilma, Fernando, Ana, Kátia, Tânia (*in memoriam*) João, Penha, Cláudia, Georgina, Kátia, Belcineide e Marcelyno por terem feito parte da minha educação, perto ou longe.

Aos primos Enza, Wlândia, Wladiane, Vanessa, Rodrigo (*in memoriam*), Kelton, Kariny, Valmir, Fabíola, Fernanda, Fernando, Caio, Felipe, Priscilla, Sabrina, por tanto companheirismo na infância que permanece em mim. Aos pequenos Eduarda, Matheus, Gabriela, Pedro Lucas, Vitória, Marcela, Lara, Taiane e Jório pelos doces sorrisos.

À Camila, Isabela, Luanna, Silvia, Priscilla, Gabriela, Aline, Carlos, Marcelo, Natalie, Fernanda e Igor, por serem extensão do meu coração, por tantos anos. À Geisa, Rebeca, Tamara, Stephanie, Daniel e Izabela pelo constante cuidado, de perto ou longe.

À Samara e Juliana pelos presentes espirituais que têm me proporcionado.

Aos funcionários, professores e alunos da escola Santos Dumont por terem me feito educadora.

SALES, Ariela Fernandes. **A voz insidiosa da traição: tragédia, melodrama e *fait divers* em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa/PB, 2014

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a traição como ação na obra *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. A percepção de que o título de autor genial recebia contrastes com o de autor maldito, levou-nos a observar quais preceitos nortearam a produção dramatúrgica do autor, buscando raízes do seu teatro no Modernismo brasileiro. Afora as relações com tal movimento estético, procuramos perceber a importância, em sua poética, de conceitos ligados à tragédia, ao *fait divers* e ao melodrama, utilizados na análise do corpus escolhido. Tratando da obsessão de um marido paralítico, Olegário, por sua esposa, Lídia, a peça configura uma perseguição constante, com diálogos dinâmicos e tensões pautadas nas interrupções de tais diálogos. Análises permitem-nos dizer que Nelson Rodrigues dota a peça em questão de uma complexidade oculta, tecendo elementos que escondem, no trato de uma temática tão corriqueira como o adultério, um imbricamento de gêneros dramáticos que leva ao palco, através de transgressões formais, a transgressão de uma mulher que não possuía pecados.

**Palavras-chave:** Nelson Rodrigues; *A mulher sem pecado*; tragédia; *fait divers*; melodrama.

SALES, Ariela Fernandes. **The insidious voice of treason: tragedy, melodrama and *fait divers* at *A mulher sem pecado*, of Nelson Rodrigues.** Dissertation. (Master of arts). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa /PB, 2014.

#### ABSTRACT

The current work intends to analyze betrayal in action at the play *A mulher sem pecado*, by Nelson Rodrigues. The perception that the title of genius author was compared to damned one, led us to observe which precepts led the author's playwriting production, seeking the roots of his theater in Brazilian Modernism. Apart from the relations with such esthetic movement, we seek noticing, in his poetic, the importance of concepts connected to tragedy, to *fait divers*, and to melodrama, used at analysis, of chosen corpus. Talking about a handicapped husband's obsession, Olegário, by his wife, Lídia, the play is about a constant persecution, with dynamic dialogues and tension measured by the interruption of such dialogues. Analysis allow us to say that Nelson Rodrigues endow the play of an occult complexity, weaving elements that hides, a connection of dramatic genre that leads on stage, through formal transgressions, the transgression of a woman which had no sins.

**Key-Words:** Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, tragedy; *fait divers*; melodrama.



## SUMÁRIO

**RESUMO**

**ABSTRACT**

**INTRODUÇÃO.....02**

**1 TRAGÉDIA, MELODRAMA E *FAIT DIVERS*: FUNDAMENTOS TEÓRICOS  
PARA ESTUDO DA POÉTICA RODRIGUIANA.....07**

1.1 Princípios aristotélicos: mimesis, verossimilhança e catarse.....07

1.2 A poética da tragédia .....11

1.3 Fundamentos do drama moderno: um percurso teórico.....18

1.4 Sobre o melodrama: especificidades implícitas ao termo.....25

1.5 Sobre o *Fait Divers*: a poética sensacionalista.....30

**2 MODERNISMO BRASILEIRO: CONTEXTUALIZAÇÃO ESTÉTICA E  
HISTÓRICA DO TEATRO RODRIGUIANO.....34**

2.1 As raízes do Modernismo e suas linhas de força estéticas.....34

2.2 A gênese do teatro moderno brasileiro: os fundamentos do Modernismo levados ao  
palco.....39

2.3 Transgressão formal e temática na poética de Nelson Rodrigues.....43

**3 AÇÃO COMO TRAIÇÃO: TRAGÉDIA, MELODRAMA E *FAIT DIVERS* EM  
*A MULHER SEM PECADO*.....53**

3.1 A poética rodriguiana da traição: especificidades de *A mulher sem pecado*.....53

3.2 A traição como suspense.....56

3.3 A traição como iminência.....65

3.4 A traição como fato consumado.....75

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.....85**

**REFERÊNCIAS.....90**

## INTRODUÇÃO

O percurso feito pelo jornalista, dramaturgo e cronista Nelson Rodrigues na história da dramaturgia brasileira revela alguns contrastes a respeito da opinião pública sobre sua produção teatral. Jornalista por formação e trágico em sua própria vida, segundo nos diz Sábato Magaldi (1981)<sup>1</sup>, em sua Introdução às peças psicológicas de Nelson Rodrigues, a inserção do dramaturgo no cenário brasileiro deixou escorrer pelo seu texto essas marcas pessoais.

Os primeiros propósitos de Nelson em relação ao teatro não possuíam relação alguma com o empenho em contribuir para uma inovação temática e formal do teatro brasileiro. Havia mais a propensão para a escrita de narrativas, dada a sua relação com o jornalismo e a crônica, aliada a um intento financeiro que o levasse a ganhar dinheiro com uma comédia de costumes, produção que era tipicamente difundida nos teatros brasileiros antes da modernização do teatro nacional.

Apesar dessa inicial falta de preocupação com a estética teatral propriamente dita, pouco a pouco as obras de Nelson Rodrigues foram sendo lapidadas com vistas especialmente à desconstrução das formas tradicionais do teatro brasileiro, a exemplo das comédias de costumes e das tragédias encenadas segundo os moldes europeus. E isso pôde ser percebido mesmo em sua primeira obra dramática, ainda que tida como prematura, sob alguns aspectos que elencaremos a seguir.

Sua primeira peça, portanto, *A mulher sem pecado*, objeto do nosso estudo, reúne alguns dos pontos comentados até o presente momento. De acordo com Magaldi (1981), não foi ela a responsável por chamar toda a atenção do público e dos críticos para o autor, mas a peça conseguiu deixar a impressão de que aquele estilo teatral era o prenúncio de um estilo que se desenvolveria de forma a ressignificar o quadro das obras teatrais até aquela época. Nas palavras do crítico Magaldi: “Crítica e público reservaram-lhe um sucesso de estima. Nenhuma grande efusão, mas a certeza de que se tratava de alguém dotado para o diálogo e com personalidade própria.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>MAGALDI, Sábato. Introdução. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues*: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 10.

As características mais importantes da peça logo revelaram e anteciparam a tônica que sagraria Nelson Rodrigues como o mais importante autor do teatro moderno brasileiro: a exploração do inconsciente de personagens, trazida ao palco de forma inerente à estrutura da peça, sendo estritamente relacionada ao tempo e ao espaço da trama. Este traço eminentemente rodriguiano se consagrou em *Vestido de Noiva* (2012) e ainda ressonou em *Viúva, porém honesta* (1981) e *Valsa nº 6* (1981).

Entretanto, após o frenesi causado pelas remodelações formais propostas pelo autor, começam a despontar as críticas contrastivas ao dramaturgo que inicialmente inspirou apenas aspectos positivos em relação ao teatro: as polêmicas temáticas surgem como um dos carros-chefe de sua produção e como mote que enseja motivos vários para a rejeição de sua obra.

A autora Adriana Facina (2007) afirma que a crítica e o público criaram uma “ilusão biográfica”, em relação a Nelson Rodrigues, resguardada no fato de que o autor teria sido visto pela recepção como dono de múltiplas facetas, dentre as quais quatro figuram como as mais recorrentes. De acordo com Facina (2007):

Vários personagens vão sendo criados e se sobrepondo na imagem pública do seu autor: o gênio revolucionário e vanguardista, o autor tarado e maldito, o escritor que descreve com realismo a vida nos subúrbios cariocas, o autor de folhetins (alguns deles com pseudônimos femininos, Suzana Flag e Myrna), o cronista reacionário e anticomunista, o jornalista esportivo, etc.<sup>3</sup>

A denominação de gênio revolucionário foi recebida e mantida por todo o seu primeiro ciclo teatral, o das chamadas “peças psicológicas”. Após a estreia de *A mulher sem pecado* - peça que abriu os primeiros espaços para que Nelson tivesse seu trabalho disseminado pela crítica, ainda que o mesmo tenha afirmado que seu interesse primeiro tenha sido mais financeiro que estético – as obras que se seguiram a ela foram vistas como altamente inovadoras, como expressão da genialidade que faltava para que o teatro nacional deixasse seu posto de teatro do riso e passasse ao teatro sério e maduro que a crítica da sua época almejava.

O reconhecimento do estilo inovador rodriguiano veio também como resposta à necessidade que o cenário brasileiro apresentava de autores nacionais. Pelos dizeres de Lopes (2007), podemos perceber que o salto qualitativo que transforma o rótulo de

---

<sup>3</sup>FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Companhia brasileira: 2007, p. 32.

“autor mediano” para “autor de destaque” se deu não apenas pela excelência artística que o texto de *Vestido de Noiva* apresentava, mas também pela boa vontade que os atores do grupo “Os comediantes” tiveram para ler essa peça, depois da estreia de *A mulher sem pecado*.

Os comentários feitos acerca da peça *A mulher sem pecado*, revelam, então, que a originalidade do autor ainda era vista como promissora e, mesmo lançando mão de uma temática aberta à exploração de tabus, como a traição e a loucura, presentes na obra, isso ainda não havia atingido o público e a crítica de maneira negativa.

Ainda que a primeira peça rodriguiana não tenha causado tanto frisson quanto sua sucessora, alguns dos seus aspectos podem revelar que a mesma resultou apenas de um golpe de sorte a favorecer o autor, pois há um dilema em sua delimitação enquanto gênero dramático um intrigante tratamento formal, estando a peça afeita a gêneros como a tragédia, o *fait-divers* e o melodrama.

A dificuldade de “encaixar” a poética rodriguiana em um gênero dramático levou críticos como Sábato Magaldi à tentativa de agrupar as peças mais semelhantes, em termos de tema, em ciclos. O primeiro ciclo se caracteriza como o das peças psicológicas, o segundo como o ciclo das peças míticas e o terceiro como o ciclo das tragédias cariocas, dividido em duas partes. Vemos que *A mulher sem pecado* se situa na fase das peças psicológicas, aquela em que a dramatização dos inconscientes dos personagens protagonizam as ações. Em dado momento, Magaldi (1981) fala da relação dessa peça com o *fait divers*:

A matéria de *A mulher sem pecado*, como se vê, não se constitui de especial transcendência. Está-se próximo do *fait divers*, do quase anedótico. Uma das numerosas histórias de que Nelson nutriria, mais tarde, a coluna diária da imprensa, sob o título “A vida como ela é”... Algumas, simples crônicas apressadas; outras, embrião de obras de fôlego; ainda umas terceiras, contos elaborados com extremo poder de síntese e força literária. Em toda a dramaturgia, aliás, Nelson parece comprazer-se com entrecos ralos, de cuja aparente fragilidade extrai sugestões poderosas.<sup>4</sup>

A visível proximidade com o *fait divers* não libera nosso objeto de estudo de algumas conjeturas a respeito da sua ligação com outros gêneros dramáticos. A peça possui o exagero, o exacerbamento das ações de personagens tipificados que deixam o

---

<sup>4</sup> MAGALDI, Sábato. Introdução. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. P. 10

público “sufocado pela intensidade dos acontecimentos”<sup>5</sup>, o que nos lembra as características do melodrama. E, apesar de não pertencer ao ciclo das tragédias cariocas, é impossível não reconhecer instâncias especificamente trágicas na estrutura da obra.

Os elos da sua obra com o *fait divers* e o melodrama, que ocorrem a partir do momento em que Nelson baseia sua produção em polêmica, parecem não ser bem aceitos por parte da sua crítica, fazendo com que esta ligue sua obra ao mau-gosto e à sublitteratura. Talvez isso tenha legado ao autor a dúvida da essência trágica que o mesmo afirmava como base de suas criações. Segundo Facina (2004):

A tragédia é a expressão por excelência do ‘teatro sério’, artisticamente valorizado. Se a plateia ri e se o autor é acusado de fazer dos escândalos um apelo promocional para garantir a presença do público, como diferenciá-lo do teatro comercial que faz concessões ao gosto popular?<sup>6</sup>

É para perceber os entremeios entre tais gêneros dramáticos - o *fait divers*, o melodrama e a tragédia – na poética rodriguiana que tecemos o presente trabalho. Para tanto, disporemos das discussões que embasarão o presente estudo em três capítulos, sendo os dois primeiros teóricos e históricos e o terceiro, de análise.

O primeiro capítulo trata de conceitos aristotélicos primordiais à análise de uma obra dramática, como *mimesis*, verossimilhança e catarse, bem como as especificidades concernentes à tragédia, sendo todos eles postos à luz também de estudos contemporâneos sobre tais termos. Seguido a essa discussão, apontamos os estudos sobre o drama na modernidade, seus aspectos peculiares e as noções mais importantes para a análise de dramas modernos, advindas de Hegel, Raymond Williams e Peter Szondi. Os estudos sobre o drama na modernidade nos levam a duas outras instâncias de análise que interessam ao trabalho: o melodrama e o *fait divers*, os quais elencamos dois tópicos, por considerarmos a abordagem de tais conceitos imprescindíveis para o presente trabalho.

O segundo capítulo dedica-se ao debate sobre os preceitos cultuados pelo Modernismo brasileiro, levando-nos a observar como ecoaram os princípios regentes desse movimento estético sobre o teatro brasileiro, bem como sobre o teatro rodriguiano. Percebemos que o vanguardismo do primeiro ciclo do autor possui raízes

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 54-55

relativas a este movimento, bem como às vanguardas europeias, principais influências do Modernismo brasileiro.

Ainda neste capítulo, entendemos a decisiva contribuição do teatro rodriguiano para o teatro nacional como um todo. Vê-se que antes da inovação formal a que Nelson se propôs a realizar, existiam apenas remodelagens de peças europeias, voltadas principalmente para a encenação de comédias de costume. É com a formação da sua poética, portanto, que surgem as primeiras representações de um teatro que se reinventou em forma e temas que se pretendiam prioritariamente sérios e trágicos.

O terceiro capítulo se debruça sobre a análise da peça *A mulher sem pecado*. É nesse momento em que intentamos retomar os conceitos discutidos nos capítulos anteriores, sobre tragédia, *fait divers* e melodrama, para analisar a ação dos personagens da trama, com foco no tema central da obra: a construção da possível traição de Lídia, a mulher sem pecado.

Engendramos, no decorrer da análise, discussões pontuais sobre psicanálise e sociologia, considerando a postura do protagonista: um homem obcecado por sua esposa e atormentado pelo medo de ser traído. Para a análise da obra, dividimos o capítulo em três fases, de acordo com os acontecimentos da trama: a traição como suspeita, a traição como iminência e a traição como fato consumado. Percebemos que toda a dramatização se pauta na preparação do receptor para uma traição iminente, com constantes picos de suspense. Transgressão e traição marcam essa obra rodriguiana.

# 1- TRAGÉDIA, MELODRAMA E *FAIT DIVERS*: FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA ESTUDO DA POÉTICA RODRIGUEANA

## 2.1 – Princípios aristotélicos: *mimesis* e verossimilhança

As bases da teoria do drama começaram a se firmar quando, no século IV a.C, na Grécia, o filósofo Aristóteles teceu considerações sobre a tragédia e, em menor proporção, sobre o gênero épico, prometendo que, em seguida, trataria da comédia numa parte do estudo a qual nunca chegou até nós.

Indiscutivelmente, ainda que a *Poética* seja, na verdade, um conjunto de anotações feitas pelo filósofo, este texto - assim como o de Horácio, na tradição latina - deu aparato para o desenvolvimento não apenas da teoria do drama, mas também da teoria da literatura.

Aristóteles, portanto, em sua *Poética*, deixou um caro legado aos estudos literários. Oferecendo recursos para se entender especificidades desta área, principalmente a partir de conceitos primordiais, como o de *mimesis*, verossimilhança e catarse, além de conceitos específicos à tragédia, como os de peripécia, reconhecimento, erro trágico e *pathos*, o filósofo grego terminou por conceder os alicerces teóricos para a construção de uma tragédia.

Antes de qualquer conceituação, o autor grego afirma que a poesia (termo utilizado para se referir ao que hoje chamaríamos “literatura”) teria se originado porque é tanto natural ao homem imitar, quanto querer aprender<sup>7</sup>. Sendo a tragédia um tipo de poesia, ela também deriva de uma “imitação”, que lhe é peculiar. O conceito de *mimesis*, ainda que se reporte à criação artística, à representação, foi traduzido pela teoria latina como “imitação”. Neste sentido, então, o filósofo grego afirma que todo tipo de arte “...a epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flautista e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações”<sup>8</sup>, diferindo apenas quanto ao meio, objeto e maneira de imitação.

Os meios distinguem as artes quanto ao uso do ritmo, da melodia, da voz, de cores ou traços. Já em relação aos objetos diferentes, a imitação artística ocorre a partir de caracteres piores (comédia) ou melhores (tragédia e épica) que nós e a imitação a

---

<sup>7</sup> ARISTÓTELES et alii. A poética clássica. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 21-22.

<sup>8</sup>Ibidem, p. 19

pode acontecer seja por meio de um narrador (personagem ou não) seja por meio da ação das próprias personagens – característica do gênero dramático. No sentido que é primordial à tragédia, a *mimesis* trata da representação da ação humana, ou seja, da representação de homens agindo em cena. Premissa de qualquer ficção, a *mimesis* nos leva ao entendimento de que a arte dramática está centrada na imitação de uma ação que poderia ocorrer, de acordo com preceitos da verossimilhança.

Sobre o conceito de *mimesis*, Antoine Compagnon em seu livro *O demônio da teoria* (2001), revisitando as questões da teoria literária, parte primordialmente dos conceitos de Aristóteles para tratar da secular relação entre literatura e realidade. Compagnon, em seu caminho traçado sobre a teoria da literatura, concebeu duas vertentes opostas entre si: a literatura fala dela mesma (autorreferencial) ou a literatura fala do mundo<sup>9</sup>.

O referido autor opõe as duas acepções sobre a *mimesis*, vista, por um lado, pelos estruturalistas e, por outro, pela tradição aristotélica. Os estruturalistas, principalmente Jakobson e Barthes, baseados nos preceitos da linguística estrutural de Saussure e Peirce, afirmam que, em literatura, a tônica recairia sobre a função poética, ou seja, sobre a super-valorização da mensagem.

A *mimesis*, do ponto-de-vista da tradição aristotélica, ao contrário do que os estruturalistas supunham, não tem intenção de imitar a realidade, mas sim de representar ações humanas através da linguagem, o que permite a ilação de Compagnon, afirmando que “A poética é a arte da construção da ilusão referencial”<sup>10</sup>, ou seja, a construção de uma realidade finda em si mesma, através da linguagem.

Tratando das teorias de ambas as vertentes – as que concebem a *mimesis* como parte da criação literária, concedendo valor à relação da literatura com o mundo e as que não, já que são sumariamente focadas nos aspectos estruturais dos textos – Compagnon ressalta, então, uma desnaturalização do termo pela vertente realista dos estudos literários, afirmando ter sido o conceito sobrecarregado pela relação com a realidade. Na verdade, nas palavras do próprio Compagnon: “O que cabe à *mimesis*, tanto na epopéia

---

<sup>9</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Belo Horizonte: UFMG. P. 99

<sup>10</sup> Ibidem, p. 104-105.



quanto na tragédia, é a história (enredo, mito) como *mimesis* da ação: trata-se, pois, de narração e não de descrição”<sup>11</sup>.

Portanto, Antoine Compagnon defende a ideia de que houve, com o decorrer do tempo, uma descontextualização do termo em questão, especialmente por parte dos estruturalistas, tendo sido o conceito de *mimesis* erroneamente sobrecarregado de relações entre literatura e realidade. Com fins de esclarecimento e nas palavras do próprio teórico:

(...) A poética não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *mythos*. Enfim, colocando tragédia e epopeia, ambas sob a *mimesis*, Aristóteles demonstra preocupar-se muito pouco com o espetáculo, com a representação no sentido de encenação, e volta-se essencialmente para a obra poética enquanto linguagem, *logos*, *muthos* e *leixis*, enquanto texto escrito e não realização vocal. O que lhe interessa, no texto poético, é sua composição, sua poiésis, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção.<sup>12</sup>

Assim, de acordo com tais elucubrações, se a ênfase da *mimesis* recai sobre o objeto imitado, é porque ela não é cópia, não é idêntica ao que está sendo imitado. Como diz o autor: “Ao contrário, é dinâmica, produz o que representa, amplia o senso-comum”<sup>13</sup>.

É certo que, de Aristóteles a Compagnon, há uma crítica especializada neste tópico, mas os dizeres do último vêm esclarecer a dicotômica posição da teoria literária em relação à *mimesis* e, mais importante ainda, vêm corroborar os dizeres aristotélicos quando se reconhece a ação como o cerne do fazer trágico. Ainda que este afirme tratar-se de uma “narração”, em relação ao gênero épico, percebe-se o paralelo traçado com a dramaturgia se considerarmos que o gênero dramático trata da representação da ação e não da descrição de uma ação diretamente ligada a algo no mundo.

Em relação ao conceito de verossimilhança, Aristóteles afirma que o enredo da arte poética deve contar o que seria possível e cabível de acontecer e não o que aconteceu exatamente, pois esta tarefa ficaria a cargo da História<sup>14</sup>. Mais uma vez Compagnon surge para afirmar que o verossímil é o que é aceitável, de acordo com o

---

<sup>11</sup> Ibidem, 104.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 131.

<sup>14</sup> ARISTÓTELES, *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 28.

consenso social<sup>15</sup>. Se entendermos tal consenso como sendo o contrato que o leitor faz com a obra de modo a pactuar com sua ficcionalidade, aí está a noção de aceitação.

Ainda em relação a este tópico, o filósofo e teórico da arte Jacques Rancière, no artigo *O efeito de realidade e a política de ficção* (2012), traz à tona uma breve discussão sobre verossimilhança, a partir dos dizeres de Roland Barthes, o qual, por sua vez, discute a contraposição do conceito de ‘efeito de realidade’ à representatividade proposta pela lógica aristotélica.

Para Roland Barthes, em suma, o “efeito de realidade” diz respeito ao estatuto de importância que, a partir da metade do século XIX, foi legada ao real, aos detalhes ditos supérfluos que apareciam principalmente nos romances dessa época. Pois “o detalhe inútil diz: ‘eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido’”<sup>16</sup>

Segundo Jacques Rancière, essa lógica do “efeito de realidade” parece se opor à lógica da representatividade, mas, na verdade, ela “deriva” da lógica da representação aristotélica. E isso se dá justamente porque o “efeito de realidade” recria o conceito de verossimilhança, mas baseando-se nos preceitos da verossimilhança clássica. Nas palavras de Rancière: “Desde Aristóteles, acreditava-se que a ficção poética consistia em construir um enredo de verossimilhança, uma concatenação lógica de ações (...). Desse ponto de vista, o efeito de realidade rompe com a lógica da representação”<sup>17</sup>.

A questão levantada por Rancière é, em resumo, sobre como a crítica ao efeito de realidade e à representatividade proposta por Barthes é de ordem aristotélica, ainda que seja justamente essa lógica clássica que Barthes esteja tentando refutar quando admite um novo tipo de verossimilhança<sup>18</sup>. Assim, Rancière afirma que tanto o novo tipo de verossimilhança – segundo Barthes, relacionado à cultura midiática - quanto o antigo, de Aristóteles, traz consigo uma carga política, já que a ação, na lógica de concatenações de ações que a verossimilhança propõe “não é mero fato de fazer algo. A ação é uma esfera da existência.”<sup>19</sup> Com isso quer o autor dizer que apenas mudaram as convenções artísticas da fabulação, não as bases da noção de verossimilhança.

---

<sup>15</sup> Ibidem. P. 106

<sup>16</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política de ficção*. 2012. P. 76

<sup>17</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 79

Sendo assim, por própria ilação de Rancière, na lógica aristotélica, tais concatenações de ações dizem respeito a quem estava no centro dessas ações, ou seja, aos indivíduos das esferas de privilégio. Isso pode ser visto em várias tragédias gregas em que os indivíduos de ação são reis, como em *Édipo Rei*, ou guerreiros nobres como em *Ájax*, ambas peças de Sófocles. Rancière conclui, a partir da discussão proposta por Barthes sobre “O efeito de realidade”, que o “efeito de realidade é um efeito de igualdade”, em que o real, o dito inútil e insignificante, provindo das classes antes não significantes para as tramas clássicas e neo-clássicas, ganha importância, possibilitando, portanto, que os indivíduos que antes estavam aquém do centro da ação, possam também agregar sentido às suas próprias ações.

A reflexão proposta por Rancière, ainda que utilize como *corpus* obras narrativas, é bastante válida para relativizar o uso de conceituações especificamente clássicas, como aquelas propostas por Aristóteles e Horácio, se aplicadas aos contextos moderno e contemporâneo da dramaturgia. E as indagações propostas por Rancière serão bastante pertinentes quando falarmos sobre o declínio da tragédia no Ocidente e a ascensão do drama moderno. Façamos agora sobre conceitos específicos à estrutura da tragédia clássica.

## 1.2 – A poética da tragédia

De acordo com Aristóteles, a tragédia é:

(...) a representação duma ação grave de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificacão e as outras, cantadas.” (...) Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos dos quais depende a sua qualidade (...) A mais importante dessas partes é a disposicão das açoes; a tragédia é imitacão, não de pessoas, mas de uma açao, da vida, da felicidade, da desventura (...) Ademais, sem açao não poderia haver tragédia.<sup>20</sup>

Vê-se que Aristóteles concede atenção especial à ação, sendo esta o cerne do fazer dramático, afirmando ser ter a ação trágica caráter sério e elevado (grave), representada com a finalidade de inspirar temor e pena em seu público. Inevitavelmente,

<sup>20</sup> ARISTÓTELES et alii. A poética clássica. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 24-25.

tal conceito de ação dramática aponta para a relação entre ação e *mimesis*, uma vez que o autor afirma ser a própria vida e seus movimentos de desventura e felicidade motes para a ação na tragédia. Vale salientar que a verossimilhança pode ser considerada, para o fim da ação dramática, como a superação da imitação e na criação artística que ocorre a partir dos temas que a vida concede para serem encenados no palco.

Os conceitos de *mimesis*, verossimilhança, peripécia, reconhecimento, catarse aparecem concretizados em uma estrutura tida como ideal para Aristóteles. Do ponto de vista da estrutura, o autor divide a tragédia em quatro seções distintas: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, sendo a última dividida em duas outras partes, o párodo e o estásimo. O prólogo é a parte da tragédia que antecede a entrada do coro; o episódio é a parte situada entre dois cantos corais completos; o êxodo é a parte da tragédia após a qual não vem o canto coral; o párodo, a primeira parte do canto coral, é todo o primeiro pronunciamento do coro; o estásimo separa dois episódios. Há ainda o comos, que é peculiar a algumas tragédias e designa um lamento conjunto do coro e atores. Visivelmente, o coro ocupa uma posição importante na estrutura da tragédia grega, de modo a ser o parâmetro para toda a formação do espetáculo. Não apenas por esse viés o coro tem um papel considerável na tragédia clássica. Luna (2012) afirma que a crítica recorrentemente aponta o coro como uma representação da coletividade, afirmando que “por serem minimamente caracterizados, os membros do coro facilmente dissolvem noções de identidade e assumem representações do coletivo”<sup>21</sup> Voltaremos a tratar do coro ao falarmos do drama moderno, quando essa convenção dramática deixa de existir, embora a representação da coletividade permaneça em cena sob outras formas.

Voltando à discussão sobre o cerne do fazer trágico, de acordo com a *Poética*, a ação, na tragédia, é desencadeada pelo caráter dos personagens e por ideias. Segundo Aristóteles: “caráter é aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação” e “ideias são os termos que empregam para argumentar ou para manifestar o que pensam”<sup>22</sup> Vale salientar, e o próprio Aristóteles o diz quando afirma que “existem causas naturais das ações”<sup>23</sup>, que é justamente pela ação que se apresenta ao público o caráter das personagens, a partir da qual ele concretiza suas escolhas, sejam elas boas ou más.

---

<sup>21</sup> LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*. João Pessoa: Ideia, p. 103.

<sup>22</sup> ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 25.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 25.

Ratificando a assertiva de que a ação é a “alma da tragédia”, Luna (2012) deixa entrever que “embora os caracteres determinem as ações, é só a partir das ações que se pode conhecer os caracteres.”<sup>24</sup> E conclui a respeito da afirmação aristotélica de que pode haver tragédia sem caracteres, mas não sem ação: “Aristóteles quer dizer que é possível haver tragédias com investimentos mínimos na caracterização de personagens, não que possa haver tragédia sem agentes.”<sup>25</sup>

Segundo Aristóteles, as ações podem ser simples ou complexas. As ações simples são aquelas que ocorrem linearmente, sem “mudanças de fortuna”<sup>26</sup> representadas em cena. Os conceitos característicos da tragédia, peripécia, reconhecimento e *pathos*, são próprios a uma ação complexa, que, segundo o autor da *Poética*, será mais eficaz – do ponto de vista catártico – se o reconhecimento (mudança do desconhecimento ao conhecimento de uma situação) vier acompanhado de uma peripécia (viravolta das ações em sentido contrário).<sup>27</sup>

Aristóteles afirma que há cinco tipos de reconhecimento: aqueles que ocorrem pelo despertar da memória do personagem; o reconhecimento por sinais, congênitos ou adquiridos com o tempo; aquele urdido pelo poeta; por silogismo e por paralogismo. Qualquer um deles leva o personagem a desvelar uma situação antes não conhecida.

Em *Ajax*, de Sófocles, por exemplo, o reconhecimento ocorre por meio da figura do personagem principal, de mesmo nome, quando ele entende e conhece o erro cometido, de ter tentado matar um rebanho, pensando ter matado os companheiros gregos. Desse reconhecimento deriva não apenas a peripécia, mas também o *pathos*, o sofrimento do personagem que cometeu um erro trágico.

Podemos considerar que a noção de erro trágico imiscui-se ao conceito de *pathos*, que é o sofrimento de um personagem, desencadeado por um erro, e que o leva a uma situação de reconhecimento. De acordo com Aristóteles, a fábula que vai da felicidade ao infortúnio se desdobra através “do grave erro de um herói”<sup>28</sup>, sendo este erro o motivo do *pathos*, do sofrimento do herói que constitui uma tragédia complexa. Sobre o herói, afirma Aristóteles:

---

<sup>24</sup> LUNA, Sandra, *Arqueologia da ação trágica*. João Pessoa: Ideia, p. 236.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>26</sup> ARISTÓTELES et alii. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. P.30.

<sup>27</sup> *Ibidem*. P. 30

<sup>28</sup> ARISTÓTELES, *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. P.32.

Em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infortunados (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe o todo necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor; de tais sentimento); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio. (...) Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas.<sup>29</sup>

É importante ressaltar que, como o erro trágico figura como causa do *pathos* do personagem, podemos inferir que ele também incide na questão catártica, quando Aristóteles afirma que o herói, estando em uma situação intermediária, não sendo eminentemente virtuoso nem vicioso, é capaz de gerar infortúnio, através de um erro.

Segundo Luna (2012), o erro trágico, do grego *hamartia*, tem recebido duas interpretações distintas ao longo dos séculos, significando, por vezes, “erro moral, indicativo, portanto, de vício de caráter, havendo contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *hamartia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual.”<sup>30</sup>

De acordo com a autora supracitada, se pensarmos que, nos capítulos XIV e XVI da *Poética*, Aristóteles exemplifica duas ações que envolvem o erro, a *hamartia* do personagem, em que é a ignorância do agente em relação a uma determinada situação que leva o personagem a cometê-lo, a desventura se dá por um “erro intelectual”. Essa e outras razões tornam possível concluir que, no contexto da elaboração da *Poética*, um tratado que visa à ponderação sobre elementos determinantes à realização de uma tragédia idealizada, “perfeita”, a interpretação da *hamartia* como erro involuntário, intelectual, aplica-se com mais propriedade, sobretudo se considerarmos as relações entre o erro trágico e o *pathos* que este deverá provocar. O fato de que o herói cometa um erro de intenções é certamente mais apelativo à piedade que deve despertar o processo catártico.

De acordo com Luna (2012), o fator que constantemente leva alguns críticos a optarem pelo conceito de *hamartia* como um “erro moral” se dá mais devido à interferência das menções que Aristóteles faz ao caráter dos personagens e à vasta existência de tragédias que contém erros voluntários como causa do infortúnio.

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>30</sup> LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*, João Pessoa: Ideia, 2012. P. 262.

Essa discussão também tem relação com o que Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (1988) abordam em sua obra. Em primeiro lugar, tais autores afirmam que a vontade, no contexto trágico, se caracterizava apenas como um “esboço”, pois a vontade do homem trágico grego não é de todo autônoma, mas presa, amarrada às “regras” que o divino inspira<sup>31</sup>.

Entretanto, e ao mesmo tempo, a dependência ao divino não inibe a vontade do homem. Nesses termos, a vontade do homem representado nas tragédias gregas pode ser de “bom grado”, se for intencional, nesse caso vista como “conhecimento”, ou a vontade de “mau grado”, se for não-intencional, revelando ignorância, desconhecimento. Quer seja considerado como uma falta moral ou de julgamento, é o erro de um personagem que proporciona a presença dos elementos já referenciados de uma ação complexa: o reconhecimento, a peripécia, a catástrofe e o *pathos*.

Ainda em relação aos termos aristotélicos relacionados à tragédia, por catarse - ou *katharsis* - entende-se o efeito trágico, a finalidade da tragédia de causar “temor e pena” nos seus espectadores. De acordo com a *Poética*, isso decorreria devido justamente à representação de uma ação séria, elevada, na qual estará implicado um erro cometido por um personagem que culminaria no próprio efeito trágico. Daí serem mais trágicas as ações que passam da felicidade ao infortúnio, devendo também apresentar o desfecho de forma surpreendente, através de peripécia e reconhecimento, de modo que, ocorrendo a partir de contendas entre pessoas amigas, aproximam-se mais do efeito de temor e pena pretendido.<sup>32</sup>

As reflexões sobre a catarse trazem consigo duas outras noções importantes a ela relacionadas: os termos “simpatia” e “herói”. A origem grega do termo “simpatia”, em uma de suas traduções possíveis, tem algo a ver com “sentir com”, já que “sym” significa “união” e “pathos” significa “emoção, sentimento”.

Luna (2012) discorre detalhadamente sobre as acepções do termo “catarse”, partindo primeiramente do pressuposto aristotélico de que o efeito da arte trágica é positivo sobre os homens, seja como “purgação” ou “purificação” de emoções dolorosas, não parece haver dúvidas de que o processo catártico produz efeitos benéficos na audiência sob a perspectiva da teoria aristotélica. Entretanto, a autora

---

<sup>31</sup> VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre.. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. P. 43.

<sup>32</sup> ARISTÓTELES, p. 29-33

apresenta um questionamento acerca do benefício, do alívio, propiciado por uma arte que “expõe o homem ao sofrimento”.

As duas chaves interpretativas para a compreensão do termo “catarse” evocam, de um lado, a adesão do público e ao mesmo tempo, a exposição desse público ao sofrimento representado. Essas noções parecem suficientes para a discussão que queremos empreender aqui: a relação entre a empatia que a catarse exige e a situação do herói na trama.

A posição do herói na tragédia, de acordo com os dizeres aristotélicos, parece ser um dos pontos decisivos através do qual se opera o efeito trágico. Vimos que é preciso que exista o caráter intermediário no herói que deverá ser nem perfeito, nem vicioso, para que o público possa ser surpreendido e impelido a sofrer junto à sua situação trágica.

Daí ser possível compreender que o efeito trágico se baseia na empatia, uma vez que a tradução deste termo configura justamente o sofrimento junto a alguém, numa conotação que evidencia uma espécie de compaixão. Assim, já que os dizeres aristotélicos revelam a tentativa de mensurar como seria a construção de uma tragédia ideal, parece-nos evidente que o delineamento dos personagens deve ser feito de modo a destacar seu caráter intermediário e a partir disso, promover a empatia do público em relação ao herói.

Isso nos leva a crer que a ação desempenhada pelo herói é crucial a uma trama que se pretende bem engendrada. Nas palavras do autor:

Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior.<sup>33</sup>

A noção de erro contempla, como dissemos, várias perspectivas, de acordo com estudiosos da *Poética*. Segundo Luna (2012), duas interpretações tem sido feitas acerca da noção de erro trágico, de *hamartia*, tal como proposta na *Poética*, basicamente: pode se tratar de um erro moral, e, portanto, de um vício de caráter, ou de um erro intelectual.

Para tratar disso é preciso que rememoremos um dizer de Vernant (1988), em relação à situação do homem na Grécia. Diz-nos o autor que o homem trágico se

---

<sup>33</sup> ARISTÓTELES, et alii. 2005. P. 32.



constitui entre o caráter e a potência divina, ou seja, entre suas tentativas de esboçar alguma vontade e a coerção das forças divinas a que ainda parece estar vulnerável. Fala-se, então, em um conceito de culpabilidade trágica: a *hamartia* ora pode ser considerada como uma ação tomada deliberadamente, ou como uma ação resultante de forças que estariam acima do homem trágico.<sup>34</sup>

Resta-nos pensarmos agora sobre os dizeres aristotélicos em relação à construção dos personagens em uma tragédia. Na caracterização dos personagens incide a noção de caráter, mencionada anteriormente. Desta feita, Aristóteles discorre sobre os tipos distintos de caráter. Segundo o filósofo, na tragédia, é preciso que os caracteres dos personagens sejam bons, convenientes, que tenham semelhança e coerência. Nas palavras do filósofo grego:

Quanto aos caracteres, há quatro alvos a que visar. Um e o primeiro deles é que sejam bons. A peça terá caráter, se, como dissemos, as palavras ou ações evidenciam uma escolha; ele será bom, se esta for boa. Isso aplica-se a cada gênero de personagem (...) O segundo alvo é que sejam adequados. O caráter pode ser viril, mas não é apropriado ao de mulher ser viril ou terrível. O terceiro é a semelhança, o que difere de figurar um caráter bom e adequado, no sentido em que o dissemos. O quarto é a constância; mesmo quando o modelo representado é inconstante e se figura tal caráter, ainda precisa ser constante na constância.<sup>35</sup>

A personagem na tragédia, portanto, segundo Aristóteles, precisa estar “configurada”, em linhas gerais, de modo a apresentar coerência em seus traços, inclusive do ponto de vista da verossimilhança, se pensarmos que a “semelhança” de que fala Aristóteles tem relação com o objeto imitado. Vale salientar que, como afirma Luna (2012), há uma diferença nas traduções destes termos por parte de alguns autores, a exemplo de Jaime Bruna que fala não de personagens convenientes, mas sim “adequados”<sup>36</sup>. Em relação à “bondade” dos caracteres, Luna (2012) traz F. L. Lucas para afirmar que, na verdade, caracteres bons são sinônimos de nobres, excelentes<sup>37</sup>.

Discorremos, então, sobre as principais contribuições da teoria aristotélica sobre a tragédia. Aspectos específicos à tragédia, mas que ainda hoje são utilizados como

---

<sup>34</sup> VERNANT, Jean-Pierre. Mito e tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: editora brasiliense, 1988. P. 62.

<sup>35</sup> ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. P. 34-35.

<sup>36</sup> LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*. João Pessoa: Ideia, 2012. P. 280.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 285.

categorias para análise de uma obra, como a “tríade” que constitui uma ação complexa, desenvolvida através de peripécia, reconhecimento e *pathos*, este último desencadeado pelo erro de um herói, fator que contribui para o efeito trágico.

Além disso, vimos como os conceitos de *mimesis* e verossimilhança reverberaram por toda uma tradição da teoria, sendo profícuos, portanto, a análises que extrapolam o universo das tragédias. Sem dúvidas de que tais conceitos são a base para o estudo da tragédia e do drama. Vejamos agora outras teorias que constituíram os estudos sobre o drama moderno.

### 1.3 – Fundamentos do drama moderno: um percurso histórico

De acordo com George Steiner (2006), após as realizações estéticas da tragédia grega no século V a. C. em Atenas, as peças que as sucederam – com exceção de duas peças shakespearianas por ele apontadas – não são trágicas no mesmo sentido que são as encenações forjadas no período ático. Às tragédias pertencentes a esse período, o autor concede a denominação de “tragédias absolutas”.

Entendamos esse conceito, nas palavras do próprio escritor: “Tragédia absoluta, a imagem do homem como não desejado na vida, como um de quem os ‘deuses matam para seu esporte como travessas crianças com as moscas’, é quase insuportável para a razão e a sensibilidade humanas.”<sup>38</sup>. Steiner compreende, então, a nítida influência dos mitos arcaicos na formação estética da tragédia ática. E mesmo se alguma outra forma dramática trágica engendrar sofrimento, se em algum momento da trama houver justiça ou redenção, isso já escapa da sua definição de tragédia absoluta, pois nesta a catástrofe deve ser inexorável e irreparável, com um “desenlace desastroso”<sup>39</sup>. E parece ser o afastamento desse modelo de composição o que ocorre após o século V a. C. na Grécia Antiga.

Steiner realiza um passeio pela História do drama, questionando os motivos da “morte da tragédia”. O autor acaba por afirmar ainda que existem formas teatrais que se utilizam do trágico, mas que elas não são avassaladoras como a tragédia clássica, que fazia pairar uma situação incontornável sobre um determinado personagem na trama.

---

<sup>38</sup> STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 19.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 07.

Sandra Luna (2008) nos diz da problematização de aspectos que levaram a tradição - da qual Steiner faz parte - a crer no fim da tragédia. Nos dizeres da autora, dentre outros fatores que compõem seu estudo, para Steiner e outros teóricos:

A tragédia teria sucumbido a partir de um rebaixamento temático e estilístico, consequência do apelo romântico à linguagem prosaica, ao aproveitamento temático da vida cotidiana em seus aspectos mais banais e ao rebaixamento dos personagens, postulados, segundo Steiner, incompatíveis com a tradição das nobres tragédias.<sup>40</sup>

Luna (2008) questiona os argumentos de Steiner, no sentido de perceber que, mais importante do que a utilização de versos na criação do drama, está o entendimento de que a “alma da tragédia” é a ação, e não unicamente a linguagem a partir da qual ela pode ser construída.<sup>41</sup> A autora supracitada afirma também que uma característica da modernidade que a distingue das fases anteriores do drama é o fato de o homem ser posto como sujeito da ação, o que implica dizer que suas atitudes não mais são tomadas a partir de uma influência divina, segundo a lógica mítico-arcaica, ou seja; a vontade do sujeito moderno apresenta-se não mais apenas como um “esboço” de vontade, como outrora ocorria e como nos disseram Vernant e Vidal-Naquet (1988) em relação ao contexto do século V a. C. , na Grécia.

Ainda que seja possível, na modernidade, fazer uso dos métodos tradicionais de análise de um drama - em termos de estrutura - a partir das técnicas percebidas por Aristóteles, na forma das tragédias, identificando no drama moderno conceitos tais como a *hamartia*, a *anagnorisis* e o *pathos*, é preciso termos o entendimento de que o conteúdo das peças da modernidade é distinto do foco heróico da Antiguidade: gradativamente, há um interesse sobre o trágico na vida do homem comum, mesmo que, em autores renascentistas e neo-clássicos, como Shakespeare e Racine, o foco ainda seja a nobreza.

Raymond Williams, em *Tragédia moderna* (2002), acata o uso do termo “tragédia” para a modernidade, considerando as ressignificações desse conceito, em contextos totalmente diversos do cenário de sua origem greco-latina. Percebe-se em seu discurso uma mudança de paradigmas no que diz respeito ao modo de se enxergar o

---

<sup>40</sup> LUNA, Sandra. *O teatro na tragédia do tempo*. João Pessoa: Ideia, 2008. P. 190-191.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 191.

conceito de “tragédia”: Raymond Williams chama atenção para a existência do trágico mesmo na vida mais corriqueira.

A perspectiva de Williams é que a tragédia ganha uma conotação diferente do seu sentido primeiro, ligado a concursos teatrais e à racionalização estética da condição filosófica do trágico: ela é considerada pelo crítico como uma experiência possível de ser estendida a quaisquer pessoas, concedendo valor à ação não apenas dos nobres, mas das pessoas comuns. Vejamos tal conceituação nas palavras do autor:

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não ocorreu na morte de príncipes. [...] Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao sistema, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens [...] Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. Não apenas os exemplos oferecidos por mim, mas muitos outros acontecimentos – um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada – são chamados de tragédia.<sup>42</sup>

Afirmando o acréscimo de significação sobre o sentido clássico da tragédia, podendo ser considerada para o drama moderno como uma experiência passível de ocorrência com qualquer vivente, o autor reconhece que a tragédia grega nunca possuiu forma estática, pensamento oposto ao de George Steiner.

Raymond Williams, então, afirma que, a seu a representação do trágico jamais foi um “acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições”<sup>43</sup> que apreenderam a tragicidade em relação aos próprios contextos históricos que enquadravam as obras dramáticas.

Williams cita Hegel e A.C Bradley para desconstruir os argumentos destes autores e afirmar duas premissas em relação ao drama moderno: primeiramente, não é preciso que o sofrimento seja fruto da “ação do sofredor” para que haja tragédia; em segundo lugar, vincular e legitimar o “sofrimento significativo” à nobreza, em detrimento ao “sofrimento comum” é excluir os “acidentes” trágicos que estão entranhados na nossa cultura, como a guerra, a fome, a morte, etc.<sup>44</sup>

Raymond Williams, entretanto, aponta alguns aspectos sobre os quais precisamos ter cautela para não recairmos em generalizações. O primeiro vem a ser a

---

<sup>42</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 29-30.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 73.

alienação de a contemporaneidade conceber uma tragédia em qualquer tipo de sofrimento real, geralmente associando-a à morte. O autor reconhece a relação entre a “ação irreparável da morte” e a tragédia, mas apenas como uma relação instável, que não ocorre via de regra, pois: “A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte.”<sup>45</sup>, já que “a tragédia dramatiza o mal, em formas particulares.”<sup>46</sup>

O próprio Raymond Williams afirma que os parâmetros ligados à metafísica – à presença dos deuses – e à dramatização tomada como acontecimento público, porque condizente à vida de pessoas nobres e públicas são, de fato, pertencentes especificamente à tragédia clássica, conforme preconiza Steiner em sua proposta de existência das “tragédias absolutas”. Entretanto, ainda que os deuses não mais turvem a visão dos homens, de modo a complicar-lhes ainda mais a escolha pelo bem ou mal, ou ainda que o caráter de algo público esmoreça nas mãos da individualidade moderna, não se pode negar o quanto há de sofrimento e dor, e portanto, de tragicidade, na vida do homem moderno.

Há, então, duas vertentes opostas em relação ao drama moderno: as que compreendem traços da tragédia nesse gênero, a exemplo de Raymond Williams, e as que entendem que as possibilidades de ocorrência da tragédia se tornaram improváveis justamente com a chegada da modernidade.

Sandra Luna, em *Drama social, tragédia moderna* (2012b), parece seguir a mesma linha de pensamento que Raymond Williams, bem como, antes deste Lessing e depois deste Terry Eagleton, também professam, afirmando que há, sim, pontos visíveis de ruptura entre a tragédia clássica e o drama moderno, mas que há também nesse gênero, sem dúvidas, fortes traços de continuidade da tradição. Um dos argumentos de Luna (2012b) que mais nos interessa aqui é a relação por ela proposta de que o fio que liga a tragédia clássica ao drama moderno pode ser entrevisto nos conflitos sociais.

A menção sobre os “conflitos” ligam-nos diretamente à teoria hegeliana. G. W. F. Hegel, no volume que trata da poesia, em seu livro *Cursos de estética* (2004), aborda os três gêneros da literatura: épico, lírico e dramático. Nesta obra, tal autor discute a teoria do drama, tanto em sua forma universal quanto específica, considerando as ramificações do gênero dramático: a tragédia e a comédia.

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 85.

Segundo Hegel, o drama, em sua forma universal, é a junção entre o gênero épico e o lírico, resultando em uma ação ao mesmo tempo objetiva, por ser externada, e subjetiva, por tratar dos aspectos particulares ao homem; das suas paixões e de seus caracteres colidentes. São estes os motivos que impulsionam o conflito. Nas palavras do autor:

O agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre as circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo da luta e da cisão. O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente (...)<sup>47</sup>

Aliás, a colisão de caracteres é o cerne da ação dramática para Hegel, uma vez que, nas palavras do filósofo: “a ação tem de experimentar obstáculos pelo lado de outros indivíduos agentes e entrar em enredamentos e oposições que põem o sucesso e a imposição reciprocamente em conflito”<sup>48</sup>.

Sendo, então, o conflito a base da ação dramática, na visão hegeliana, é preciso que haja interesses e paixões distintas entre os personagens da trama, para que exista a colisão entre caracteres. E é justamente essa oposição de interesses que se interpõe como obstáculo para que algo não ocorra como planejado, daí a suscitar o efeito dramático.

Em caráter de exemplo, na tragédia Shakesperiana de título *Antônio e Cleópatra* (2008)<sup>49</sup>, é preciso, então, que um Marco Antônio não consiga permanecer no Egito com sua amada Cleópatra para que se dê o conflito entre paixões e caracteres, como também é preciso que Otávio César se vire contra Marco Antônio, requerendo o domínio da Roma Antiga, para que a trama desencadeie os conflitos, originados pela oposição entre caracteres.

É importante ressaltar que o conflito dramático se desenvolve a partir de interesses, de fins individuais que vão de encontro a outros fins, produzindo os caracteres as situações colidentes, a exemplo do que ocorre na tragédia renascentista citada. Por meio dos dizeres de Hegel, pode-se perceber que tal individualização ocorre

<sup>47</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da USP, 2004. P. 201.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>49</sup> SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Porto Alegre: L & PM, 2008.

no drama moderno de duas maneiras: ela tanto se expressa a partir dos interesses particulares dos indivíduos quanto se apresenta distinta e distante das influências dos deuses, ao contrário da tragédia antiga.

Assim, vê-se que protagonistas de reconhecidos dramas modernos não são dependentes de nenhuma figura divina. O oposto ocorre com a tragédia grega, já que esta guarda estrita ligação com o mito. E para a lógica das tragédias gregas, era naturalmente verossímil a interferência divina nas tramas, já que o meio era tão afeito à mitologia.

Com o acréscimo da noção cunhada por Hegel sobre o conflito dramático, bem como a importância da forma aliada ao conteúdo no drama, vemos, com os dizeres do filósofo, uma espécie de “reunião” das conceituações sobre drama moderno, principalmente na retomada aqui das noções entre individualidade e essa forma artística, comentada também por Raymond Williams e por Sandra Luna (2012b).

O conceito de conflito repousa, então, sobre o cerne do fazer dramático, que, para Hegel, parece ser o mesmo apontado por Aristóteles: a ação. Tal ação, pois, reside em um agir colidente, fazendo com que o indivíduo experimente obstáculos, confrontando-se com uma finalidade oposta ao que pretende realizar. É nítida, portanto, a preocupação de Hegel com a forma do drama.

Sobre a ação, Hegel afirma que é ela o cerne do drama. Em suas palavras: “Toda ação deve ter uma finalidade determinada”<sup>50</sup>. Considerando-a como “lei inviolável do drama”, para Hegel, a unidade da ação se dá com a realização de uma finalidade, perseguida pelo protagonista, daí o caráter objetivo do drama. Ainda de acordo com o referido autor, deve também ser condensado o tempo de ocorrência da ação, caracterizada por ser mais concentrada do que a épica. Além de centralizar atenções sobre a ação, o filósofo alemão também faz considerações sobre o tempo e o lugar da ação dramática. Trazendo à tona a tradição e ao mesmo tempo dela se distanciando, Hegel afirma que a poesia dramática não pode apresentar uma mesmidade de lugar, já que necessita da colisão, mas preza, ao mesmo tempo, por uma unidade de lugar que condense a ação

Hegel também discute conceitos estruturais os quais foram estudados na *Poética* aristotélica, mas tomando como eixo norteador a noção de conflito, como visto. Na concepção hegeliana, a ação dramática tende a seguir o movimento de progressão

---

<sup>50</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da USP, 2004. P. 208.

constante, até chegar à catástrofe, fazendo com que o efeito dramático seja o mais completo possível<sup>51</sup>. E, analogamente a Aristóteles, Hegel afirma também que há dois elementos que conduzem à ação: o pensamento e o caráter.

É válido lembrar que Hegel também promove discussões acerca da comédia, a outra espécie dramática. Através de um paralelo traçado pelo autor, vemos que, na tragédia, os indivíduos se destroem por meio do seu querer/caráter ou por aquilo a que são contrários; na comédia, os indivíduos solucionam tudo por meio do riso, já que a ação cômica repousa sobre contrastes contraditórios.

Afora os aspectos mencionados, não podemos perder de vista que, para Hegel, a diferença fundamental entre “a poesia dramática antiga” e a moderna reside justamente no “princípio da liberdade e da autonomia individuais ou, ao menos, a auto-determinação de poder responder por seus atos e conseqüências” que a segunda propõe, em detrimento aos valores religiosos, morais e éticos trabalhados pela primeira.

Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno* (2011), elenca outras causas para a singularidade do teatro moderno – concernentes não apenas ao conteúdo de tal teatro, mas também à forma do mesmo - afora aquelas propostas por Steiner (2006), Williams (2002) e Hegel (2004), principalmente no que tange ao “rebaixamento da tragédia”.

José Antônio Pasta Junior, em apresentação do livro de Szondi, afirma que as marcas da modernidade teatral, segundo Szondi, repousam basicamente sobre três aspectos: o diálogo como motivo-condutor das montagens; o foco na reprodução das relações pessoais humanas e a “intervenção” da forma épica no gênero dramático. Nas palavras de Pasta Junior (2011) isso ocorreu: “(...) quando uma forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal.”<sup>52</sup>

Isso tem relação com os efeitos provocados pela supressão do coro na modernidade. Não é raro perceber, em análises de dramas modernos, analogias entre representações do coletivo e a antiga convenção do coro. Conforme nos fala Luna (2012b), o coro grego e a voz do povo não podem ser confundidos. Nas palavras da autora: “O coro é, por excelência, representativo da dignidade própria do gênero trágico.

---

<sup>51</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>52</sup> JR, José Antônio Pasta. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 11.



O povo, ao contrário, não está preso a esse código de honra, por vezes deixando-se flagrar agenciando comportamento indigno, baixo.”<sup>53</sup> Essa distinção será fundamental para entendermos o papel da coletividade implicada na peça objeto de nossa análise. Mas voltemos às reflexões de Peter Szondi.

Para Szondi, só se pode falar em drama a partir do Renascimento, e, portanto, da época moderna. É importante salientar que o conceito de “drama”, para o autor, remete a uma forma específica de literatura teatral, da qual não fazem parte nem as tragédias gregas, nem as peças históricas de Shakespeare. Ao que nos parece, o drama de que fala Szondi é relativo a peças que tomam exclusivamente o diálogo como forma. E esse tipo de drama difere do drama surgido nos palcos a partir do século XX, quando passa a haver uma constante imersão da forma épica no gênero dramático.

O autor versa também sobre os traços específicos à estrutura do drama, bem como ao conteúdo que deve configurar em um palco teatral. Afirmando que “o drama é primário” e, por isso mesmo, ele “põe a si próprio em cena”, não considera, portanto, o trato de peças históricas enquanto drama, já que elas precisam sempre fazer “referência à história”<sup>54</sup>. E além disso, para que exista uma cena dramática, é preciso que não haja descontinuidade temporal ou espacial.

Em relação à unidade espacial e temporal, Hegel apresenta um posicionamento contrário à rigidez francesa que tomou os dizeres aristotélicos como modelo para a organização de tais unidades no drama. Diz Hegel que a unidade de lugar é recomendada para que se evite falta de clareza, principalmente no que tange à verossimilhança. Entretanto, o autor afirma que não é compreensível que o drama moderno, propenso à subjetividade, seja podado por tal comedimento da unidade de lugar. Nas palavras de Hegel:

(...) Muito menos pode a poesia dramática recente se submeter ao jugo de uma mesmidade abstrata do lugar, quando ela deve expor uma riqueza de colisões, caracteres, personagens episódicas e eventos intermediários, em geral uma ação cuja plenitude interior também requer um desdobramento exterior.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> LUNA, Sandra. *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: UFPB, 2012. P. 54.

<sup>54</sup> *Ibidem*. P. 26-27.

<sup>55</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2004. P. 206-207.

Hegel, portanto, relativiza o conceito de unidade de lugar, afirmando que a disposição desta deverá estar a serviço da ação: se a ação for simples, assim será o lugar em que ocorre a ação, se for complexa, o lugar do drama também o será. E segundo o autor, o mesmo valeria para a unidade de tempo, uma vez que Hegel também relaciona a complexidade temporal do drama à complexidade da ação. Tudo isso terá bastante relevância quando discutirmos a superposição temporal e espacial na poética rodriguiana.

Com a discussão sobre as relações entre tragédia e drama moderno, vê-se como, em algum grau, do ponto de vista da estrutura, há preocupação entre autores como Aristóteles, Hegel e Williams com a ação, a unidade de tempo e a unidade de espaço dramáticas. E o drama moderno, principalmente em relação ao conceito hegeliano de conflito, mostrou que seria possível construir ações centralizadas nos sofrimentos de pessoas comuns. Vejamos como isso ocorre com uma das vertentes do drama moderno: o melodrama.

#### 1.4 - Estudos sobre o melodrama: as especificidades implícitas ao termo

As origens do melodrama datam do século XVIII, na França, sendo o mesmo caracterizado com uma das formas originárias do drama moderno. Segundo Jean-Marie Thomasseau, em obra de título *O melodrama* (2005), o gênero preconiza o exagero sentimentalista e, nas palavras do próprio autor, é válido salientar que:

A língua do melodrama, que se reprova (mas segundo que normas?) por ser uma mistura de algaravia e de pieguice, joga unicamente com as funções emocionais da linguagem. O gênero buscava menos o lirismo, a invenção poética e a dignidade literária do que a ideia que se fazia disso. Os diálogos do melodrama acusam, assim, os tiques da linguagem sentimental, dramática e realista próprios de cada geração.<sup>56</sup>

Temos vários tópicos de discussão a partir dessa citação. Primeiramente, podemos perceber o melodrama, como sugere seu próprio nome, pertencente ao gênero dramático. A etimologia da palavra também nos revela um traço interessante do conceito, principalmente se pensarmos em sua aplicação na ópera.

---

<sup>56</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo:Perspectiva, 2005. P. 128.

Dado que o prefixo “melo” significa “som” e “drama”, em uma definição mais pragmática, diz respeito à ação de caracteres em conflito – sendo este um conceito hegeliano já explorado com maior aprofundamento no início desta pesquisa– vê-se a origem motivada do termo “melodrama”, se aplicado à arte que traz os ‘dramas individuais’ dos personagens aliado à música e ao conflito em cena.

Segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), esse gênero sempre esteve em uma zona conflituosa de admiração e repúdio: o público - formado tanto pelas classes populares, quanto pela burguesia – o amava, mas os críticos e historiadores da literatura tomavam o termo pejorativamente, como sendo uma produção realizada sem qualidade.

Apesar de relatar a falta de adesão dos críticos ao melodrama, Jean-Marie afirma que enquadrar o gênero como sendo apenas um “drama exagerado e lacrimajante”<sup>57</sup> é uma definição superficial a que os críticos literários quiseram chegar apenas com parâmetros literários, esquecendo que o melodrama é encenação, sendo necessária, portanto, outra abordagem de análise para tal gênero.

Além de a crítica vigente à época do seu surgimento simplificar as características do gênero melodramático, era também simplificada a noção do público afeito a este gênero. Conforme citado anteriormente, não apenas a camada popular apreciava esse tipo de espetáculo, mas também a burguesia, já que, principalmente o melodrama clássico pregava valores ideológicos da Revolução Francesa.

A origem do termo caracteriza-o como um “drama inteiramente cantado”<sup>58</sup>. No entanto, com o passar do tempo, “melodrama” passou a conotar coisas distintas daquilo que foi pretendido com sua primeira acepção: ao fim do século XVIII, na França, “melodrama” seria tudo aquilo que contivesse a música como um dos elementos principais para uma apresentação, além de indicar, em alguns casos, comicidade. Mesmo que, dos anos 1795 a 1835, a crítica tenha passado a valorizar o melodrama, ele já estava fadado a receber títulos de produção de baixa qualidade, dado todo o referido tempo em que ele já fora estigmatizado como tal.

Os motivos pelos quais o autor de *O melodrama* tenta desfazer as generalizações acerca desse gênero giram em torno de uma razão central: não há apenas uma forma de realização do melodrama. A maioria das asserções superficiais feitas pelos críticos de

---

<sup>57</sup> THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005. P. 09.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 16.

que fala Jean-Marie Thomasseau advêm da falta de relativização de cada “espécie” do melodrama.

O melodrama clássico é o primeiro tipo do gênero a ser conhecido, sendo suas características aquelas que são mais comumente estigmatizadas e disseminadas pela crítica contemporânea às peças que Jean-Marie Thomasseau seleciona para fazer sua análise. Apesar de existirem algumas marcas que se repetem em outros tipos de melodrama, como o romântico e o histórico, há nuances próprias ao melodrama clássico.

Os eixos sobre os quais se concentra o melodrama clássico incidem em situações que pouco variam de uma peça para outra, mesmo que haja variação do mote. Em termos de estrutura, há o respeito às três unidades, as quais o drama francês deliberou para suas produções, a importância dos monólogos e dos títulos a serem escolhidos, sendo os últimos os responsáveis por chamar a atenção do público, e a representação de personagens tipificados. Imiscuídos às temáticas que tinham a intenção moral e didática de “reabilitar a pátria e a família”<sup>59</sup> estavam os elementos estruturais da perseguição e do reconhecimento dos personagens das tramas.

Os traços da perseguição e do reconhecimento dos personagens do melodrama clássico nos remetem à própria estrutura do gênero: a perseguição, sofrida geralmente por uma mulher ou por uma criança, ocorre nos dois primeiros atos, já o reconhecimento vem sempre no último ato, revelando a tendência melodramática clássica de glorificar os bons e punir os maus.

A perseguição é justamente a tônica do melodrama clássico, que tende a enfatizar o sofrimento da vítima, estando a perseguição quase sempre relacionada à peripécia da trama, engendrando os temas de vingança, ambição, dinheiro ou amor.<sup>60</sup> O reconhecimento, por seu turno, vem sempre atrelado à ideia metafísica da Providência, a figura divina.

Os tipos de personagens que promovem a ação das peças melodramáticas clássicas também são recorrentes. As mulheres, vítimas de perseguições, se não são exaltadas por sua virtude doméstica, são heroínas quando tidas como esposas. Os vilões, figuras que encabeçam as perseguições, possuem nuances: ora são tomados pela ambição, ora pelo ciúme, ora pela vingança, com tipos físicos que variam. A figura do

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 35.

pai aparece como a moralidade da peça, objetivo central do melodrama clássico. Ao lado desses personagens, estão os caracteres cômicos, responsáveis pela quebra da “supremacia” do sofrimento, ligado ao melodrama.

É válido lembrar que, mesmo em outros tipos de melodrama, a exemplo do melodrama histórico, subsistem os mesmo tipos de personagens, alterando-se apenas as figuras que engendrarão as ações, como, por exemplo, os eclesiásticos, que tomarão o lugar dos pais, mas exercerão a mesma função de moralismo.

Vê-se, portanto que há relações entre o melodrama clássico, precisamente, e a tragédia. Não apenas a ênfase ao infortúnio, à infelicidade e às peripécias que acompanham as perseguições no melodrama clássico o ligam à tragédia. Ainda que Jean-Marie aponte convergências entre o melodrama histórico e a tragédia, já que é o melodrama histórico que traz enredos sobre heróis, podemos perceber uma relação também entre a tragédia e o melodrama clássico, pois os fins do último também: “...ensinam que o sentimento purifica o homem e que a plateia se acha melhor à saída de um melodrama.”<sup>61</sup>, lembrando-nos dos preceitos aristotélicos ligados à catarse.

Alguns elementos do melodrama clássico foram aproveitados pelo melodrama romântico, que se notabilizou entre 1823 e 1848. Outros, ganharam nova roupagem, principalmente pelas mudanças que o contexto do século XIX passava a permitir ao gênero. E isso pode ser visto já pela configuração dos personagens e pela apreciação do “exagero e o descomedimento”.

A trama maniqueísta permanece em cena, mas há uma alteração na valorização dos papéis representados: os vilões e bandidos, que no melodrama clássico findavam em sofrimento, agora, no melodrama romântico, aparecem como heróis. E aqueles que eram heróis, agora aparecem como um dos possíveis alvos para o sofrimento.

Afora a inversão de valores, quanto aos tipos representados pelos personagens, vale ressaltar que há também uma mudança em relação ao trato de temáticas caras ao melodrama clássico, que eram as questões ligadas à valorização da pátria e da família. O que se vê no melodrama romântico é, por outro lado, o apreço por relações familiares instáveis, principalmente no que tange ao casamento, com a inserção dos temas de adultério e a abordagem de “paixões que inflamavam o palco. A encenação da moralidade cai por terra. Nas palavras de Jean-Marie:

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 48.

O casamento, que no melodrama clássico recriava, na última cena, uma família em torno da qual todos se reagrupavam para enfrentar dificuldades da vida, desaparece dando lugar a outras ligações menos estáveis e mais passionais. O adultério, por sua vez, quase banido do antigo melodrama, invade pouco a pouco as intrigas e as povoa de bastardos, de mães solteiras, de crianças perdidas e reencontradas, de pais indignos e indignados lançando maldições sobre sua prole. Esta “adulterolatria”, que atingirá todos os gêneros, permanecerá, até o final do século, como uma temática essencial<sup>62</sup>

A construção das temáticas do melodrama romântico, visivelmente distinta das do melodrama clássico, também sofreu influência dos assuntos abordados pelos dramas românticos. Temas “republicanos e bonapartistas” logo passaram a figurar nas peças melodramáticas da época, havendo até menção de que existia compartilhamento não apenas de temas, mas até de atores, entre o melodrama e o drama românticos.

De 1848 a 1914, o número de tipos de melodramas aumenta e o autor supracitado intitula o gênero nesse período como “melodrama diversificado”. É aí onde surgem o melodrama histórico – aquele que o Thomasseau toma como o gênero melodramático que apresenta convergências com a tragédia – o militar, o policial, de costumes, de aventuras, judiciários, etc. A citação de tantos tipos de melodramas já é suficiente para entendermos como as peculiaridades de cada um podem ser descritas unicamente, mas sem deixar de participar de uma definição mais geral ao seu respeito.

Reunindo as principais características de cada tipo de melodrama, podemos chegar a uma espécie de “denominador comum” sobre o gênero, mesmo que se tenha ora uma predominância dos traços do melodrama clássico, ora do romântico, ou mesmo do melodrama diversificado.

Portanto, personagens tipificadas, *mise en scène*, ênfase no exagero dos sentimentos e das emoções, quase sempre ligados às questões familiares ou sociais, fazem parte de uma descrição concisa a respeito do gênero. “A intriga de um melodrama não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita”<sup>63</sup>, diz-nos Jean-Marie Thomasseau. E da descrição e dos elementos melodramáticos ainda se valem diversas produções artísticas nos dias de hoje, a exemplo de aspectos da peça *A mulher sem pecado*, que serão contemplados nessa pesquisa.

### 1.5 – Sobre o *Fait Divers*: a poética sensacionalista

---

<sup>62</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 139.

O termo *fait divers*, de origem medievista, segundo pesquisa realizada por Rainério dos Santos Lima<sup>64</sup>, era relativo a histórias extraordinárias oralmente relatadas por um contador. Com o advento da imprensa, gradativamente o conceito foi sendo ligado a estruturas que produziam histórias para as massas.

Relacionado ao relato da vida cotidiana e ao que há de mais comum na vida privada de pessoas comuns, o *fait divers*, nas palavras de Lima (2008): “Mimetiza uma camada social antes não discutida de forma séria nos meios letrados.”<sup>65</sup>, levando a público fatos que antes eram privados. Segundo o autor, a característica “popular” do *fait divers* delega importância a fatos antes desimportantes ao todo social, pois “o que era banal, torna-se fantástico e extraordinário”<sup>66</sup>.

Sylvie Dion em *O fait divers como gênero narrativo* (2007) aborda o termo através da polissemia que lhe é inerente, afirmando que, no primeiro dos seus sentidos, o denotativo, o *fait divers* é considerado no seu tom profissional, designando uma categoria específica de notícias. Há, entretanto, um sentido conotativo e pejorativo que aponta o gênero como uma notícia desimportante, “um fato insignificante oposto à notícia significativa e ao acontecimento histórico”<sup>67</sup>

Além disso, há também no gênero uma intenção de levar ao público situações em que o esdrúxulo prevaleceria. De acordo com Marlyse Meyer, em *Folhetim, uma história* (1996)<sup>68</sup>, excediam-se os *fait-divers* nos relatos de: “(...) pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto a mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios (...)”, pois um dos pontos-chave era provocar o “efeito de realidade” a que se referiu Roland Barthes.

A característica de relatar fatos estranhos aos olhos do público, de narrar episódios sangrentos que beiram, ao mesmo tempo, o cotidiano e o fantástico, o comum e o horrendo, acarreta três outras conotações que passam também a constituir o *fait*

<sup>64</sup> Estudo presente em sua dissertação de mestrado intitulada *Inútil pranto para anjos caídos: mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos* (2008)

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.

<sup>67</sup> DION, Sylvie. O *fait divers* como gênero narrativo. *Literatura, outras artes e cultura das mídias*. Mato Grosso do Sul, nº 34, P. 123- 131, out. 2007.

<sup>68</sup> MEYER, Marlyse – *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

*divers*, segundo Dion (2007): a transgressão à norma, a repetição de temas e o fato de o gênero prescindir de contexto para ocorrer.

Vemos, então, que a construção de um gênero que traz temas recorrentes não necessariamente se trata de algo destituído de inovação, já que há também transgressão temática no movimento de se narrar algo que contemple simultaneamente o comum e o esdrúxulo.

Além disso, a inovação também pode ser advinda do fato de que, como afirma Roland Barthes, o *fait divers* prescinde de contexto para existir, sendo considerado como uma informação imanente, pois “ele contém em si todo seu saber: não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais, além dele mesmo”<sup>69</sup>. Sendo assim, a inexistência de contexto denota uma surpresa ao leitor que busca tal gênero.

Como dito, nem só de fatos corriqueiros é constituído o termo em questão. Lima (2008) afirma ainda em seus escritos que um traço inerente ao *fait divers* é dotar certos acontecimentos tidos prioritariamente como comuns com uma aura peculiar do improvável. Ademais, sendo um modo sensacionalista de apresentar uma notícia, a esse gênero não importa separar os bons dos maus, como afirma Meyer (1996). O que está em jogo é a atenção central para um determinado fato.

Lima (2008) cita Roland Barthes (1971) para compreender melhor as características do *fait divers*, estratégia da qual também nos valeremos. Importam agora as categorias do termo. De acordo com Barthes, a causalidade e a coincidência são constituintes do *fait divers*.

A categoria de causalidade, segundo Barthes, é paradoxal, pois precisa de um descompasso entre causa e efeito, ou seja, algo não previsto precisa ocorrer para mudar o rumo dos acontecimentos. É importante dizer que a causalidade divide-se em causa perturbada e causa esperada. Como a própria nomenclatura já anuncia, a causa perturbada se dá quando não se tem meios para explicar uma causa ocorrida, o que produz grande efeito na trama. A causa esperada é o oposto da explicitada<sup>70</sup>. A coincidência, por sua vez, é composta de repetição de acontecimentos e da aproximação de elementos que, não fosse por esse traço do *fait-divers*, não se aproximariam.

---

<sup>69</sup> BARTHES, Roland. *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70, 1971. P. 267-271.

<sup>70</sup> *Ibidem*.



É importante salientar que o *fait-divers*, antes de ter se tornado conteúdo pertencente aos jornais e folhetins, tendo depois chegado às estruturas do romance e do drama, era primordialmente participativo da oralidade e que, para ser difundido, precisou apenas dos meios que o tornariam popular<sup>71</sup>. É interessante perceber ainda que se criam caminhos de aproximação e distanciamento do *fait divers* em relação ao melodrama.

Na verdade, Lima (2008) aponta o termo como uma mistura entre o folhetim e o melodrama, tendo “herdado” do último a característica de ser sensacionalista e estar afeito a exageros vários. Entretanto, o traço cultivado por maior parte da tradição melodramática, a vitória dos bons e a desventura dos maus, não é aproveitada pelo *fait divers*, pois, segundo Meyer, nesse gênero, os agressores são postos lado a lado com suas vítimas, os maus coexistem com os bons.

Com isso, vê-se que nosso percurso compreendeu a importância dos preceitos aristotélicos para o fazer dramático, bem como a marca central do conflito e da vontade, no drama moderno, até chegarmos a uma das ramificações de tal drama na modernidade, o melodrama, com suas marcas de exagero e sensacionalismo, fatores que, por sua vez, ligam-no também ao *fait-divers*, gênero que preza, principalmente, pelo sensacionalismo. Vejamos agora, no contexto do teatro brasileiro, como os conceitos de melodrama e *fait-divers* se aplicam à poética de Nelson Rodrigues.

---

<sup>71</sup> DION, Sylvie, 2007.

## 2 – MODERNISMO BRASILEIRO E A CONTEXTUALIZAÇÃO ESTÉTICA E HISTÓRICA DO TEATRO RODRIGUEANO

### 2.1 – As raízes do Modernismo e suas linhas de força estéticas

As conhecidas rupturas entre movimentos literários que se sucedem resultam de mudanças de paradigmas que influenciam a arte e os ideais de cada época, produzindo manifestações estéticas que fazem intercalar inovação e volta aos preceitos de escolas anteriores. Assim aconteceram os conhecidos movimentos da Literatura europeia e, de forma análoga, da Literatura Brasileira, quando o Romantismo, por exemplo, supunha suplantar as bases do Arcadismo, ocorrendo o mesmo com as escolas seguintes, até a irrupção do Modernismo.

Para falar sobre tais movimentos, é imprescindível que se tenha antes o conhecimento dos fenômenos sócio-político-econômicos que impulsionaram o surgimento dessas estéticas. Dirigiremos nosso foco ao Modernismo, escola artística tomada como ponto de partida para a nossa discussão, dada a insurgência, nesse período, de autores que alavancaram as produções teatrais brasileiras.

Mariza Veloso e Angélica Madeira, no livro *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura* (1999), fazem um levantamento antropológico e literário de algumas re/produções artísticas que constituem a cultura brasileira. Dizem-nos as autoras que nossas peculiaridades culturais são sempre devedoras, em alguma parcela, da nossa condição de país colonizado.

Segundo as autoras supracitadas, o modelo de implantação da cultura europeia no Brasil foi responsável pela pré-formação das representações estéticas brasileiras, enfocando as influências primeiras que nossa cultura sofreria e que, contraditoriamente, serviriam de mote para ditarmos o desejo de produções culturais cada vez mais com rótulos brasileiros.<sup>72</sup>

Esses traços primários de “cultura brasileira”, observados já na arte barroca, começaram a ser conscientemente desejados pelas parcelas intelectuais da nossa população, que, no início do século XIX, através da idealização romântica, deu o passo

---

<sup>72</sup> VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e terra, 1999. P. 30.

decisivo para que o nacionalismo se tornasse pauta constante nas discussões sobre arte dali em diante, especialmente no que tange ao Modernismo.

Há basicamente dois aspectos que constituem a referida consciência nacionalista: a intenção de produzir uma arte com traços característicos da cultura brasileira - apesar de se reconhecer também a influência europeia sobre ela - e a possibilidade de expressões que simbolizem e reproduzam conflitos e tensões referentes especificamente à realidade social brasileira. Como mencionado, ainda que os ditos aspectos tenham sido perscrutados no Romantismo, apenas no Modernismo brasileiro a concretização de tais preceitos nacionalistas foram possíveis de ocorrer, dada a influência de fatores sócio-políticos nas manifestações artísticas que entornaram a época.

Diante deste contexto, os debates sobre os temas ‘civilização’ e ‘nação’, previamente enraizados no nosso campo intelectual pelo Romantismo, Realismo e Naturalismo – os dois últimos através de discussões sobre questões sociais e de raça – precisaram ser retomados no início do século XX para resolver duas influências culturais dicotômicas: os resquícios da colonização e a rápida miscibilidade com o dito progresso. É o Modernismo que se apropria dessa tarefa.

Já em obras consideradas pré-modernistas, vê-se uma antecipação quanto ao trato dessas questões de maior cunho social. Mas apenas com o Modernismo se pôde investir nessas temáticas sociais, instaurando-se uma mudança de foco em relação às escolas mais preciosistas, como o Parnasianismo e o Simbolismo, além de ter se tornado possível prezar por um incansável trabalho estético da linguagem artística.

Novamente nas palavras de Veloso e Madeira (1999) conceituemos tal movimento:

Compreendemos o “Modernismo” como movimento estético que se fez presente na literatura, nas artes plásticas e na arquitetura, e também como um modo de pensar e agir elaborado coletivamente. (...) O Modernismo, em suma, representa um modo novo de interpretar o povo, a cultura e a nação brasileira.<sup>73</sup>

Analisando os dizeres das autoras supracitadas, pode-se inferir que a reinterpretação do próprio conceito de nação envolve a reestruturação das ideias em relação à cultura e ao povo. E se o ponto-chave da ideologia do movimento reside no

---

<sup>73</sup> Ibidem. P. 94-95

conceito de identidade nacional – conceito tão perscrutado por Mário de Andrade - há também uma intenção de mudar a auto-imagem do povo brasileiro, incluindo-o como parte fundamental da valorização da nossa cultura.

Do ponto de vista antropológico sobre o Modernismo, passamos agora para um enfoque estético do mesmo. Vale salientar que, ao destrincharmos os preceitos estéticos do Modernismo, recairemos em suas questões ideológicas, uma vez que a realização artística deste movimento seguiu e concretizou o que ele preceituava.

Veloso e Madeira (1999), ao passo que buscam recuperar os argumentos ideológicos do Modernismo, citando seus maiores ícones como exemplo (Mário e Oswald de Andrade), acabam também por desenhar a tônica da estética Modernista: o nacionalismo – estando aí inclusos os conceitos de povo e cultura – e a valorização de aspectos futuristas, aliada à valorização da tradição.

Além de reafirmar os critérios-base do Modernismo, como as autoras acima o fazem, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2000), propõe um trato específico do Modernismo literário brasileiro, definindo-o nas seguintes palavras:

[...] quanto ao termo ‘modernista’, veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um *código* novo, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. ‘Moderno’ inclui também fatores de *mensagem*: motivos, temas, mitos modernos.<sup>74</sup>

Os grifos do autor já desenham um caminho de interpretação para o leitor. A menção a um “código” distinto nos informa que um dos preceitos Modernistas trata justamente de mudar os padrões da linguagem literária, remontando-nos a uma inovação da forma literária em si. A mensagem, por sua vez, como o próprio crítico afirmou, está ligada à mudança temática também proposta pelo movimento. Vê-se, assim, que Bosi afirma ser o Modernismo uma mudança de paradigma em forma e tema nas produções literárias brasileiras.

Gilberto Mendonça Teles, em sua obra *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (2009)<sup>75</sup>, amplia as considerações sobre as contribuições da tendência surgida após 1922, propondo que estas se baseiam principalmente em dois eixos: “abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, (...) a linguagem;

<sup>74</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006. P. 331.

<sup>75</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. P. 411.

ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional (...) elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário.”

Convém lembrar que houve certa sintonia das vanguardas européias com o Modernismo brasileiro, que, aliás, impulsionaram o movimento no país. A primeira dessas vanguardas, o Futurismo, foi contemplada com grande discrição pelos modernistas brasileiros, os quais não queriam admitir a relação entre sua ideologia estética e a de Marinetti, fundador do Futurismo, por supostas ligações deste com o Fascismo italiano. Trazendo a marca do nacionalismo intrínseca ao movimento e com intenções de admirar a vida moderna, deixando de lado as formas passadistas da arte, o Futurismo legou um dos traços mais importantes para o Modernismo brasileiro: a liberdade do uso da linguagem, excetuando-se a sintaxe e suas regras taxativas<sup>76</sup>.

Lado a lado ao Futurismo está o Espiritonovismo, em termos de influência para a escola modernista brasileira. O intento Espiritonovista baseia-se, em síntese, na união dos valores do passado com os valores modernos. E apesar de já o Cubismo ter tido ideias de reconstrução, só com esta escola, a qual a postura de guerrilha ficou mais aquém, deu-se lugar ao “espírito de construção”<sup>77</sup>. Aliás, como afirma Telles (2009), é esta a vanguarda – concebida por Apollinaire - que reúne mais ideais retomados pelos modernistas brasileiros, em especial por Graça Aranha e Mário de Andrade, em seus manifestos e poéticas, postos em “prática” a partir da importante Semana de 22.

É justamente a partir da Semana de Arte Moderna de 22 que o movimento Modernista culmina, com a palestra de Graça Aranha como abertura. Entretanto, se trabalharmos cada texto, cada manifesto cunhado pelos integrantes da Semana de 22 e do iminente movimento modernista, veremos pontos convergentes entre os autores, bem como algumas divergências.

Graça Aranha, em seu texto de estreia, por exemplo, critica o conceito de “belo” das artes tradicionais, assim como Mário de Andrade, em seu “Prefácio interessantíssimo”. É nesse mesmo texto que Mário afirma ser futurista, mas não do mesmo tipo que Marinetti, fundador da tal vanguarda europeia, e passadista, confessando não ter conseguido se livrar ainda das suas “teorias-avós”<sup>78</sup>. Menotti del

---

<sup>76</sup> TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 437.

Picchia, por sua vez, refuta tanto a ideia de futurismo, quanto a de passadismo, como mostra o trecho: “Não somos, nem nunca fomos futuristas. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti”<sup>79</sup>.

As disparidades coexistentes e as semelhanças entre as proposições dos intelectuais que formaram a base do movimento modernista explicam o nascimento de uma dualidade dentro do mesmo: de um lado, o movimento Antropofágico, de outro, o Anta (ou movimento verde-amarelo). Mesmo com as peculiaridades de cada grupo conhecido, mais importante é entender que, apesar de algumas diferenças entre as ideias que os inspiram, estes eram unos, se pensarmos no desejo comum de se estabelecer um rumo para a arte nacional. Nas palavras de Menotti Del Picchia: “a ideia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver (...)”<sup>80</sup>

O primeiro dos movimentos citados acima, o movimento antropofágico, era composto por Oswald e Mário de Andrade e tinha o propósito de produzir hibridismo cultural, a partir da intenção de captar o melhor da cultura brasileira, junto à estrangeira. O segundo, o Anta, cujos integrantes eram Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, mantinha a postura mais radical em relação ao nacionalismo, trazendo consigo a preocupação política para o movimento.

A complementaridade entre o Antropofagia e o Anta é que forma a tônica do Modernismo brasileiro, com as nítidas influências já relatadas das vanguardas européias. As características do tal movimento, que até o presente momento foram por nós pinçadas em diferentes perspectivas, reúnem-se agora para reafirmarmos as linhas de força do mesmo, relacionando-as, em seguida, ao teatro moderno. Essas vertentes que se destacam no movimento modernista são, de acordo com Mário de Andrade (2009): a recuperação da linguagem coloquial brasileira, a liberdade formal e sua constante pesquisa estética, e a formação de uma consciência criadora nacional<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Ibidem, p. 424.

<sup>80</sup> PICCHIA Del, Menotti. Conferência da segunda noite de arte moderna. In: TELLES, 2009, P. 425.

<sup>81</sup> ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

## 2.2 – A gênese do teatro moderno brasileiro: os fundamentos do Modernismo levados ao palco

“Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais”  
Oswald de Andrade, Manifesto Pau-Brasil

A citação de Oswald de Andrade sobre o teatro brasileiro nos indica a situação deste, antes da sua modernização: um teatro de tese, que não saía do papel. O público brasileiro, que, por diversos fatores, já não era familiarizado aos espetáculos, como nos diz Sábato Magaldi em *Panorama do teatro brasileiro* (1999), viu poucas irreverências no teatro pré-moderno, com poucas referências a inovações cênicas.

Situemos, portanto, o teatro moderno brasileiro à luz do seu movimento-mor, o Modernismo, observando convergências e divergências na relação entre ambos. À época da primeira década do Modernismo brasileiro, entretanto, nosso teatro apresentava pouca influência desse movimento, bem como pouca autonomia enquanto arte. Segundo Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno* (1996), a década de 30 para o teatro, mesmo marcada pelas inquietações provenientes do cenário político-econômico nacional e internacional (A Revolução de Outubro e a crise de 29, respectivamente) e pela tentativa de “acompanhá-las” no palco, ainda apresentava fortes influências da comédia de costumes.

De acordo com as palavras do próprio autor: “[...] como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de gargalhadas no menor espaço de tempo possível”<sup>82</sup>. Contudo, Prado (1996) afirma que um dos possíveis motivos para que outras temáticas não tivessem maior abertura nos palcos, como as de origem marxista, teria sido a censura.

O referido autor conclui, então, que o período que engloba os anos 20 e 30 não foram muito profícuos ao teatro brasileiro, em termos de realização formal e temática, tendo o teatro se apoiado em espetáculos que visavam mais o entretenimento do público e a sobrevivência dos comediógrafos, intérpretes e atores, do que a experiência teatral em si. Na ótica do autor, nosso teatro necessitava de menos profissionalismo – no sentido de ser tomado como meio de vida – e mais de um “pacto” que tinha de ser feito

---

<sup>82</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo:Perspectiva, 1996. P. 20.

com o público: “O do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular”<sup>83</sup>. Vejamos se a década seguinte consegue atingir esse propósito.

Mesmo que, contados 21 anos da Semana de Arte Moderna de 22 até o período de 1943, quando se deu a modernização do nosso teatro, com a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, Sábato Malgadi (1999) afirma dois pontos importantes que o Modernismo legou ao teatro brasileiro: a profissionalização do teatro - agora tratado como uma instituição - e a crescente brasilidade de temas, presentes e dominantes nos palcos a partir de então, estando todos estes pontos interligados, sendo alguns até consequência de outros. A implantação das figuras do encenador/diretor e do iluminador nos espetáculos, por outro lado, foi resultado do próprio processo de apuração das técnicas do teatro brasileiro, propiciado, em grande parte, pela presença de diretores estrangeiros.

O desenvolvimento e a profissionalização em larga escala do teatro brasileiro ocorreu justamente quando ele foi posto em um patamar diferenciado de outras artes de sua época. Com a consciência de que seria preciso tratá-lo como tal, por consequência disto e por investimentos específicos nessa arte, foram formadas companhias consistentes de teatro, dentre elas o Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948, mais conhecido como TBC, e o Teatro de Arena, em 1956, além do teatro experimental e o de estudantes<sup>84</sup>.

Ainda de acordo com o autor supracitado, a formação desses grupos e o aumento de investimentos nas *performances* teatrais deixaram como legado duas principais formas de espetáculo que obtiveram maior destaque: um teatro mais comercial, com o TBC, e um teatro nacionalista, com o Arena. A vertente política foi trabalhada pelos teatros estudantis e experimentais da época, assim como pelo Arena, mas o que trazia

---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>84</sup> O Teatro brasileiro de comédia (TBC) surgiu em 1948, em São Paulo e estabeleceu-se como uma das principais companhias teatrais do Brasil, dada a inauguração do teatro como evento não apenas comercial, mas também estético. Já o Teatro de Arena, também surgido em São Paulo, chegou em cena nas década de 50, com discussões políticas e engajadas. O teatro de estudantes, criado por Paschoal Carlos Magno teve seu ápice em 1948, com a estreia de uma montagem de Hamlet. Com ocorrência no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, esta companhia ficou conhecida por promover espetáculos em lugares públicos da cidade, em uma espécie de teatro ambulante. O teatro experimental, por sua vez, teve seu ápice na década de 60, sendo conhecido como um teatro de vanguarda, por trazer, dentre tantas temáticas, a situação do negro no Brasil, por exemplo.



movimentação às bilheterias era o TBC, uma vez que este encenava versões de peças internacionais que atraíam um grande público ao espetáculo.

As propostas mais “mercadológicas” do TBC, com encenações de espetáculos europeus renomados, principalmente os de comédia, fazem-nos perceber que o público ainda via o teatro apenas como forma de entretenimento. Por outro lado, a pauta do Arena buscava fazer do palco um motivo para o tratamento de temas de cunho social, colocando o teatro nacional em um patamar “desautomatizante” em relação às temáticas puramente voltadas ao divertimento do público.<sup>85</sup>

Conforme apontado anteriormente, o fato que conferiu identidade ao teatro moderno brasileiro como tal, teria sido, para alguns críticos, a produção da referida peça de Nelson Rodrigues. Vejamos o porquê. Até o surgimento desta peça, o centro de uma montagem era o texto. Contudo, a montagem de *Vestido de noiva*, mediada pelo diretor polonês Ziembinski, vindo ao Brasil fugido da segunda guerra mundial, provocaria a maior mudança da nossa história teatral: a ênfase agora era dada ao espetáculo, com grande destaque para o papel do diretor.

É a partir deste acontecimento que o foco da encenação passa a ser o diretor, que coordena aspectos globais da peça, como iluminação, figurino, etc. Assim, o texto dramático foi sendo colocado em seu “devido lugar” teatral, permitindo que os elementos cênicos ganhassem maiores considerações dos encenadores.

Obviamente o texto continuou a ter sua incontestável valia, mas as atenções que antes eram demasiadamente – e em alguns casos, unicamente – voltadas ao texto, mudaram de rumo: agora estão prioritariamente endereçadas ao que está no palco propriamente dito e isto acaba por influir profundamente na própria noção de construção dramática. Não por acaso, *Vestido de noiva* e suas inovações estéticas impulsionaram esse processo de modernidade das formas dramáticas, nesse contexto.

Trataremos mais adiante dessa aclamada peça de Nelson Rodrigues. No momento importa considerar que na História do teatro brasileiro foram justamente os fatores cênicos, agora esquematizados e organizados por um encenador, que alavancaram o teatro nacional. Antes deste movimento estético, e é Sábato Magaldi quem nos diz, em *Panorama do teatro brasileiro* (1999)<sup>86</sup>, muitas peças não tinham

---

<sup>85</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

<sup>86</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

possibilidade de sair do papel e vê-se que o texto dramático não tinha muita força, que não fosse nos círculos de intelectuais literários.

Isto é relevante e tem a ver também com o aumento de possibilidades de análise do texto dramático. O que antes tendia a ser interpretado pela palavra – e por algumas notas do autor no próprio texto - agora poderia também ser posto em questão por meio da própria adaptação para uma peça teatral, a qual permite que vislumbremos a iluminação, o figurino e os trejeitos dos atores, fatores que definitivamente incidem sobre o texto.

O segundo ponto relatado por Magaldi (1999) diz respeito ao trato de temas especificamente relacionados a um “nacionalismo” presente no teatro brasileiro, tendo como grande nome desta causa, o Teatro de Arena, cujas peças abordavam temáticas de cunho social, principalmente.

Segundo Luna, em *Tradição e reinvenção no moderno teatro brasileiro* (2012c)<sup>87</sup>, não apenas os aspectos formais precisariam ser considerados como decisivos para que o teatro brasileiro fosse tomado como moderno, mas também o trabalho com conteúdos que dissessem respeito principalmente à nossa condição social e política. Aliás, nas palavras da autora: “[...] a forma não chega a ser o traço substancial na definição do moderno teatro brasileiro, tanto quanto os conteúdos sociais e políticos o são [...]”<sup>88</sup> e essa afirmação sublinha a importância do Arena para a modernidade teatral no Brasil.

Ao tratarmos dos aspectos políticos implicados na modernização do teatro brasileiro, não se pode deixar de mencionar o teatro estudantil e o teatro experimental. Entretanto, embora os movimentos teatrais paralelos aos das grandes companhias de teatro da época, já aqui apontadas, tenham engendrado fortes investimentos em questões políticas e sociais, justamente por tratarem de temas não tão comerciais e sem tanto requinte cênico, devido muitas vezes à falta de recurso, esses movimentos estiveram mais confinados às esferas acadêmicas.

A proximidade do TBC às adaptações das montagens internacionais, apesar de ter um cunho financeiro, evidencia certa afeição pela cultura estrangeira, mas destaca-se, sobretudo, pelo requinte no tocante às condições de encenação. Além disso, foi esse

---

<sup>87</sup> LUNA, Sandra. *Tradição e reinvenção no moderno teatro brasileiro*. In: GUALBERTO, Ana Cláudia F. *Literatura brasileira: tendências contemporâneas*. João Pessoa: UFPB, 2012.

<sup>88</sup> LUNA, Sandra. Op. Cit. 2012, p. 67.

o grupo teatral que estreou *Vestido de Noiva*, a peça inaugural do teatro moderno brasileiro, reverenciada por sua inovação da linguagem teatral em nosso contexto.

Deve-se dizer que a inovação em relação ao trato da linguagem está marcadamente presente no teatro rodrigueano. Sua poética circula também por questões mais expressionistas, o que nos remete a outra das vanguardas europeias, ao levar em conta que sua obra como um todo faz uso do trabalho “(...) da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente.”<sup>89</sup>.

Assim, pelas análises prévias aqui realizadas, percebe-se o interesse das companhias pela desautomatização do teatro como mera cópia de modelos europeus, uma importante e talvez central herança modernista, e, conseqüentemente, pelo desenvolvimento da teatralidade nos palcos brasileiros, o que significa a construção de uma estética voltada primeiramente para a encenação, para o desenvolvimento dos elementos inerentes ao palco.

### 2.3 – Transgressão formal e temática do teatro rodriguiano

Mesmo tendo sido *A mulher sem pecado* a primeira peça do dramaturgo a estrear nos palcos brasileiros, em 1941, não foi ela a responsável pelos olhares mais atentos dos críticos à produção rodrigueana, mas sim sua sucessora, *Vestido de noiva*, de 1943. Por fazerem parte do primeiro ciclo e por terem sido cunhadas em um período tão próximo, obviamente há resquícios de semelhança entre ambas. Nesse sentido, *A mulher sem pecado* funciona como um prenúncio do que viria a ser teatralizado alguns anos depois, uma vez que esta peça já apresenta o trabalho de desenvolver a trama “nos planos da realidade, da memória e da alucinação”<sup>90</sup>, principalmente a partir da figura do protagonista Olegário, assim como também ocorre com a questão da representação do subconsciente dos personagens na peça *Vestido de noiva*, que, em termos, lhe é parelha.

O trabalho com temáticas que problematizam relações no seio familiar, expostas de forma agressiva, juntamente aos tabus e preconceitos basilares de toda sociedade, chamaram atenção pela transgressão que traziam consigo. Contudo, não se pode deixar de afirmar que a maior contribuição do dramaturgo foi a construção formal. Desvelar o

---

<sup>89</sup> MAGALDI, Sábato. Op. Cit. P. 137.

<sup>90</sup> MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

subconsciente dos personagens interpretados só foi possível devido aos astutos manejos de tempos e espaços distintos do tempo real.

Aliada a esta técnica, que definitivamente revolucionou os palcos brasileiros, e considerando a ênfase no trabalho do diretor/encenador, há também a retomada da valia do texto dramático para nossos espetáculos. Segundo Luciana Stegagno Picchio, em *História da Literatura Brasileira* (2004), 1943 foi o ano da renovação teatral tanto no sentido literário quanto em termos de técnicas de representação, com maior ênfase no texto literário, numa tentativa de “(...) recuperação de uma tradição teatral brasileira autônoma (...) em que novamente o texto assume a função de líder e de orientador do espetáculo”<sup>91</sup>.

A autora mencionada acima trata a dramaturgia de Nelson Rodrigues como o teatro brasileiro que trouxe inovações tanto na forma quanto no conteúdo, apresentando novidades no cenário e, nas palavras da autora, exibindo a “temática de revelação de inconscientes”<sup>92</sup>. Estes inconscientes revelados são representados a partir de personagens tipificadas, inseridas em relacionamentos crus, ora familiares, ora amorosos, que culminam num ponto trágico.

A organização dos diálogos em cena possibilitaram mais rapidez e vivacidade na ação dos personagens, com o uso de gírias no vocabulário<sup>93</sup>. E isso deve ter alguma influência da intenção modernista de remodelar a linguagem estética, colocando-a em um patamar fora de pedantismos e mais a favor do uso coloquial da mesma. Assim, por mais que as peças apresentem esparsos solilóquios, a intenção é privilegiar os diálogos rápidos e secos, de forma a manter a tensão e o conflito da trama, além de sugerir a velocidade das sucessivas ações em cena.

Evidenciando-se a importância tanto temática, quanto formal do autor – e é indubitável sua relevância para o teatro brasileiro - é preciso agora entendermos o porquê da crítica e do público ainda ligarem o trabalho de Nelson Rodrigues a uma conotação negativa.

---

<sup>91</sup> STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. P. 683

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 684.

<sup>93</sup> MAGALDI, Sábato. *Op cit.* 1999. P. 86.

O próprio Sábato Magaldi, após verticalizar sua crítica ao dramaturgo, afirma que *A mulher sem pecado* é uma peça de mau gosto<sup>94</sup>. Conhecendo a obra de Nelson Rodrigues como poucos, assim como a fortuna crítica endereçada a ele, provavelmente afirme isto devido ao sensacionalismo, ao melodramático, à influência do *fait divers* e à abordagem de temas polêmicos, marcas mais presentes nessa obra. E é inegável que estratégias do tipo tenham também sido utilizadas para atrair público, pois não podemos esquecer do que nos diz Ângela Leite Lopes no livro *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno* (2007) sobre a iniciação de Nelson Rodrigues nos palcos brasileiro: sua intenção primeira era a de ganhar dinheiro<sup>95</sup>.

O problema é que o próprio público apresentou rejeição a muitos temas propostos por Nelson. O que seria mote para trazer público à casa dos espetáculos teatrais passou a ser, com as peças seguintes à estreia de *Vestido de Noiva*, um desagrado ao mesmo público. Após ter levado a referida peça ao palco, as três obras que se seguiram a ela foram censuradas.

É importante frisar, como nos diz Lopes (2007), que esta censura foi oficial e extra-oficial, ou seja, as peças não foram bem recebidas pelo Estado, por força da não-liberdade de expressão e nem pelo público em geral, incluindo-se os próprios críticos teatrais. Nas palavras da autora, após o grande impacto teatral provocado pela estreia do dramaturgo:

Nelson Rodrigues acabava de entrar numa fase que chamou de “teatro desagradável” e que Doroteia, escrita em 1949, encenada por Ziembinski num espetáculo que teve que sair de cartaz antes do previsto em virtude da incompreensão e da indignação gerais, só veio a confirmar. (...) A proibição se tornaria, a partir daí, um episódio por assim dizer cotidiano na trajetória de Nelson Rodrigues, que acabou por ocupar um lugar único no contexto teatral brasileiro: o de autor maldito. Para os conservadores, seu teatro é imoral, povoado de incestos e obsessões mórbidas. Para os liberais, para a esquerda inclusive, é um teatro reacionário, que só fala de paixão (...)<sup>96</sup>

A partir da segunda fase do dramaturgo, as peças passam a ser referidas pelo próprio Nelson Rodrigues como “obras pestilentas, fétidas, capazes por si só de

---

<sup>94</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999. P. 87.

<sup>95</sup> LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. P. 55.

<sup>96</sup> *Ibidem*, P. 34-35.

produzir o tifo e a malária na plateia”<sup>97</sup>. E isto nos dá material suficiente para diferenciarmos e entendermos o efeito das peças em relação a uma crítica especializada, como a comentada acima, e a uma massa ou um público que não se apega necessariamente a critérios estéticos de análise, mas apenas à fruição do espetáculo. E apesar de se tratarem de recepções diferentes, vê-se que, de fato, a rejeição pelo seu teatro atingiu todas as plateias possíveis.

Alguns temas são recorrentes no trabalho de Nelson Rodrigues, sendo os mais comentados aqueles sobre traição, vingança, ciúmes. Peças como *O beijo no asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária* ou *Otto Lara Resende* e *Toda nudez será castigada* também se pautam em um entrecruzamento de relacionamento dramático amoroso e familiar, e trazem incutidos os temas da traição e do ciúme, sem esquecer a presença sempre marcante da “causa perturbada” e da “causa esperada” dos *fait divers*, que comentamos anteriormente.

É inegável que a tônica da unidade das peças rodrigueanas se pauta majoritariamente na expressão de sofrimentos. De todos os tipos, condizentes à condição humana. Mas, por que relacionar melodrama e *fait divers* ao sofrimento? Responder tal pergunta é mergulhar em conceituações e, ao mesmo tempo, em uma parcela da história da dramaturgia brasileira. Retomemos cada um dos termos para em seguida os relacionarmos ao autor em questão.

Em relação aos aspectos formais do melodrama, preza-se sempre pela simplicidade e objetividade, já que o foco permanece em atingir o interlocutor emocionalmente. E isso contrasta justamente das menções aos melodramas no período romântico do teatro brasileiro, conforme palavras de Décio Almeida Prado (1996)<sup>98</sup>: eram escassos de inovação formal e tendiam a apreciar o sofrimento dos maus e a vitória dos bons, além de abordar términos retilíneos ou, em outro extremo, abordar diversas peripécias de um só personagem.

Vê-se, portanto, que o apelo ao sentimentalismo e à pieguice, conforme nos disse Thomasseau (2005), tem o interesse potencial de atingir públicos heterogêneos, incluindo as massas populares. Até aqui diríamos que toda essa discussão indica elementos suficientes para ligarmos o melodrama ao trabalho de Nelson Rodrigues. Mas há ainda que se mencionar o exagero, traço inerente tanto ao melodrama quanto à obra

---

<sup>97</sup> MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 25.

<sup>98</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. P. 56

rodrigueana, nos quais se percebe um exacerbamento das emoções por parte dos personagens que promovem a ação dramática.

De acordo com Cláudia Braga e Jacqueline Penjon, em nota de apresentação ao livro de Thomasseau (2005), “o prazer do público nasce das numerosas peripécias e dos golpes teatrais”<sup>99</sup>, fazendo-se saber que há em tais peripécias um exagero nas ações dos personagens que as engendram.

Todos estes traços do subgênero dramático, o melodrama, são, ao mesmo tempo, contemplados e quebrados na poética de Nelson Rodrigues, como um todo. A começar, como introduzido em um momento anterior, a estratégia comercial que está às voltas de todas as produções melodramáticas, a exemplo das que estavam presentes no teatro romântico brasileiro, foram também utilizados por Nelson. Nas palavras do próprio autor, em relação a sua primeira peça publicada, *A mulher sem pecado*:

Eu me lembro de minha primeira peça, *A mulher sem pecado*. Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis. Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária.<sup>100</sup>

Por outro lado, o interesse em dramatizar ações com “códigos preestabelecidos”, em que “o bem sempre vence o mal”, de acordo com Braga e Penjon (2005) em relação à forma do melodrama, não se encaixa na poética de Nelson Rodrigues, uma vez que vemos constantemente em seus dramas a presença de personagens que comumente têm o perfil invertido: de bonzinhos, castos e inocentes, passam a pervertidos, maculados e influenciadores para a má-conduta.

É válido acrescentar e relacionar o melodrama e o teatro rodrigueano ao *fait divers*. Como dito no capítulo anterior, o *fait-divers* “designa uma informação sensacionalista”<sup>101</sup>. Talvez a formação de Nelson Rodrigues enquanto jornalista o tenha levado ao conhecimento da forma do *fait divers*. Vemos em sua obra uma nítida relação com temas aparentemente comuns, mas que, através da ação de um ou de uma cadeia de personagens, dão espaço para o surgimento de situações antes não imaginadas nas

<sup>99</sup> BRAGA, Cláudia; PENJON, Jacqueline. Apresentação. In: THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005. P. 07.

<sup>100</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela. Memórias*. São Paulo: companhia das letras, 1993.

<sup>101</sup> LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos*. João Pessoa: UFPB, 2008. P. 43.

peças, as referidas “causas perturbadas”, além do nivelamento de personagens bons e maus e da existência também, por outro lado, das “causas esperadas”. Dessa forma, os sensacionalismos distintos e complementares do melodrama e do *fait divers* se encontram na poética rodriguiana.

Em suas dezessete peças, o dramaturgo usou de vários dos artifícios do melodrama e do *fait divers*. Entretanto, mesmo com o viés de não tratar de temas intelectualizados, mas, ao contrário, sempre debruçado em temáticas mais populares e comerciais, não se pode tratar dessas estratégias de escrita como fatores que aproximaram o público a Nelson, devido a uma principal causa: a dramatização de temas tabus, de grande estranheza para o público acostumado a não ultrapassar a linha dos textos e espetáculos mais leves.

Sempre tentado a falar sobre mulheres, com tramas que as colocam como personagens principais, em um ambiente doméstico (mais uma das características do melodrama presente em seu trabalho), sua abordagem não soa como idealizações nem dessas figuras, nem dos contextos que as inserem, escapando, nesse sentido, ao melodrama convencional.

Na obra de Nelson, o drama, o conflito, é sempre arquitetado de forma a romper com o corriqueiro, num sentido sensacionalista, que o encaminha, nesse caso, mais para o *fait-divers* que para o melodrama. De todo o seu acervo, contextualizaremos sua obra por dois vieses complementares: o dos relacionamentos domésticos que envolvem ciúme e traição e o dos perfis de importantes personagens de suas peças.

É mister entender a própria subdivisão que o dramaturgo propôs a sua obra; ela se fraciona em quatro fases, segundo Sábado Magaldi, em *Moderna dramaturgia brasileira* (1998), levando em conta, além dos temas em comum, também a cronologia de quando foram produzidas. São elas: as peças psicológicas, as peças míticas e as tragédias cariocas, sendo estas últimas divididas em parte um e parte dois.

Considerando-se que toda secção tem fins mais didáticos do que práticos, muitas das características de peças de um determinado período também têm relação com peças de outras fases. Trataremos de quatro peças que mantêm nítida relação entre si, como uma espécie de resumo da poética de Nelson, sem esquecer-lhes as devidas nuances.

Em *Beijo no asfalto* (1966) o leitor toma conhecimento de um fato não esperado – o possível amor enrustido do pai de Selminha pelo seu genro, Arandir – e em *Bonitinha mas Ordinária* (1966) o leitor toma conhecimento do estupro das irmãs de



Ritinha inesperadamente também. Todos estes fatos envolvem, sim, sofrimento por parte do protagonista, mas não ocorrem por um excesso do mesmo, como em *A mulher sem pecado*, em que Olegário é o grande responsável pela tragicidade da trama.

Há que se destacar uma peculiaridade presente na peça *Perdoa-me por me traíres* (1975). Nitidamente versando sobre traição, em mais um conflito que toma o âmbito familiar como palco, Glorinha descobre, pela boca de Tio Raul, que ele mesmo matara a mãe dela, por um amor nunca antes revelado. Até aí, segue-se a polêmica utilização de temas tabus que já de costume habitam a obra de Nelson. Outra característica, entretanto, pouco explorada de sua poética, avulta desta peça: a loucura.

Cravada na figura de uma tia de Raul, a loucura se desenvolve na peça como um importante pano de fundo, assim como ocorre em outras as quais, aos poucos, destrincharemos. A tia constantemente repete a frase: “Está na hora da homeopatia!”, não havendo, *a priori*, ligação alguma com o que ocorre na trama no momento em que as falas são pronunciadas. Dizer que isso constitui uma frase é um tanto elucidativo para nossa questão, pois é sabido que frase é tudo aquilo que comunica, compreendendo-se seu sentido a partir do contexto em questão.

O contexto desta peça, claramente, é o desequilíbrio emocional dos personagens, também outro traço sempre presente na obra rodrigueana. E é algo que ocorre analogamente na peça *Senhora dos Afogados* (2005), também censurada. Esta peça, colocada na fase mítica do autor, é por isso mesmo ligada ao trágico e aos arquétipos. Ela trata da história de várias mulheres que foram afogadas por um mar que carrega tantos mistérios quantos os dos personagens que vivem próximos a ele. E neste caso, a louca é a avó. Dos casos aqui analisados, ela é a única que se assume como louca e sofre de mania de perseguição, afirmando também que sua própria filha tem intenções de envenená-la, além de demonstrar pavor pelo mar, que engoliu parte de sua família.

Em *A mulher sem pecado*, a mãe de Olegário também é louca e um fator que chama atenção para o grau de obsessão em que se encontra este personagem é a posição desimportante que essa figura, mesmo doente, ocupa na trama. Trancada em um quarto, dona Ana indicia uma loucura que sua família parece não querer perceber e a deixa em segundo plano, pois o que avulta na trama é a “loucura” de Olegário por sua esposa. A loucura que incessantemente apresentou mulheres mais velhas como vítimas agora atinge um homem de meia-idade, obcecado por sua mulher.

O trabalho com estas perspectivas temáticas e o imaginário coletivo sobre a mulher, contemporâneo à peça, faz-nos perceber como a crítica especializada e como o próprio autor entendiam essas obras. Nas três fases do teatro rodrigueano – as peças psicológicas, o ciclo mítico do autor e as tragédias cariocas, segundo Magaldi (1998) – percebe-se como a crítica era mais afeita às mudanças formais do autor em detrimento às suas “ousadas” temáticas.

Com interdições sofridas quanto à encenação de algumas peças da fase pós-*Vestido de noiva*, o próprio Nelson passou a intitular seu estilo como “teatro do desagradável”. De acordo com seu depoimento : “(...) E por que ‘peças desagradáveis’? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia”<sup>102</sup>, vê-se como a crítica recebia o trato das questões-tabu – sobre família, amor, preconceito – como uma espécie de afronta realista.

Por mais que, claramente, o autor em questão tenha procurado o teatro com fins próprios de melhorar suas finanças – e que tenha sido por ele procurado, pois o TBC estava em busca de um autor autêntico para inaugurar uma nova fase no Brasil, com o auxílio de Ziembinski – como nos diz Lopes (2007), o uso de temas polêmicos, ainda que bastante comerciais, fizeram com que os raios do seu sucesso fossem refratados pela noção geral de que sua arte era de mau-gosto. O melodrama e o *fait divers*, conforme sugerido, deixam fortes marcas na obra rodrigueana, mas, de fato, o propósito de ambos não era o de afastar o público de suas produções, especialmente o feminino. O oposto aconteceu com nosso dramaturgo.

Apesar de notificarmos certa resistência de parte do público e da crítica aos temas tratados por Nelson, é perceptível que a contribuição-mor do seu teatro foi, mais uma vez de acordo com Lopes (2007), a herança teatral que o mesmo deixou. E esta herança diz respeito à valorização da teatralidade nos palcos no Brasil, ou seja, diz respeito aos elementos que enriquecem a apresentação do texto no palco, como iluminação, figurino, etc, além das inovações no próprio texto com os diálogos sucintos, apesar de terem sido modelados no clássico formato dos três atos.

Aliás, mesmo com o pensamento de “vender” teatro, não há dúvida de que a escolha de Nelson pelo mórbido/melancólico/sensacionalista tenha sido completamente lúcida. O próprio autor afirmou, após ter visto uma comédia, que ele foi o único a não

---

<sup>102</sup> RODRIGUES, Nelson. Depoimentos, p. 18.

achar graça do ocorrido. A partir disto, e é um relato do próprio autor, seu entendimento foi de que o teatro não era lugar para comédia, mas sim, para tragicidades. E não seria preciso um testemunho do autor para percebermos que essa informação procede e excede em todo o seu trabalho.

Vê-se, como de fato a crítica sempre apontou a recorrência das temáticas um trabalho das peças rodriguianas voltadas para tabus os mais diversos, enfocando temas como homossexualidade, prostituição, virgindade, preconceitos em relação a questões de raça, violência contra a mulher, traição, loucura e, principalmente, o afrontamento à moral social, com a quebra do estereótipo maniqueísta de personagens que não são apenas bons ou maus, mas que se mostram corruptíveis de acordo com as circunstâncias.

No caso da peça a ser analisada neste trabalho, *A mulher sem pecado*, reúnem-se os quatro últimos tópicos acima citados – violência contra a mulher, traição, loucura e afrontamento à moral social - que se imbricam, constituindo o trabalho do dramaturgo. Aliás, a moral social, mencionada anteriormente, é o único viés mais próximo ao entendimento de que Nelson tinha trabalhado com aspectos sociais da realidade brasileira. Não há panfletarismo em sua obra – o que foi até motivo de desentendimentos com o grupo Arena – além de não haver em primeiro plano a preocupação de se criticar a realidade do nosso país no momento. Assim fosse, veríamos um veio mais político, o que nunca foi o centro das atenções do seu teatro, mas sim as paixões humanas em conflito extremo, interno e externalizado.

Então, afeito a temas claramente ligados ao melodramático e ao *fait divers*, vê-se o quanto a obra de Nelson Rodrigues é relacionada ao sofrimento, dos diversos tipos citados anteriormente. O paradoxal é que ele não se importou que fosse ou não bem aceito por seu estilo. E se houve preocupação com os aspectos (des)moralizantes que circundam seus temas, pois, por mais que haja elementos em sua obra que remontem à herança da forma grega, os pensamentos platônicos de ética e moral, ou as preocupações aristotélicas com a dignidade heróica e com o *ethos* elevado dos personagens, certamente, não eram seu alvo.

Pelo passeio por todas as suas obras, é inegável sua ligação com o melodrama – que, como visto em capítulo anterior, retoma algumas características da tragédia – e com a própria tragédia, através de temas e formas que rememoram preceitos clássicos do fazer teatral. Desde as primeiras páginas de suas produções, nosso dramaturgo tomou

sua liberdade criadora e modelou todas as suas obras do infortúnio ao próprio infortúnio, em uma tragicidade crescente e operante, embora sempre “rebaixada”, escandalosa e sensacionalista. Segundo nos diz, ao seu ver, era esse mesmo o seu propósito. No próximo capítulo apresentaremos uma análise da obra *A mulher sem pecado* à luz das discussões teóricas aqui contempladas, de modo a perceber o delineamento da estrutura e do tema da peça, que gira em torno de polêmica e tabu.

### 3 A AÇÃO COMO TRAIÇÃO: TRAGÉDIA, MELODRAMA E *FAIT DIVERS* EM *A MULHER SEM PECADO*

#### 3.1 A poética rodriguiana da traição: especificidades de *A mulher sem pecado*

Inúmeros temas-tabu fazem parte do repertório polêmico de Nelson Rodrigues, havendo inclusive a presença de mais de um desses assuntos transgressores por peça. O tema da traição está quase sempre entre os mais explorados, com aparições recorrentes entre suas obras. Nos seus três ciclos autorais, conforme discutido anteriormente, pudemos perceber que *A mulher sem pecado*, *Vestido de Noiva*, *A falecida*, *Perdoa-me por me traíres* e *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, se não tomam o mote como assunto central, ainda assim o tangenciam.

Há uma relação entre todas as peças supracitadas, em termos do trabalho com a temática da traição. Entretanto, as ligações entre *A mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva* são mais frutíferas para a nossa análise porque, além da semelhança temática, há também a convergência entre aspectos de uma e outra obra.

Apesar de ofuscada pela realização da obra que a sucedeu, *Vestido de Noiva*, *A mulher sem pecado* reúne características constante e comumente abordadas por toda a produção do dramaturgo. E falamos especificamente no tema da traição, que, no caso da peça em questão, também trazem consigo aspectos do desejo e da loucura implicadas nas relações entre os personagens.

Ainda que o próprio Nelson tenha se referido a sua primeira peça como uma “pirueta”, forjada primeiramente com intenções mais comerciais que estéticas, inferior, portanto, ao “grande salto mortal”<sup>103</sup> que foi a criação de *Vestido de Noiva*, é inegável que existam traços em *A mulher sem pecado* que antecipam a inovação teatral tão aclamada quando do lançamento da peça que a sucedeu, em termos tanto estruturais quanto temáticos.

Um dos fatores estéticos mais bem vistos pela crítica endereçada a *Vestido de Noiva* está ligado à superposição de três planos temporais distintos: os planos da realidade, da alucinação e da memória. Em *A mulher sem pecado* nosso dramaturgo já havia conseguido introduzir essa inovação formal através de dois planos distintos, o da

<sup>103</sup> RODRIGUES, Nelson. A menina sem estrela. In: *Memórias*. São Paulo: companhia das letras, 1993.

realidade e o da alucinação, através da figura de uma menina que representa a personagem Lídia quando criança e que aparece sempre nos momentos de destempero do protagonista Olegário. Falemos sobre a peça primeiramente em linhas gerais, para verticalizarmos a discussão posteriormente.

A peça *A mulher sem pecado*, encenada pela primeira vez em 1941, é estruturada tradicionalmente em três atos e é a obra inaugural do primeiro ciclo de criações do autor, o ciclo das peças psicológicas, sendo a ação ambientada no Rio de Janeiro, à mesma época em que fora criada. O traço que mais marcou a crítica, em relação à inovação teatral rodriguiana, foi a sobreposição dos planos da realidade, alucinação e memória, explicitamente explorados em *Vestido de Noiva*, sua segunda peça encenada. O que a crítica talvez não tenha percebido é o fato de que a acanhada estreia de *A mulher sem pecado* já trazia em sua essência o referido traço de sobreposição espaço-temporal tão aclamado na peça que a sucedeu. E esse traço intermedeia toda a trama, conforme se depreende do resumo da ação em seus aspectos mais importantes.

A obra, *A mulher sem pecado*, dramatiza o conflito entre Olegário e Lídia, sendo o primeiro o personagem que apresenta um ciúme obsessivo por sua esposa Lídia. Olegário é um homem paralítico, com boas condições financeiras, que sustenta, além da sua mãe, a família da esposa. A ação da peça é centrada nas atitudes obsessivas de Olegário, por um lado, e na passividade da esposa Lídia ante as perseguições do marido. Todos os personagens da trama vivem a serviço da obsessão de Olegário, que cria constantemente situações de desconforto para a esposa e parece gradativamente ser perturbado por vozes e imagens de pessoas que aguçam sua desconfiança em relação à Lídia. E isso nos dá margem para descrevermos os agentes dessa trama.

Começemos pelo próprio Olegário. Homem de meia-idade, classe média alta, casado e paralítico. Durante toda a trama, apresenta indícios de desequilíbrio mental que aumentam proporcionalmente ao ciúme que sente em relação à esposa. Lídia é uma esposa pacata, de origem humilde, que levou a mãe e o irmão para morarem na sua casa, com seu marido. Essa personagem tem pouca ação na peça e não apresenta complexidade psicológica – diferentemente de Olegário, no qual se percebe influência direta do inconsciente nas suas ações – realizando apenas atividades corriqueiras, como ir ao salão, à confeitaria e cuidar da sogra doente.

Outros personagens também compõem a peça, alguns contribuindo com ações decisivas para a trama. É o caso de Inézia, uma das empregadas da casa, o irmão de

Lídia, Maurício e o motorista Umberto. Inézia funciona como o terceiro olho de Olegário, observando todos os movimentos da sua esposa. Já Maurício, irmão de criação, mais novo que Lídia, aparece no momento em que Olegário passa a definir o que é fidelidade, concedendo uma espécie de digressão narrativa à peça. O personagem Umberto, motorista da família, apresenta mistério e incerteza durante todo o enredo, mostrando-se como um dos eixos de instabilidade na peça, que ora pende a favor de Olegário, ora de Lídia.

Dois outros personagens aparecem na trama, de maneira peculiar. São duas imagens, uma menina, que representa Lídia quando pequena, e a ex-esposa de Olegário, já falecida. Elas surgem sempre nos momentos em que Olegário empreende diálogos consigo mesmo, evidenciando picos de desequilíbrio emocional. Em nota sobre tais personagens, há a possibilidade de supressão destas, de acordo com a preferência do diretor que promovesse a montagem da peça.

Também compõem o quadro familiar da trama a mãe de Olegário, dona Aninha, e a mãe de Lídia, dona Lúcia. Dona Aninha se encontra constantemente a enrolar um paninho em seu quarto, e dona Lúcia, ex-lavadeira, pouco aparece na trama, apresentando maior interação com sua filha, Lídia. Em um momento posterior perceberemos que a posição secundária dessas personagens é apenas aparente na peça.

Ainda que não figurem formalmente como personagens, é importante mencionarmos também a presença de vozes representadas na trama, torneando as ações com uma espécie de narração. Uma voz interior e vozes de uma mulher e um homem desconhecidos “dialogam” com Olegário em momentos de grande tensão da obra. Também “falas” de pessoas não incluídas como personagens contribuem para a acentuação dos conflitos. Vejamos como todos esses elementos convergem através da maneira com que Nelson Rodrigues decidiu tratar a estrutura e o tema desta peça.

Se, como abordamos no início deste capítulo, tantas peças rodriguianas abordam o tema da traição, em que nosso objeto de estudo se diferencia das demais obras do autor? É necessário perceber, então, que *A mulher sem pecado* dramatiza a traição não apenas a partir da temática, mas se apresenta também de forma estrutural na peça. A traição é formalmente reconhecida na construção textual e se fragmenta em três momentos distintos e complementares, que tomaremos como base na nossa análise: a traição como suspeita, como iminência e como fato consumado. É importante perceber que a mudança de uma instância de traição a outra acompanha linearmente a evolução

temporal da peça, de modo que se interpenetram, devido à zona fronteira entre elas, causando a sobreposição das fases que se sucedem.

### 3.2 – A traição como suspense

“As mulheres mentem, essa é a verdade. Os homens enganam, mentem, traem, mas as mulheres enganam, mentem e traem muito mais.”<sup>104</sup>

O maestro – Valsa Negra

A fase da traição como suspeita é a base do início da ação da peça e pode ser percebida tanto pelo comportamento dos personagens, quanto pela própria descrição dos mesmos a partir das rubricas do autor. Tais descrições nos remetem a um lugar que tem presenciado constantes tensões de uma família, especificamente no que tange ao relacionamento amoroso de Olegário e Lídia.

A peça em questão apresenta dois personagens principais que figuram a noção tipificada, construída com poucos traços que são apenas superficiais, suficientes a para realização de suas funções dramáticas: Lídia e Olegário, esposa e marido, que se encontram em constante embate, como dito acima, devido ao ciúme excessivo de Olegário em relação à esposa. Note-se, contudo, que justamente o pouco investimento nas caracterizações dos protagonistas cria espaço para as incertezas e ambigüidades que permitirão ao autor produzir efeitos inesperados na ação dramática.

O início da peça já anuncia o desespero que se mostra constante em Olegário, que pergunta seguidas vezes à empregada Inézia e ao motorista Umberto sobre o paradeiro de Lídia. A procedência de quem manda cartas, telefona ou aparece em sua casa não passa despercebida por Olegário, personagem atormentado, em incansável vigilância.

Portanto, as primeiras falas da peça já evidenciam a mencionada tensão presente na residência do casal. Prova disso são algumas palavras que funcionam como desencadeadoras de pressupostos, ou seja, aquelas a partir das quais podemos inferir certas informações do texto que trazem para o leitor a ideia de que a ocorrência do ciúme de Olegário já havia se iniciado muito antes do início da ação dramatizada.

---

<sup>104</sup> MELO, Patrícia. *Valsa Negra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. P. 17-18.



A primeira dessas estratégias desencadeadoras de pressupostos é a fala da empregada Inézia, uma das personagens responsáveis por “vigiar” Lídia, de acordo com os mandos e desmandos de Olegário. Ao responder “nada de novo, doutor”, Inézia mostra ao leitor a recorrência desse tipo de situação na residência do casal, como se pode ver no trecho destacado abaixo:

OLEGÁRIO – Inézia! Inézia!  
 INÉZIA (*a criada, entrando*) – Pronto, doutor.  
 OLEGÁRIO (*parando a cadeira no meio do palco*) –Então? O que há?  
 INÉZIA – Nada, doutor, nada de novo. Quer dizer...  
 OLEGÁRIO (*impaciente*) – Quer dizer o quê? Alguém telefonou para minha mulher?  
 INÉZIA –Telefonaram, doutor. A manicura, perguntando se podia vir hoje. D. Lídia disse que hoje não. Marcou para amanhã.  
 OLEGÁRIO (*atento*) – Quem mais?  
 INÉZIA - A modista. D. Lídia foi lá. Ah, também telefonou uma voz de mulher que eu não conheço.  
 OLEGÁRIO (*com o maior interesse*) – Hum! Voz de mulher, mesmo? (*aproxima-se*) Tem certeza de que não era voz de homem disfarçada?<sup>105</sup>

Conforme mencionado anteriormente, também as rubricas do autor trazem traços de que um conflito cíclico constitui a base da trama. Gestos que prenunciam o destempero do personagem, como a atenção exagerada sobre fatos corriqueiros ligados à esposa, impaciência e inquietude contínua são características que comumente o autor delega à Olegário, como visto. Pouco antes desse trecho, o autor havia sugerido em nota que a postura de Olegário seria de “excitação contínua”, algo que pode ser visto na própria maneira que o personagem encontra para questionar as pessoas ao seu redor, com seguidas perguntas detalhistas e desconfiadas.

Note-se, com relação à *mimesis* dramática, o gosto pelo “efeito de realidade”, de que nos fala Barthes (2010), na construção da ação: referências a telefonemas, à manicure, à modista são instâncias que denunciam a opção estética de Nelson Rodrigues pela representação do trivial, do cotidiano. É justamente desse contexto banalizado de realidade cotidiana que faz derivar ações sensacionalistas, absurdas, típicas do *fait divers* e do melodrama.

A “excitação contínua”<sup>106</sup> de Olegário se estende a outro personagem da trama, na fase que classificamos como a da traição como suspense: a empregada Inézia. A vulnerabilidade dessa personagem parece funcionar como uma extensão da obsessão de

<sup>105</sup> RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. P. 09.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 09.

Olegário, uma vez que esta se submete e faz parte dos jogos de controle do marido ciumento em relação à esposa. Inézia, ao ser constantemente questionada sobre o paradeiro de Lídia, sob ordens do seu patrão, dissemina a obsessão de Olegário por toda a residência do casal, de forma que o ambiente, já permeado pelo controle exercido por Olegário, tem sua tensão duplicada pela presença e pelos atos de Inézia.

Há dois personagens, entretanto, que, não apenas na fase da traição como suspeita, mas sim durante toda a peça, ocupam uma posição diferenciada em relação à obsessão de Olegário. São eles o irmão de Lídia e o motorista Umberto. A estratégia de relacionamento de Olegário com esses dois personagens é a de aproximação e desconfiança, simultaneamente, fazendo com que ambos funcionem ora como seus aliados, ora como alvo de suas suspeitas em relação à Lídia.

Após descobrir que o irmão de Lídia é de criação, Olegário se aproveita não só da proximidade que tem com ele, mas também da autoridade que sobre ele exerce para cercar o garoto de perguntas, chegando a questioná-lo sobre a possibilidade de ter o mesmo desejado a irmã de criação, uma vez que não possuíam laços sanguíneos e que a moça era muito bonita e doce.

O irmão de Lídia apresenta-se tão passivo quanto ela, deixando-se levar pelos constantes interrogatórios de Olegário, que têm a intenção de confundir o garoto, para que, a partir disso, possa o ciumento construir argumentos e provas para suas suspeitas. Esse traço, aliás, de confundir é uma das características mais fortes da fase de traição como suspeita, estendendo-se ainda à fase da traição como iminência.

Em relação ao motorista Umberto, o contato entre ele e Olegário se dá da mesma forma: há confiança e desconfiança, simultaneamente, a depender muito mais da maneira que Umberto reage às perguntas de Olegário do que de algum fato prévio que tenha levado Olegário a desconfiar do mesmo.

Nessa fase, Olegário não acredita piamente nos dizeres de Umberto, pois este muitas vezes não leva as perguntas do patrão tão a sério, fato que desencadeia a desconfiança de Olegário. Em vários momentos, Umberto decide participar dos jogos de Olegário, dando vazão e espaço à imaginação do patrão. No entanto, o motorista parece ser ainda digno de confiança, pois Olegário insiste em fazê-lo de detetive em relação aos atos de Lídia. Essa dualidade em um mesmo relacionamento pode ser vista em trechos como os que seguem, marcados ainda, e nitidamente, por interrupções cujos efeitos tanto amenizam quanto acentuam a tensão dramática. Vale a pena acompanhar a

sequência de diálogos que citaremos na íntegra para ilustrar essas estratégias de construção dramática:

OLEGÁRIO (*irritado*) – Que diabo é isso que você está mastigando? Que mania!  
 UMBERTO (*parando de mastigar*) – Nada. Um palito de fósforo.  
 OLEGÁRIO – E você viu o quê? (*com desconfiança*) Eu acho que você me esconde as coisas! Eu pago para obter informações! (*noutro tom*) Ela foi aonde?  
 UMBERTO – À modista.  
 OLEGÁRIO – À modista. Qual?  
 UMBERTO – Aquela francesa. Aquela!  
 OLEGÁRIO – Sim, sim, sei. Continue.  
 UMBERTO – Demorou lá...  
 OLEGÁRIO (*em movimento*) – Quanto tempo?  
 UMBERTO – Quase uma hora  
 OLEGÁRIO (*parando a cadeira. De costas para Umberto*) – Uma hora?  
 UMBERTO – Sim, senhor.  
 OLEGÁRIO – E depois?  
 UMBERTO – Depois foi à Confeitaria Colombo. Lá demorou mais ou menos uma hora e meia.  
 OLEGÁRIO (*surpreso*) – Uma hora e meia na Colombo! (*noutro tom*) Sentou-se sozinha?  
 UMBERTO – Não. Encontrei lá três moças. Duas vêm aqui: d. Bárbara e d. Sandra. A outra não conheço.

(*Entra Inézia*)

INÉZIA – Vou dar comida à d. Aninha. Na última vez ela não quis.  
 OLEGÁRIO – O quê? Não quis? (*impaciente*) Ah, bom, bom! Insista, que diabo!

(*Inézia vai dar comida à d. Aninha. Olegário acompanha com os olhos a menina que passa. Umberto olha, displicente, um detalhe qualquer do mobiliário*)

OLEGÁRIO – Então, como foi? Sentou-se com d. Bárbara e d. Sandra.  
 UMBERTO (*displicente*) – É só?  
 OLEGÁRIO (*ríspido*) – Que só, o quê? O que é que houve na Colombo? Quero saber tudo!  
 UMBERTO – Eu fiz como o senhor disse: fiquei vendo se ela olhava para fora.  
 OLEGÁRIO (*com atenção concentrada*) – E então?  
 UMBERTO (*com certa intenção*) – Bem, de vez em quando ela olhava para fora

(*A menina sobe a escada e desaparece. Maquinalmente, Olegário impulsiona um pouco a cadeira de rodas. Pára, ficando de costas para Umberto.*)

Note-se como, enquanto a entrada de Inézia “retira” momentaneamente Olegário de sua desconfiança, a aparição da menina agrava seu estado de espírito. É assim que continua sua investigação.

OLEGÁRIO – D. Lídia estava olhando particularmente para alguém, para alguém... “particularmente”? Olhar sem querer, por acaso, ela podia olhar. Mas eu quero saber é – se olhava para alguém com insistência.

UMBERTO (*depois de um silêncio, em voz baixa*) – Na calçada estava aquele sujeito coxo.

OLEGÁRIO (*virando a cadeira para Humberto com espanto*) – Que sujeito coxo é esse?

UMBERTO – É um que sempre está na calçada quando D. Lídia vai à Colombo.

OLEGÁRIO (*ainda espantado*) – E é coxo? Você nunca me falou dele! Mas que espécie de sujeito?

UMBERTO – Anda mancando. Tem uma perna mais curta do que a outra.

OLEGÁRIO (*apreensivo*) – D. Lídia olha para ele?

UMBERTO (*sintético*) – Não.

OLEGÁRIO (*noutro tom, com certo alívio*) – Ele olha para d. Lídia?

UMBERTO – Não

OLEGÁRIO Então o que é que tem de notável esse camarada?

(...)

UMBERTO – Falei nele por falar. Me lembrei dele.<sup>107</sup>

Vê-se que, ao mesmo tempo em que Umberto não apresenta nenhuma informação relevante para as buscas de Olegário em relação à fidelidade da esposa, ele acaba também por deixar espaços para que as desconfianças de Olegário aumentem sobre o que, na maioria das vezes, nem existe.

A menção ao homem coxo, por exemplo, de nada importaria para seu patrão, já que Lídia não olhara para ele. Fica latente, então, a partir desse trecho e de tantos outros nos quais Umberto tende a trazer à tona o que é supérfluo, que o mesmo deixa o mais importante em segundo plano. A continuação desse diálogo pode demonstrar melhor esse comportamento do motorista:

UMBERTO – Não, não olhou para ninguém – particularmente. Quer dizer...

OLEGÁRIO (*curioso*) – Quer dizer o quê? Continue! Pode falar!

UMBERTO (*com intenção*) – Ela estava olhando de vez em quando...

OLEGÁRIO Para quem? Diga!

UMBERTO (*com descaramento*) – Para mim.

OLEGÁRIO (*espantado*) – Para você? (*noutro tom*) Para você, hem?!

UMBERTO (*cínico*) – Para mim.

OLEGÁRIO (*olhando para Umberto*) – Para você...E quando saiu... (*interrompe-se*) Mas espere um pouco... (*em tom especial*) Você disse que D. Lídia olhou para você?

INÉZIA (*nervosa, voltando com o prato*) – Doutor, outra vez ela não quer comer!

OLEGÁRIO (*com irritação*) – Não quer!... Você precisa ter paciência – que diabo!

INÉZIA (*nervosa*) – Eu tenho, doutor, eu tenho! Mas se ela não quer?

OLEGÁRIO (*saturado*) – Então espere um pouco e depois veja se ela come!

<sup>107</sup> Ibidem, p. 11- 13.

INÉZIA (*com resignação*) – Vou esperar, doutor. (*num lamento*) Mais do que eu faço!...

OLEGÁRIO (*impaciente*) – Até perdi o fio da história! (*lembrando-se*) Então d. Lídia olhou para o senhor? Você está querendo insinuar alguma coisa, seu...

UMBERTO (*escandalizado*) – Nada, doutor! Que o quê!

OLEGÁRIO – Tome cuidado! Você não me conhece!...

Como já observado, outro ponto avulta dessa conversação entre patrão e empregado e é algo aparentemente desimportante, mas certamente é uma estratégia dramática que apresenta recorrência durante toda a peça, diz respeito ao fato de sempre haver uma interrupção durante um diálogo importante, quando se está prestes a revelar alguma informação nova. Note-se como, antes de Umberto finalmente declarar que Lídia não olhara para ninguém, Inézia redirecionou a tensão do diálogo para outro ponto também crítico no seio familiar, que era a situação da mãe de Olegário, e assim os diálogos vão sendo seguidamente valorizados na peça, traço marcadamente rodriguiano, como comentado em momento anterior. Produz-se, assim, um padrão no desenvolvimento dos conflitos em que os mesmos se fazem interromper de forma a obstacular a tensão dramática, ao mesmo tempo em que acolhem novos focos de ação conflitiva.

A característica de permear os diálogos, constantemente, de interrupções aparentemente desimportantes, remete-nos ao conceito de “efeito de realidade” de que nos fala Roland Barthes em relação aos enredos que concedem atenção a aspectos ditos “supérfluos” para o todo de uma obra literária. Se considerarmos, entretanto, os preceitos de Barthes fora do espaço dramático, pensaremos que as informações que se interpõem nos momentos de tensão em nada acrescentam à ação da peça, funcionando como uma quebra de expectativa, já que a todo momento o que se espera é alguma revelação acerca do comportamento de Lídia. O contraponto que Rancière (2012) faz a esse pensamento indica, contudo, que aquilo que parece desimportante em uma obra aparece justamente para indicar que o supérfluo também pode ocupar o lugar de privilégio que era antes legado apenas às ações ditas centrais ou nobres, deixando tudo o que fosse corriqueiro, todas as ações de pessoas consideradas comuns, em segundo plano.

O raciocínio de Antonio Candido converge com o de Rancière e, em certo grau, complementa-o. Analisando uma obra de Gustave Flaubert, Candido afirma que os detalhes que mostram a degradação do espaço narrativo funcionam como uma espécie

de reflexo da degradação interior dos personagens, ou, nas palavras do próprio Antonio Candido, como uma “transformação antropomórfica do espaço”<sup>108</sup>.

Analogamente, podemos ligar os espaços vazios que alguns diálogos entre os personagens criam na trama. Os diálogos são rasos e secos, tais quais se mostram as construções dos personagens da peça: o espaço das interrupções, dos conflitos se antropomorfizam nas próprias ações dos personagens, traço típico e comum tanto ao *fait divers* quanto ao melodrama.

Com efeito, Nelson Rodrigues encobre as ações de seus personagens de aspectos comuns, de detalhes que tanto apresentam a função de postergar diálogos importantes, quanto a de marcar que o “desimportante” ocupa, contraditoriamente, um espaço privilegiado em sua obra, principalmente no que diz respeito à inserção de falas recorrentes, como a “Está na hora da homeopatia”<sup>109</sup>, da peça *Perdoa-me por me traíres* e “O mineiro só é solidário no câncer”<sup>110</sup>, da peça *Bonitinha, mas ordinária*.

Inserir o que é aparentemente desimportante em sua obra, sobre a vida cotidiana de pessoas comuns, é um traço marcadamente do teatro moderno. O rebaixamento da tragédia, como visto em capítulo anterior, mostra-nos que as ações de pessoas comuns passam a figurar como o cerne da ação dramática. E a obra que estamos analisando está permeada dessas ações, bem como da ênfase sobre dois traços ditos característicos do teatro moderno, segundo Peter Szondi: o diálogo como motivo-condutor das montagens e o foco na reprodução das relações pessoais humanas.

Ainda em relação à construção do diálogo nas peças rodriguianas, especialmente em *A mulher sem pecado*, vemos uma relação metalinguística que, em meio a uma peça

---

<sup>108</sup> CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. P. 88.

<sup>109</sup> Para fins de ilustração, exemplificamos essa estratégia contextualizando a fala acima citada, extraída da peça *Perdoa-me por me traíres*: SEGUNDO ATO (*Casa de tio Raul. Em cena apenas tia Odete, esposa de Raul. Senhora taciturna, rosto inescrutável. De vez em quando ela pronuncia uma breve frase, sempre a mesma. Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa. Não se sinta nunca.*)

TIA ODETE

Está na hora da homeopatia!

que tem como tema principal a traição, disserta-se sobre a traição, na voz de Olegário e de seu cunhado, Maurício, que inicialmente falavam sobre o conteúdo de um livro, como demonstra o trecho abaixo:

OLEGÁRIO - Maurício! Maurício!

MAURÍCIO – Eu.

OLEGÁRIO - Vem cá um instante. Você parece que tem medo de mim. Ou ódio. Tanto faz, não é, Maurício?

*(Maurício senta)*

MAURÍCIO – Eu, medo? Mas por quê, se, afinal... *(muda de tom)* Apanhei o segundo volume, em vez do primeiro. Aliás, já conhecia esse livro e vou reler. Até que esse sujeito escreve direitinho...Aqui tem uma parte sobre a fidelidade...

OLEGÁRIO - Fidelidade, é? Ah, me interessa muito...E que diz aí, o cretino?

MAURÍCIO – Diz uma coisa muito interessante...

OLEGÁRIO *(sardônico)* – Vamos ver.

MAURÍCIO – Diz que há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis.

OLEGÁRIO – Ah, sim?... Quer dizer que existem essas mulheres? Mulheres que têm obrigação de trair, o dever da infidelidade? Vê se não é isso. Figuremos uma mulher que deixou de gostar do marido. O simples fato de não gostar implica um direito ou, mesmo, o dever – veja bem! - dever de adultério. Estou certo?

MAURÍCIO – Mais ou menos.

OLEGÁRIO – Perfeito. Outro exemplo: a mulher de um inválido, digamos de um paraplégico. A mesma coisa, não? Evidente! Em certos casos, a fidelidade é uma degradação... Claro como água, não é?

MAURÍCIO – Depende. Varia muito.

OLEGÁRIO *(subitamente feroz)* – Por que varia?! Ou ela é fiel ou não é. Só. Não há uma terceira hipótese, ouviu? Mas escuta. Acompanha meu raciocínio. Uma mulher conhece isso a que nós chamamos “êxtase amoroso”. E pronto. Já não pode olhar para outro homem. Compreende? Cada homem é uma promessa do mesmo êxtase, talvez mais intenso ou quem sabe se... *(encarando, subitamente, Maurício)* Você tem amante, Maurício?

MAURÍCIO *(espantado)* – Amante, como?

OLEGÁRIO – Quer dizer, mulher fixa, uma que esteja sempre à sua disposição.

MAURÍCIO *(levanta-se)* – Assim não. Eu vario muito. Não gosto de uma mulher só. Agora, se me casar, pode ser.

VOZ INTERIOR *(microfone)* – Irmão de criação!<sup>111</sup>

É importante ressaltar que tanto o aspecto de valorização do que é superficial à trama, quanto o estilo prosaico das falas de que Nelson Rodrigues mune seus personagens apresentam relação com alguns dos preceitos característicos do drama moderno, se relembrarmos as considerações de Steiner (2006) de que algumas das principais marcas da dramaturgia moderna dizem respeito à ênfase sobre a vida comum

<sup>111</sup> Ibidem, p. 46-48.

e ao rebaixamento temático e de estilo. O debate que permanece em aberto diz respeito à possibilidade de ocorrência de tragicidade nesse cenário “rebaixado”, sendo esta uma discussão que esperamos retomar adiante, obviamente restringindo-nos a essa obra, objeto do nosso estudo.

Voltando à trama, nota-se como dois outros personagens vão aparecendo de forma gradativa na peça. À medida que a obsessão do protagonista aumenta desenfreadamente, a figura da mãe de Olegário e a imagem de uma menina que representa Lídia quando pequena começam a se tornar mais presentes na ação dramatizada em cena.

A presença da mãe de Olegário compõe o pano de fundo de um ambiente permeado de loucura. O relacionamento de Olegário com sua mãe já chama atenção para o grau de obsessão em que se encontra este personagem. Trancada em um quarto, dona Ana indicia uma loucura que sua família parece não querer perceber e a deixa em segundo plano, pois o que avulta na trama é a loucura de Olegário por sua esposa.

Aliás, tanto a mãe de Olegário quanto a mãe de Lídia nos indicam características relevantes, no que diz respeito à relação que podemos fazer das características destas com seus filhos. A aparente posição secundária que elas ocupam na ação dramática, na verdade, diz-nos bastante sobre a ação e o caráter de Olegário e Lídia na peça: Olegário apresenta uma loucura que é recebe a loucura da mãe como sombra, como fardo trágico. Lídia, por sua vez, apresenta-se passiva e lacônica, tal qual sua mãe, dona Márcia, apresenta-se na trama.

Outro fator que influencia a atitude gradativamente insana de Olegário é o aparecimento de uma menina, apenas imaginária, durante a peça. Essa menina é a imagem de Lídia quando pequena, com dez anos, que aparece em momentos de elevada tensão do protagonista, que começa a perturbá-lo, pelo início das suas suspeitas de que algo estranho estaria ocorrendo.

É importante frisar que essa menina aparece na peça apenas através das rubricas do autor, conforme visto em trecho supracitado e que retomaremos brevemente: “(A menina sobe a escada e desaparece. Maquinalmente, Olegário impulsiona um pouco a cadeira de rodas. Pára, ficando de costas para Umberto.)”

Em nota sobre os personagens, Flávio Aguiar (2005) afirma que: “conforme a conveniência, a menina poderá ser suprimida, já que o autor assim o fez na segunda



versão, levada em cena em 1945.”<sup>112</sup>. Pensamos que a supressão dessa imagem faria o receptor perder um pouco a noção do grau de obsessão em que se encontra o protagonista, já que, ver, em vários momentos, a imagem de uma menina, revela forte traço de desequilíbrio de Olegário

Nota-se como ainda nessa fase, que estamos categorizando como a da “traição como suspeita”, a aparição de Lídia é rara. No início da peça, ela é mencionada por todos os personagens, mas não dialoga com nenhum deles. A todo momento, portanto, a mesma se dá a conhecer a partir de como os outros personagens a percebem, especialmente seu marido, ou como, mais raramente, ela mesma se apresenta.

Pela ótica do seu marido, Lídia parece ser uma pessoa não confiável, com antecedentes que a recriminam. Contudo, justamente porque Olegário se apresenta como ciumento, obsessivo e manipulador, sua desconfiança assume ares de loucura, em contraste com a visão que o receptor constrói de Lídia como a imagem de uma esposa zelosa, que cuida da casa, do marido, da sogra e tira algum tempo para si, para pequenos cuidados com sua vaidade. É importante perceber que antes de haver interação real entre Lídia e os outros personagens, uma voz interior, representando o inconsciente de Olegário, mostra-se mais forte na trama. E é a partir desse momento que a dramatização da ação passa a figurar na fase da traição como iminência

### 3.3 A traição como iminência

A fase a que chamamos “traição como iminência” é constituída basicamente de adensamento dos conflitos existentes na fase anterior, da traição como suspeita e, principalmente, o inconsciente de Olegário atuando como o motivo-condutor das ações dramatizadas. E o protagonismo desse inconsciente aparece por meio de quatro elementos: uma voz interior, vozes de uma mulher e um homem desconhecidos, a imagem de Lídia quando pequena e a da falecida esposa de Olegário.

O primeiro dos referidos elementos a aparecer na trama é a voz interior. Essa voz ecoa como o inconsciente do protagonista e funciona como um reforço para os conflitos de Olegário. Inicialmente, a voz interior é utilizada tanto aponta possíveis

---

<sup>112</sup> AGUIAR, Flávio. Apresentação da peça. In: *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005. P. 02.

acusações em relação à Lídia quanto se volta contra o próprio Olegário, como se vê a partir do trecho abaixo:

VOZ INTERIOR (*microfone*) – E eu falando sozinho! Será isso um sintoma de loucura?

OLEGÁRIO – Homem manco.

VOZ INTERIOR (*microfone*) – Não pode ser! Um louco não pergunta a si mesmo: serei um louco?

OLEGÁRIO – Mas será que esse imbecil pensa que Lídia quer alguma coisa com ele?

VOZ INTERIOR (*microfone*) – Muitas mulheres achariam bonito amar um chofer.

OLEGÁRIO – Ah!

VOZ INTERIOR (*microfone*) – Eu devo estar doente da imaginação, para admitir isso.

VOZ INTERIOR (*microfone*) – Lá vem ela outra vez. Não me larga.

*(Refere-se à menina, que volta debaixo do foco luminoso. Inézia desce a escada. Volta a luz normal.)*<sup>113</sup>

O diálogo estabelecido entre Olegário, a voz interior e a referência à imagem da menina ilustram a obsessão do protagonista por sua esposa. Já vamos tendo sinais de que ele não é senhor das suas ações por completo, pois recebe interferência do inconsciente, que guia muitas de suas ações desenfreadas. Nesse ponto percebemos que, como afirma Hegel, a noção de drama está centrada na fusão entre subjetividade e objetividade, ou, nas palavras do mesmo: “(...) no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica”<sup>114</sup>

É em meio a esse conflito que Olegário vai desenhando os traços de sua loucura e obsessão. E, a todo momento, na fase a que chamamos “traição como iminência”, a traição de Lídia é sugerida para Olegário. A primeira dessas sugestões aparece através de vozes masculinas e femininas, trazendo a informação de que antes de casar-se, Lídia era conhecida como V-8, uma expressão ligada a um motor possante, mas conotativamente utilizada no texto para se referir a uma mulher bonita, como mostra o trecho abaixo:

HOMEM (*microfone*) – V-8!...V-8!...

MULHER (*microfone*) – V-8!... V-8!

<sup>113</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>114</sup> HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P. 203.

## DIFERENTES VOZES (microfone) – V-8! V-8!

Mesmo que representando um passado cronologicamente distante à ação da peça, a voz e a imagem da falecida esposa de Olegário - que, comprovadamente, quando em vida, o traíra – adensam o sentimento de loucura e obsessão do personagem por sua atual esposa, Lídia, como mostra o trecho abaixo:

MULHER (*sardônica*) – Larga essa cadeira.  
 OLEGÁRIO (*sem olhar para ela*) – Estou bem assim...  
 (*repete surdamente*) V-8...V-8...(aperta a cabeça entre as mãos)  
 MULHER – Ficou zangado porque falei na cadeira? Só por isso? Que é que tem?  
 OLEGÁRIO (*irritado*) – Não faz mal. Pensei em dizer um desaforo, mas desisti. Para quê? Não interessa! Você não existe. Viu como eu tenho consciência do meu delírio? E isso prova apenas...  
 (*Sai Maurício, espantado, Olegário nem nota.*)  
 MULHER – Prova o quê?  
 OLEGÁRIO (*triumfante*) - ...prova que, apesar de tudo, não estou louco de todo.  
 MULHER – Está vaidoso – porque raciocina com lógica.  
 OLEGÁRIO – Talvez. Só uma coisa me intriga: por que ouço a voz de minha primeira mulher e não outra voz qualquer?  
 MULHER – Você queria talvez ouvir a voz de um jogador de futebol – por exemplo. Enquanto você não acreditar na minha eternidade...  
 OLEGÁRIO (*cruel*) – A sua eternidade não impediu que outra viesse para seu lugar, ocupasse o seu quarto...dormisse na sua cama!... (*sem transição, saturado*) E a cinta, meu Deus? Ela tirou a cinta! (*baixo*) Sem cinta, está mais próxima do pecado.  
 MULHER – A mulher de um doente irremediável é assediada a todo momento e em toda a parte. Olegário, sua doença é um convite, uma sugestão, uma autorização. Esse seu falso cunhado...  
 OLEGÁRIO – Maurício...  
 MULHER (*aproximando-se*) – Um homem que passa todo o tempo fechado num quarto, acaba pensando em mulheres, muitas mulheres; ou, então, pensando numa única mulher. Ele está num quarto pegado ao de Lídia, Olegário!<sup>115</sup>

Se, por um lado, as vozes do homem e da mulher desconhecidos apontavam para um fato do passado, o de Lídia ser conhecida como V-8 entre todos do bairro, a mulher que conversa com Olegário no trecho supracitado, sua falecida esposa, indicia uma possibilidade de traição futura de Lídia com seu irmão de criação, Maurício.

A mulher, ao dizer que a doença de Olegário é “um convite, uma sugestão, uma autorização”, dialoga com as outras vozes – a voz interior e a da mulher e do homem – de modo a incitar a ideia da infidelidade de Lídia na cabeça de Olegário. Seja uma

---

<sup>115</sup> Ibidem, p. 63-64.

sugestão de algo que tenha acontecido no passado ou que possa acontecer no futuro, importa é que tais incitações são virtuais, advindas de personagens que surgem para habitar a mente já insegura e doentia de Olegário.

A indefinição e generalização das vozes que influenciam o comportamento obsessivo de Olegário nos remetem à voz do povo, elemento recorrente na dramaturgia, desde as tragédias gregas, como notado por Luna (2012b), para quem, ao contrário do coro, que mediava a ação sob uma perspectiva ética, o povo frequentemente funciona nas tramas como a voz da maledicência.

Dessa forma, as vozes que se apresentam na trama rodriguiana apenas como “voz interior”, “homem”, “mulher” ou “diferentes vozes”, nitidamente proferem maledicências em relação à Lídia, assumindo mesmo o caráter de agente denigrador de um outro personagem na trama. Neste caso, seria um coletivo representando a voz insidiosa e apedrejadora do povo, tomando Lídia como infiel.

O conflito, então, entre o que Olegário supõe a respeito da sua esposa e o que as vozes virtuais dizem sobre Lídia acaba sendo complementado pelo que outros personagens passam a dizer sobre ela. O amigo de Olegário, Joel, traz uma informação, dita por Sampaio, outro amigo da firma em que Olegário trabalhava, referindo-se a coisas das quais o próprio Olegário suspeita, mas nas quais não quer acreditar, como se pode ver nos trechos abaixo:

OLEGÁRIO – E que é que o Sampaio disse? (*com rancor*) ordinário como é, esse sujeito! Uma alma de pântano! Ele se abriu?

JOEL – Se abriu! O Sampaio falava de vez em quando.

OLEGÁRIO (*severo*) – E como é que da outra vez você disse que nunca tinha ouvido nada sobre a minha esposa no escritório?

JOEL (*atrapalhado*) – Fiquei sem jeito, doutor. Foi por isso que não contei logo. (*pausa*) O Sampaio disse que sim.

OLEGÁRIO (*ríspido*) – Que sim, o quê? Fale claramente.

JOEL (*ainda atrapalhado*) – Ele disse que d. Lídia devia ter um...amante.

OLEGÁRIO (*desabrido*) – Devia ter ou tem?<sup>116</sup>

(*Passos na escada. Lídia desce*)

LÍDIA – Boa noite!

JOEL – Boa noite!

OLEGÁRIO (*tendo acompanhado Lídia com o olhar*)

- Olha, Joel, ou você deixa de reticências ou...Bem. Quero saber o que ele disse. Pode repetir até os termos. Eu não me incomodo.

JOEL (*mais resolutivo*) – Bom. Ele disse que ela tem. Foi o que ele disse. Tem!

<sup>116</sup> Ibidem, p. 28.

OLEGÁRIO (*sombrio*) – Disse que tem! E não disse quem era? Ele deve saber nomes, endereços, o diabo.

JOEL – Eu perguntei para ver se ele me dizia quem.

OLEGÁRIO (*sombrio*) – E então?

JOEL – Não quis dizer. Fiz força, mas não adiantou. O senhor sabe que ele fez um poema e datilografou?

OLEGÁRIO (*sem compreender imediatamente*) – Que história é essa?

JOEL – Uns versos mexendo com sua senhora. Bobagem, doutor!

OLEGÁRIO (*exasperado, contendo-se*) – Pode contar. Vá contando!

JOEL - Também falou...

(*pausa*)

OLEGÁRIO (*saturado*) – Vá contando.

JOEL -...do Grajaú. O Sampaio foi vizinho de sua mulher, de sua senhora, no Grajaú.

OLEGÁRIO (*impaciente*) – Eu sei. E foi por isso que mandei você conversar com ele.

JOEL (*um pouco relutante*) Ele me contou o apelido da sua senhora no bairro.

OLEGÁRIO (*concentrando-se*) – Apelido? E que apelido era esse?

JOEL (*depois de uma pausa, baixo*) – V-8.

OLEGÁRIO (*surpreso*) – V-8, por quê? Que negócio é esse de V-8?

JOEL – Foi o que Sampaio disse. Que todo mundo chamava d. Lídia assim, no Grajaú.

OLEGÁRIO (*abalado*) – V-8? (*pausa*) Mas por que V-8, ora essa?

JOEL – Chamavam d. Lídia de V-8 porque – diz o Sampaio – namorava. Era muito namoradeira.

É Joel, reportando-se a um discurso de Sampaio, que apresenta a possibilidade de Lídia ser infiel. Entretanto, é preciso ressaltar que a procedência do tal Sampaio não traz total credibilidade à informação apresentada, uma vez que ele é um elemento que sequer tem fala concreta na trama, não sendo um personagem propriamente dito; ele é apenas mais alguém que insinua a traição de Lídia. Daí resulta compreender que a traição de Lídia, passada, presente ou futura, continua a ser apenas uma conjectura na mente de Olegário.

Interessa perceber, contudo, que apesar de dar ouvidos tanto ao seu inconsciente, a partir do que as vozes virtuais lhe falam sobre Lídia, quanto ao que as pessoas do seu trabalho falam, Olegário não admite que alguém suspeite da sua esposa, que não ele mesmo, como se comprova a partir do seguinte trecho:

OLEGÁRIO (*sombrio, voltando-se para Joel*) – Agora uma coisa, Joel. Eu quero avisar a você o seguinte: tudo o que dizem de minha mulher é uma infâmia. Minha mulher é honestíssima – está ouvindo?

JOEL – Estou. Eu sei, doutor.

OLEGÁRIO (*categórico*) – Portanto, não se lembre de dizer que eu mandei você saber isso ou aquilo. Se você andar comentando, não será negócio para você, compreende?

JOEL – Eu sei, doutor Olegário.

OLEGÁRIO (*aproximando-se*) – O que é que você tinha pedido? Passar para o lugar do Sampaio, não é?

JOEL (*vacilante*) – Eu estava querendo. Ou a caixa? O senhor é quem sabe. Isso é com o senhor.

OLEGÁRIO (*pensativo*) – Vai para o lugar do Sampaio.

JOEL (*animado*) – Obrigado, muito obrigado!

OLEGÁRIO (*ameaçador*) – Esse negócio do poema não é invenção sua para tirar o lugar do homem mais depressa?

JOEL (*atarantado*) Juro, doutor! Ele recitou pra mim. (*levantando-se*) Então, muito obrigado, doutor. (*noutro tom*) Ah, outra coisa que o Sampaio disse: que o senhor é um...predestinado.

OLEGÁRIO – Predestinado! Como?

JOEL – Quer dizer, predestinado porque a sua primeira mulher não lhe foi fiel. E agora a segunda também não é fiel...Disse também que d. Lídia...

OLEGÁRIO (*explodindo, agressivo*) – E d. Lídia o quê?...(*impulsiona a cadeira para junto de Joel, que recua alarmado*) Lídia o quê?... (*silêncio*) Você chegou cheio de dedos – com mil e uma reticências – e agora diz as coisas espontaneamente! Quem mandou você dizer isso? Falar na minha primeira mulher?

JOEL (*alarmado*) – Mas o que é isso, doutor Olegário, que é isso?

OLEGÁRIO (*com asco*) Você é um canalhazinho. Fazer um papel desses!

JOEL (*justificando-se*) – Mas foi o senhor que mandou.

OLEGÁRIO (*gritando*) – Não fizesse! (*olha para a escada e baixa a voz*) Você era obrigado a fazer, era? (*rancoroso*) Bom, formidável, chamar – na minha cara – a minha mulher de V-8, hem?

JOEL (*atarantado*) – Eu só estava repetindo o que os outros...

OLEGÁRIO (*com voz surda*) – Os outros!... (*ameaçador*) Eu devia te arrebentar a cara! (*com desprezo*) Mas não farei isso. Você sairia daqui dizendo o diabo! Pode ir. Eu vou botar você no lugar do Sampaio. Mas suma!<sup>117</sup>

Duas informações relevantes avultam do diálogo entre Olegário e Joel. Pela primeira vez na trama, um personagem afirma categoricamente que Lídia não é fiel ao marido, sugerindo ainda a predestinação de Olegário. Entretanto, além de ter sido algo afirmado por um personagem “virtual” da trama, Sampaio, tal informação é dada em uma situação um tanto suspeita, dado o interesse de Joel em ocupar o lugar de Sampaio na empresa. Depreende-se que as suspeitas em relação a traição de Lídia ainda são apenas suspeitas, ainda provêm de elementos – ora frutos do inconsciente, ora discursos de personagens com interesses pessoais - da trama que não inspiram certeza para o receptor da trama.

Além do marido de Lídia temer uma futura ação traidora da esposa, teme também que seu nome seja dito de forma maliciosa por outrem. Aliás, Olegário não admite que as suspeitas partam dos outros, como quando afirmou para Joel que Lídia era honestíssima. Isso revela que o incômodo e a suspeita de Olegário em relação a Lídia não passam de conjecturas, de algo ainda não-concreto, mas que, se ecoadas

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 31-33.

publicamente, podem ter outras conotações no imaginário coletivo. Decorre, então, que o maior (e concreto) medo de Olegário é a consequência moral – e sobretudo, social – dos possíveis atos de sua esposa.

É este medo de que seja abalada sua imagem pública que atormenta Olegário. Mesmo sem provas concretas de traição de sua esposa, este permanece em um dilema contínuo que o faz oscilar entre atirar-lhe improperios, por um lado, e por outro, protegê-la. E esse dilema é uma das características constitutivas da fase da traição como iminência, em *A mulher sem pecado*; o conflito entre as suspeitas de Olegário e as informações que chegam sobre Lídia, do ambiente externo ao familiar.

Afirmar que o marido, com suas suspeitas infundadas, acaba por sugerir comportamentos indecentes para sua própria mulher nos faz chegar a outro desdobramento a que tanto este pensamento de Lídia quanto a voz interior de Olegário apontam: uma espécie de premonição, de predestinação oracular da traição que está contida no porvir.

É justamente esta virtualidade, possibilidade de traição, a todo tempo anunciada na peça, que constitui o tabu do destino; o medo de que algo possa vir a acontecer não por já ter sido previamente programado, mas unicamente por já ter sido anunciado e previsto por alguém, verbalizado e compartilhado no âmago de sua predição. O medo de Olegário é, então, não só que Lídia o traia, mas que o monstro desfigurado do seu pensamento premonitório se concretize. Que todos conheçam sua condição de marido traído. E que o que era então suspeita e medo relacionado um tempo passado da vida do próprio Olegário agora se transforma em uma obsessão constante no presente e o apavora quanto ao futuro.

Sobre as questões sociais implicitamente envolvidas em relacionamentos amorosos, Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*<sup>118</sup> (2010) trata da dominação histórica exercida por homens e reconhecida pelas mulheres no seio dos seus relacionamentos, em geral. A partir deste tema central o autor segue desconstruindo tópicos adjacentes a esta discussão e afirma que o medo do feminino, por um lado, e a superioridade masculina, por outro, não são naturais, mas sim, criações sociais.

Com isto se quer dizer que, além do medo do vexame social de ser reconhecido como o homem traído pela esposa, Olegário apresenta um medo socialmente construído do feminino. A isto se acrescenta que, segundo Bourdieu (2010), no processo de

---

<sup>118</sup> BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

dominação masculina, o homem tende a iniciar a conquista com intuito de atingir honra e virilidade. Ocorre que, no caso de Olegário, a impossibilidade de se relacionar com Lídia e logo, neste contexto, de dominá-la sexualmente, está fora de cogitação, dada a sua condição de paráltico. E este talvez seja o cerne de toda sua insegurança em relação à esposa.

Visivelmente, a ameaça que Lídia oferece ao marido, por quase toda a peça, não existe. É um medo socialmente construído por Olegário de que “nenhuma mulher é fiel”, além de um medo advindo da traição de seu primeiro casamento, manifestado no diálogo que o mesmo empreende com a imagem da falecida esposa. É interessante perceber que, no caso de Olegário, a superioridade masculina existe na forma como controla a esposa, mas, contraditoriamente, o personagem sente-se inferior a ela, provavelmente por sua condição de paráltico, o que o leva a testar obsessivamente a fidelidade da esposa.

Importa agora que falemos sobre dois outros personagens que empreendem ações relevantes para o desenvolvimento da trama, Lídia e Umberto. É imprescindível que comparemos o comportamento de Lídia nas duas fases até o momento analisadas: se na fase da traição como suspeita o silêncio de Lídia era quase sepulcral, na fase da traição como iminência ocorre o oposto, pois ela começa a reagir aos impropérios que Olegário constantemente lhe atira.

Assim, na fase da traição como iminência, Lídia começa a questionar Olegário sobre o porquê de tantas acusações, sugerindo coisas que poderiam dar espaço para que ele ficasse ainda mais atento aos movimentos da esposa. Em dado momento, ela afirma:

LÍDIA (*sardônica*) – Um marido dizendo essas coisas! Sugerindo! Metendo coisas na cabeça da mulher. Eu acabo, nem sei!

(*Inézia entra. Sobe a escada. Olegário acompanha-a com a vista, demonstrando uma irritação doentia.*)

OLEGÁRIO – Está bem. (*outro tom*) Você é mulher de um paráltico.

LÍDIA (*numa explosão*) – Você não devia falar tanto na sua paralisia! Isso é quase – quase uma chantagem! Você me lança no rosto todos os dias essa paralisia! E eu não posso reagir!

OLEGÁRIO (*admirado*) – Como não pode reagir? Reaja, ora essa!

LÍDIA (*exaltada*) – Não posso! Seria o cúmulo que eu quisesse ficar em igualdade de condições com você – eu sã, você doente. Não me faça dizer coisas que eu não quero, não me obrigue a ser cruel! Pelo amor que você tem...<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Ibidem, p. 25.



A rubrica de “sardônica” que Lída recebe é o que abre espaço para que receptor tome esse dizer como uma ambiguidade, como um aviso de que talvez seja melhor não dizer coisas do tipo para que nada se concretize. E isso só reafirma a importância, a complementaridade das rubricas rodriguianas, dos aspectos extra-textuais, para a formação de tensões em suas peças.

A reação da esposa aos insultos de Olegário revela certa insatisfação por parte de Lída, ligada ao seu casamento. A paralisia de Olegário parece ser o motivo aparente para que as intenções entre o casal há muito não se pautem pelo lado sexual, mas apenas por uma relação familiar. Entretanto, os motivos reais para que isso não ocorra dizem respeito tanto ao controle que Olegário quer ter sobre Lída, bem como ao fato de o mesmo carregar consigo uma excêntrica idealização da imagem da esposa. O estranhamento desta idealização dá-se justamente por tantas acusações dirigidas à Lída, ao lado de uma tentativa de vê-la como casta, como mostra o trecho:

OLEGÁRIO: Você era esposa, e não amante! E eu não podia, compreendeu? Para a esposa, existe um limite!

LÍDIA – Ah, eu não compreendi, nunca, esse escrúpulo, esse limite! Eu pensando que o casamento era outra coisa – tão diferente – e quando acaba você foi sempre tão escrupuloso! Até me proibia de ler livros imorais. Tinha um cuidado comigo, meu Deus do céu! (*agressiva*) Tinha alguma coisa, eu – uma mulher casada, ler certos livros?

OLEGÁRIO (*sombrio*) – Você nunca falou tanto.

LÍDIA (*desabafando*) – Tenho direito! Depois do que você me fez – da farsa – tenho, não é?

OLEGÁRIO (*sombrio*) – Nunca teve marido!

LÍDIA (*levantando-se, nervosa*) – Então, quando você deu para escrever sobre economia, me dava tudo para ler. Que é que me interessa carvão, manganês, minério não sei de quê?

OLEGÁRIO (*cortante*) – Basta!

LÍDIA – Também acho.

OLEGÁRIO - Mas eu quero te dizer ainda uma coisa. E vou dizer (*num transporte*) Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos.<sup>120</sup>

A observação de Olegário acerca do comportamento de Lída, afirmando que a mesma “nunca falou tanto”, indica-nos a mudança de atitude da personagem da na

<sup>120</sup> RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova fronteira. P. 43-44.

passagem da fase da traição como suspeita para a traição como iminência. Indica que Lídia não está satisfeita com a maneira como é tratada no seu casamento, fato que apresenta relevância ao término da peça. A reação de Lídia demonstra que os conceitos de Olegário sobre casamento, castidade e mulheres não apresentam relação direta com as atitudes dela, sendo antes pensamentos socialmente construídos acerca da castidade feminina e acolhidos por uma mente insana, desequilibrada e perturbada.

Partindo para o outro pólo de análise relevante para a fase da traição como iminência, vê-se que a participação de Umberto é fundamental para que a obsessão de Olegário por Lídia seja alimentada. É durante toda a peça que o receptor vai conseguindo colher os elementos de cinismo e ambiguidade do motorista, que se adensam na fase da traição como iminência. Por mais que ao fim de tudo o receptor entenda o sentido global desses elementos, no decorrer da peça não há como se prever tal feito, devido ao espaçamento dado entre uma ação e outra de Umberto, em que ora se aproxima do herói que protege Lídia, ora do vilão que também insinua a infidelidade da esposa de Olegário.

Exemplificação do que foi dito pode ser vista a partir do trecho abaixo destacado:

OLEGÁRIO – Venha cá. Olhe bem pra mim!

UMBERTO – Estou olhando.

OLEGÁRIO – Ainda agora você me falou, sem quê nem pra quê, no homem coxo. Você está querendo me fazer de idiota?

UMBERTO – Não. Me lembrei porque...As pessoas coxas me impressionam muito!

OLEGÁRIO – Estou começando a desconfiar que você não é chofer. E quando cismo uma coisa, dificilmente erro!<sup>121</sup>

Apesar de a peça apresentar crescentes em relação às crises de Olegário, o movimento de incluir momentos que distraem e amenizam a atenção do mesmo é constante e isto ocorre principalmente em relação a Umberto, como dito. Mas em meados do segundo ato, Umberto faz uma revelação responsável por tirar-lhe completamente da mira do Olegário: alega ser eunuco, por razões de uma vingança endereçada ao seu pai. A fase da traição como iminência finda com diversos elementos da trama apontados para a infidelidade de Lídia, embora a declaração de Umberto,

---

<sup>121</sup> Ibidem, p. 15.

típica de um *fait divers*, isente o chofer das suspeitas de Olegário. Vejamos como isso se apresenta na fase seguinte, da traição como fato consumado.

### 3.4 A traição como fato consumado

A fase da traição como fato consumado, na obra *A mulher sem pecado*, dá-se a partir de duas ações que desencadeiam a infidelidade de Lídia: um beijo que o pretense “eunuco” Umberto lhe rouba e as próprias insistências de Olegário em relação à idoneidade da esposa no casamento. Uma fala de Lídia pode revelar o rumo que ela desejava tomar em relação ao marido e ao casamento:

LÍDIA – Vamos! Vamos! Tenho mais que fazer! (*a idiota rejeita a comida*) Quer ou não quer? Largo tudo e vou-me embora! Anda, sua velha. (*trincando as palavras, cara a cara*) É a mãe, é o filho! (*grita*) Velha maluca! (*circula em torno da cadeira, depois de pousar o prato em cima do móvel*) (*baixo e feroz*) Quem devia estar aqui era teu filho...meu marido...Enrolando esse paninho...Estou que não posso ouvir nada no meio da rua...Nem ver um nome feio desenhado no muro...(*recua, num grito, apertando a cabeça entre as mãos*) Foi ele! Foi teu filho que me pôs neste estado! (*rápida, numa alegria selvagem, aproximando-se da velha*) Umberto me beijou! A mim! Tua nora! E me disse um nome, uma palavra que me arrepiou...(*estende as mãos*) E ainda me arrepiou! (*crispa-se. Passa a mão no próprio busto*) Maluca! Vou-te deixar morrer de fome e de sede! (*de novo, aperta a cabeça entre as mãos*) Meu marido mete na minha cabeça tudo o que não presta! O dia inteiro em cima de mim: “Olha a cinta...”, “você não pode andar sem cinta...” E até já perguntou se eu, em criança...(*violenta*) Mas não passa um dia que eu não deseje a morte de teu filho! (*sonhando*) Olegário morto...Sem sapatos e com meias pretas, morto...De smoking e morto! (*em desespero, como que justificando-se*) Não sou eu a única mulher que já desejou a morte do marido. *cim(ri, com sofrimento)* Tantas desejam, mesmo as que são felizes...(*baixa a voz, com espanto*) Há momentos em que qualquer uma sonha com a morte do marido...(*baixo, outra vez*) Escuta aqui, sua cretina! Quando leio no jornal a palavra “seviciada” – eu fecho os olhos... (*com volúpia*) Queria que me seviciassem num lugar deserto...Muitos... (*grita, num remorso atroz*) Não, é mentira... (*noutro tom*) Umberto me chamou de cínica e eu...Eu gostei... (*baixo e aterrorizada*) Quem sabe se eu não sou? Não! Não! Minhas palavras estão loucas, minhas palavras enlouqueceram! (*recua, aterrorizada, e estaca. Súbito, core para a louca; cai de joelhos, soluça, abraçada às pernas da doida*) Perdão! Perdão! (*súbito, ergue-se. Corre, soluçando*)<sup>122</sup>

Vê-se que há uma conduta diferente de Lídia, ante as duas fases anteriores discutidas. Na fase da traição como fato consumado, a personagem não só apresenta voz, mas sua atitude muda em uma espécie de gradação do seu comportamento; da esposa pacata, tranquila, para a esposa que reage às acusações do marido, até chegar à

<sup>122</sup> Ibidem, p. 82-84.

esposacujo discurso se contamina pelos excessos de desejo, volúpia e agressão, presentes na obsessão do esposo.

O lugar ocupado por Lídia nessa fase, portanto, é o oposto do começo da trama e a imagem mais simbólica para esse fato é seu trato com a sogra, d. Aninha, com quem tinha tantos cuidados inicialmente. A libertação a que Lídia quer se entregar, entretanto, não ocorre sadia ou plenamente, já que ela não diz ao marido o que gostaria de dizer efetivamente; para esse fim, ela escolhe uma ramificação da loucura de Olegário, dona Aninha, pois ao dizer “é a mãe, é o filho”, Lídia coloca Olegário no mesmo patamar de loucura da mãe.

Lídia, então, menciona o beijo que Umberto lhe dera. Não há como precisar quando o encontro teria ocorrido entre os tais personagens, mas infere-se que há, senão uma completa entrega de Lídia a Umberto, uma convivência da mesma com o ato que partiu de Umberto. Não fosse uma relativa colaboração da parte de Lídia – ou por medo da reação do marido ou mesmo por uma paixão repentina despertada pelo chofer – Umberto poderia ser denunciado por ela própria, sobre o ocorrido.

A ação que se segue ao desabafo de Lídia apresenta relação direta com o desenlace da peça, uma vez que se trata do pedido de demissão de Umberto a seu patrão, como se pode observar:

OLEGÁRIO - Mas por quê? Não está satisfeito aqui?

UMBERTO – Estou muito. O senhor e d. Lídia sempre foram bons comigo.

OLEGÁRIO – E então?

UMBERTO – Tenho que ir de vez, dr. Olegário. Minha mãe está passando mal.

OLEGÁRIO – Ora veja!

UMBERTO – Pois é. Caiu da escada. É cega. Foi descer e rolou lá de cima. Caso seríssimo. Fraturou a bacia. E na idade de minha mãe é o diabo. Fez setenta anos.

OLEGÁRIO - Você pode ir, e, depois, voltar.

UMBERTO – Impossível, dr. Olegário. Porque tem mais uma coisa... (*baixa a voz*) Minha irmã, a caçula, deu um mau passo. O fato é que o velho diz que mata, porque mata. E ele me respeita muito e...

OLEGÁRIO – Mas você mesmo não me disse, uma vez, que sua mãe tinha morrido?

UMBERTO – Eu não, dr. Olegário! Pois se ela caiu outro dia da escada, não lhe parece?

OLEGÁRIO – Sei, sei. (*com irritação*) Alguma coisa me diz que tudo isso é mentira. A irmã que deu um mau passo, a queda da escada...Tudo!<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Ibidem, p. 85.

Os diálogos de Lídia e Umberto parecem não apresentar conexão entre si, mas são as ações realizadas por esses personagens que abrem espaço para que as estratégias de peripécia e reconhecimento ocorram na obra. E isso acontece a partir de duas ações: a fuga de Lídia com Umberto e a revelação de que Olegário apenas fingiu ser paralítico para controlar a esposa.

É preciso destacar que não é o fato de Lídia ter fugido com o motorista que faz com que Olegário revele sua mentira. Os dois acontecimentos aparecem de modo independente um do outro, mas são os agentes formadores da estranha da tragicidade da peça. Mesmo que durante toda a obra a infidelidade de Lídia fosse insinuada, a viravolta dos ações ocorre no momento em que esta decide fugir justamente com o motorista, aquele que tinha a tarefa de vigiá-la e aquele que, instantes antes do desfecho da trama, apresentara-se a Olegário (e ao público) como eunuco. A falsa paralisia de Olegário, por sua vez, apesar de também trazer peripécia e reconhecimento à trama, surge como fato que apenas confirma o que a obsessão por sua esposa o levava a fazer.

O desfecho da peça se caracteriza visivelmente com um fim trágico, no sentido de haver uma irreversibilidade dos fatos: Olegário, ao ler a carta e saber que Lídia o abandonara com seu motorista, se mata, conforme o trecho abaixo pode ilustrar:

VOZ DE LÍDIA (*microfone*) – Olegário! Parto com Umberto. Nunca mais voltarei. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia. Nunca mais voltarei. Nunca mais...

*(Olegário continua de olhos fixos na carta)*

MAURÍCIO – Que foi?

OLEGÁRIO – Nada. Coisa sem importância.

VOZ DE LÍDIA (*microfone*) – Parto com Umberto. Não quero seu perdão. Adeus. Lídia.

OLEGÁRIO – Olha, Maurício. Você vai-me dar licença. Estou um pouco cansado.

*(Maurício sai, olhando espantado para Olegário. Só. Olegário vai à gaveta da secretária. Apanha um revólver. Abre o tambor, olha-o, fecha-o)*

VOZ DE LÍDIA (*microfone, em crescendo*) – Parto com Umberto. Lídia. Não quero seu perdão. Parto com Umberto.

*(Olegário aproxima-se de d. Aninha. Esta continua, na sua atitude, enrolando o eterno paninho. Olegário encosta o revólver na frente)*

VOZ DE LÍDIA (*microfone*) – Adeus. Não quero seu perdão. Lídia. Parto com Umberto. Umberto. Umberto.

Temos algumas considerações a fazer sobre o desfecho da peça. Adriana Facina (2004), fala-nos que a traição nas peças de Nelson Rodrigues ocorre como um “adultério justificado”<sup>124</sup>, acontecendo sempre devido à solidão a que o marido relega a esposa. No caso da peça analisada, a consumação da traição traz precedentes que apontam justificativas mais que plausíveis para a atitude de Lídia, uma vez que tenha sido perseguida por boa parte do seu casamento, sendo responsabilizada por atos que talvez nunca tenha cometido.

Tal “adultério justificado” apresenta relação com o que aponta Barthes (1971) sobre as categorias do *fait divers*. Uma das categorias de que fala o teórico é a da causalidade, que se divide em causa esperada e causa perturbada, conforme visto em momento anterior. Nitidamente, a traição de Lídia pode ser vista como causa esperada, como o adultério que pôde ser justificado dada a negligência e perseguição de Olegário durante toda a trama.

Apesar de causa esperada, conceito advindo do *fait divers*, não há impossibilidade de se falar em peripécia e reconhecimento, já que, por mais que a traição de Lídia fosse esperada, o ponto em que a trama muda de rumo e traz a conhecimento do receptor uma situação antes desconhecida, coincide ao mesmo tempo, com a fuga de Lídia com Umberto e a revelação sobre a falsa paralisia de Olegário.

Em uma breve comparação com *Perdoa-me por me traíres*, Facina (2004) afirma que: “(...) Nas duas peças, a adúltera é a mulher abandonada, sem amor do marido, que rompe as convenções sociais para realizar seus desejos. Nos dois casos também, os que se sentem traídos acabam se suicidando: Olegário e Tio Raul.”<sup>125</sup>

Ao falar da mulher que rompe convenções, que transgride, para realizar seus desejos, inevitavelmente recaímos na imagem das mulheres presentes nas obras rodriguianas. Nas peças que foram previamente comentadas, afora o nosso objeto de estudo, *Perdoa-me por me traíres*, *Vestido de Noiva*, *A falecida*, *Bonitinha*, *mas ordinária*, dentre outras, temos alguns desenhos da imagem feminina em Nelson Rodrigues, segundo Facina (2004): “As personagens das peças teatrais combinam essas características: amoralidade, certa inocência, egoísmo, perversidade,

---

<sup>124</sup> FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2004. P. 137.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 140.

sentimentalismo.”<sup>126</sup> E vale salientar que essas características são facilmente perceptíveis quando as personagens estão nos papéis de esposa santa, vitimada, ou de adúltera.

Lembrando-nos do fato de que em *A mulher sem pecado* a traição ocorrida é justificada pela falta do marido para com a esposa Lídia, vemos a personagem transitar por entre as imagens referidas, passando da esposa que cultiva a inocência e o sentimentalismo, até chegar à adúltera que por fim abandona o marido paraplégico.

Precisamos agora pensar na condição, no papel de Olegário a partir do ponto de vista dos elementos de um drama. Como caracterizar um protagonista que trai a perspectiva do receptor. Como classificar um “herói trágico” tão permeado por traços de um teatro moderno, em que a subjetividade e o livre-arbítrio aparecem nuançados por uma obsessão mental quase fatalística?

Se trouxermos os preceitos aristotélicos à tona para resolver essa questão, veremos que o herói trágico chega a seu fim irreversível através de uma ação que culminou em erro, por uma má-escolha. Os erros de Olegário são nítidos: o descomedimento quanto ao ciúme em relação à esposa, o fingimento quanto a sua paralisia e a tentativa de controle sobre todos parecem ser erros mais que justificáveis para o seu fim trágico, de ficar sem a esposa e então cometer suicídio. Precisamos perceber que as ações cometidas pelo protagonista não possuíram nenhuma influência da esfera divina, uma vez que, na modernidade, unicamente as ações do indivíduo o levam às suas conseqüências. Se pensarmos, por outro lado, no fardo trágico de loucura trazido por sua mãe à trama, começamos a enxergar certo grau de vulnerabilidade nas ações de Olegário.

Ocorre que a vulnerabilidade do personagem esbarra no conceito de herói para o drama moderno. De acordo com Hegel, a consciência, a subjetividade são marcas características ao drama moderno e podemos percebê-las nas ações de Olegário; aparentemente, não há nada que o tenha levado ou que o tenha obrigado, por exemplo, a se fingir de paraplégico para controlar a esposa, bem como as perseguições que realizara para saber do paradeiro de Lídia.

Utilizando-nos de ferramentas próprias à modernidade, podemos pensar que, mesmo com toda a consciência e livre-arbítrio constituintes do sujeito moderno, como que por assomo, tais sujeitos são pegos por armadilhas do inconsciente. Diz-se isto

---

<sup>126</sup> Ibidem, p. 270.

porque Olegário apresenta uma nítida tendência à auto-destruição, ao que Freud chamaria de pulsão de morte.

Em seu estudo sobre *Pulsões e Destinos da Pulsão* (2004) Freud destrincha a natureza das pulsões afirmando aspectos do estímulo pulsional que o diferencia do estímulo fisiológico, a saber: “A pulsão nunca age como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma *força constante*. Como não provém do exterior, mas agride a parte do interior do corpo, a fuga não é de serventia alguma. A melhor denominação para o estímulo pulsional é o termo ‘necessidade’” e continua a dizer que a estímulos externos (fisiológicos) o indivíduo “por meio de uma ação muscular” pode realizar um movimento de fuga, mas a estímulos internos, não.<sup>127</sup>

Dividindo as pulsões originais em ‘pulsões do Eu’ e ‘pulsões sexuais’, o autor citado elabora quatro destinos para as pulsões, de forma geral, dentre as quais as que aqui importam são “A transformação em seu contrário” e o “redirecionamento contra a própria pessoa”. Do primeiro destino fala-se que a meta (satisfação) ativa de torturar, ficar olhando, é substituída pela meta passiva de ser torturado e observado; já do segundo, conclui-se que o masoquismo é um sadismo voltado para o próprio corpo (p. 152).

A relação deste estudo da psicanálise com a obra aqui analisada recai sobre a perspectiva do personagem principal, Olegário, em seus processos de obsessão pela esposa e de tendência para a autodestruição, como já foi evidenciado anteriormente. Quando este afirma ter plena consciência do que é melhor para si, mas mesmo assim segue na direção contrária, prejudicando a si mesmo, há aí um redirecionamento da pulsão contra a própria pessoa - ou seja, um estímulo interno e contínuo que, por não poder ser removido por uma ação motora, como dito acima, retorna para o próprio sujeito - em forma de masoquismo.

Freud aciona os conceitos de sadismo e masoquismo como pares opostos, em que aquele se caracteriza como violência e exercício de poder contra outra pessoa<sup>128</sup>. É justamente o que ocorre com as atitudes de Olegário em relação à esposa, o qual realizava violência e exercícios de poder sobre Lídia e sobre si mesmo, já que ao fim de tudo, seus próprios atos o levaram ao fim trágico.

---

<sup>127</sup> FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. P. 146-147.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 153.



Em um contexto diferente, de análise de novas tecnologias do pós-humano, mas sob a mesma ótica da psicanálise, no capítulo 10 do livro *Culturas e artes do pós-humano* (2003), Lucia Santaella faz menção ao conceito freudiano de pulsão de morte. Em suas palavras, há uma definição do conceito: “Pulsão de morte é a tendência para a repetição, aquilo que não sai do lugar, tendência para a inércia (...) De fato, Freud descobriu que, dentro do humano, há algo de inumano”<sup>129</sup>.

Certamente a autora usa o termo “repetição” para contemplar o conceito de continuidade que Freud apresenta para todo tipo de pulsão. É, pois, esta inclinação para a repetição e a estagnação que se encontra o protagonista que afirma estar em um estado de inércia, errando desenfreadamente, mas sem ter atitude para reverter o quadro, o que leva Olegário à sua autodestruição.

Isso nos leva a crer, então, que é justamente pelo fato de Olegário ter engendrado um encadeamento de erros, uma repetição de erros construídos pelo seu inconsciente, e não apenas um, como prenuncia a poética aristotélica, que ele não se enquadra perfeitamente na noção de herói trágico, mas sim numa dualidade que o coloca como um personagem entre o erro do herói trágico e a subjetividade do sujeito moderno.

Marcadamente vemos que o perfil do protagonista pende mais aos traços do herói moderno, que aos traços de um herói clássico. Ficamos, porém, em um impasse que não nos possibilita enquadrar completamente Olegário nesse perfil do sujeito heróico do drama moderno, pois, como afirma Luna (2008):

A “vontade consciente”, deixando de ser apenas o móvel das ações para representar uma das dimensões essenciais da pessoa humana nos tempos modernos, acaba por resultar na preeminência do caráter sobre a ação que o agente realiza. Na vida e no drama, valoriza-se, assim, esse agente tornado sujeito, agora, sim, centro exclusivo de decisão, senhor supremo de suas ações (...) O herói moderno revela-se, então, representação poderosa, porquanto, calculada e efetiva de sua consciência, assume-se como a própria fonte dos atos que pratica e pelos quais é responsável.<sup>130</sup>

Apesar de exibir toda consciência, de toda essa vontade, Olegário aparece preso a certas forças que o levam à destruição. A mais contundente dessas forças talvez seja

<sup>129</sup> SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. P. 248.

<sup>130</sup> LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*. João Pessoa: Ideia, 2008. P. 223-224.

seu próprio inconsciente, que o arma de um medo social de ser traído, do medo da fofoca, de ser falado, de sujar o nome da sua esposa e, conseqüentemente, o seu. De acordo com Luna (2008):

Embora os teóricos do drama tenham insistido na categorização da vontade livre e consciente como os componentes dramáticos por excelência, outras instâncias dão a ver que a vontade humana parece não ser tão livre e nem tão consciente assim (...) Outra influente corrente de pensamento capaz de desafiar a racionalidade moderna provém da psicanálise freudiana. Ao descrever nosso ego racional como estando profundamente arraigado em nosso inconsciente, Freud projeta uma imagem de consciência humana enraizada em forças poderosas, oriundas de um universo velado, abismal, misterioso, simbólico, reprimido, irracional. (...) Não seria preciso muito esforço para inferir que dessa correlação de forças emerge um sujeito dividido. No drama, quando elevado à categoria de herói, embora se esforçando para atingir seu objetivo, a ênfase que é dada a esse sujeito não mais recai em sua vontade consciente, mas nas mudanças emocionais, nos determinantes inconscientes, nas influências sociais que sobre ele atuam e fazem dele uma pessoa humana, agora sim, no sentido mais profundo da palavra, ou seja, exibindo toda a complexidade que essa condição proclama.<sup>131</sup>

Analisar a postura de Lídia nos traz outras discussões. Primeiramente, o trato da personagem durante toda a peça nos revela um traço recorrente na dramaturgia de Nelson Rodrigues: o fato de que nenhum personagem se salva, nenhum recebe redenção. O silêncio do autor em relação a Lídia faz com que o leitor/espectador da peça não se agarre a nenhum personagem, deixando vazio o propósito catártico a que o público se sujeita ao assistir a um espetáculo teatral.

A figura de Lídia, que parece ser o mote central da peça, sugerido no título da obra, tem a cena roubada pela obsessão do seu marido. Ainda assim, é o papel de Lídia que engendra acontecimentos importantes na trama: é a sua reação aos ciúmes exagerados de Olegário que promove a peripécia na ação, com o seguido reconhecimento da situação por parte do protagonista.

A fuga de Lídia revela mais que o “adultério justificado” de que fala Facina (2007), mas propõe também que o elemento tido como oprimido, durante toda a peça, atua, na verdade, como fator de transgressão, desobediência, a traição ao que até o próprio título da obra sugere, permeado pelo exagero e desvario, traços característicos da poética rodrigiana.

---

<sup>131</sup> Ibidem, p. 227-228.

Tal excesso mostra-nos que a viravolta dos fatos é desencadeada não apenas pela atitude final da esposa que vai embora (e por isso é julgada como adúltera), mas tem início com as ações insanas do marido, que se mostra masoquista, contrariando uma premissa histórica que afirma o masoquismo como prioritariamente feminino, como aponta Nunes (2000).

A noção que o protagonista apresenta, por toda a trama, de se sentir ameaçado por sua mulher, faz emergir a imagem ambígua da mulher que se tinha nos séculos XVIII e XIX, tanto pelo Cristianismo como pelos estudos médicos; a de ora mulher frágil, ora mulher degenerável, como aponta Silvia Alexim Nunes em *O corpo do Diabo entre a cruz e a caldeirinha* (2000), em seus estudos sobre masoquismo feminino.

Havia a crença de que o masoquismo seria algo ligado exclusivamente ao feminino. Entretanto, estudos pós-freudianos sobre este tema revelam outras vertentes. Uns levam adiante o conceito de sacrifício, passividade e masoquismo ligados à mulher, já outros, afirmam que a tendência masoquista recai mais sobre os homens. Entre estas duas teorias, Nunes (2000) revê toda a fortuna crítica e afirma que “...O masoquismo não seria necessariamente uma predestinação feminina e sim, um destino possível para homens e mulheres”<sup>132</sup>.

A constatação, pois, de que homens também podem ser masoquistas pode ser vista justamente a partir da obsessão do personagem principal, quando este, após todo o fingimento de ser paralítico para testar a esposa, escolhe acreditar na sua infidelidade, chegando a um grau desastroso de obsessão que o faz perder a mesma e, em seguida, se suicidar.

É interessante perceber que o momento de mudança das ações dos personagens ocorre concomitantemente ao fim da peça, fazendo-nos entender que todo o enredo e todas as ações convergiam para um ponto culminante: uma trama que reúne traços estruturais da tragédia, do melodrama e do *fait divers*, iniciada pela obsessão de um marido e efetivada com a traição de sua esposa.

O inesperado – a fuga de Lídia – figura-se como a soma de todas as ações da peça; dos ciúmes de Olegário, passando pela criação da voz que indicia uma traição, até chegar à absorção de tais pensamentos por parte de Lídia. Pensar se a voz interior da

---

<sup>132</sup> NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

peça funcionou como uma praga, uma anunciação do maldito ou como uma predição do destino, torna-se uma dúvida que permanece, pois seja por um ou outro viés, ela foi o gatilho para efetivar o desenlace trágico entre a mulher que não tinha pecados e o homem que não precisaria ter sido traído.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### NELSON RODRIGUES: TRAIÇÃO EM FORMA E CONTEÚDO

Indiscutivelmente o dramaturgo Nelson Rodrigues reinventou o teatro brasileiro, de forma considerada muitas vezes polêmica. Já cuidamos em tratar do aspecto inovador e frutífero que a poética rodriguiana trouxe ao teatro brasileiro, ainda que a recepção da sua obra tenha sido permeada por momentos contraditórios e antagônicos.

O vanguardismo do trabalho rodriguiano, principalmente relacionado a aspectos formais ligados à sobreposição de planos temporais no palco, veio acompanhado, entretanto, do título de autor maldito. Toda a inventividade aclamada em termos da re-significação do texto dramático nacional através da valorização de aspectos cênicos esbarrou no pioneirismo temático com que o autor em questão se propunha a trabalhar; quaisquer e quantos fossem os tabus que, aos olhos da crítica e do público, extrapolavam os limites do palco.

Durante todo o trabalho, trouxemos à tona teorias, críticas e percursos históricos que nos possibilitaram promover a análise do nosso objeto de estudo, a peça *A mulher sem pecado*, que marcou o início da carreira de Nelson Rodrigues na dramaturgia.

Toda a relação que pudemos estabelecer entre a produção do dramaturgo com o Modernismo brasileiro revela o sucesso inicial de suas peças tem a ver com a aplicação dos preceitos básicos disseminados por esse movimento estético, conforme os dizeres de Mário de Andrade<sup>133</sup>: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

O teatro brasileiro carecia de um autor que concedesse identidade ao que era encenado em nossos palcos, fazendo-nos deixar os parâmetros europeus em segundo plano, ainda a poética de Nelson Rodrigues tenha sido antropofagicamente processada não apenas pelo que as vanguardas europeias tenham influenciado<sup>134</sup>, mas também por

---

<sup>133</sup> ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. P. 450.

<sup>134</sup> As questões cubistas relacionadas à construção e desconstrução de temas, o futurismo de Marinetti, aproveitado antropofagicamente pelo Modernismo brasileiro, com ênfase na dinamicidade dos diálogos e a “bofetada no gosto público”, do Cubo-futurismo.

diferentes vertentes do drama que tiveram origem na Europa: a tragédia, o *fait divers* e o melodrama, através dos quais pudemos realizar a análise da ação como traição em *A mulher sem pecado*.

A crítica apontou a estreia da referida peça como um acontecimento acanhado, como uma semente que traria frutos maduros apenas em *Vestido de Noiva*, como afirmam Magaldi e Facina. Entretanto, nossas análises preliminares puderam constatar que *A mulher sem pecado* está perpetrada de imbricamentos, de vertentes distintas do drama, de modo que a superficialidade nela apontada pelos críticos é apenas aparente. Falemos, então, da presença de aspectos da tragédia, do melodrama e do *fait divers* nessa obra, apontando tais conceitos a partir de elementos que a própria trama oferece.

Como comentado em momento anterior, a peça trata da obsessão de Olegário por sua esposa, Lídia. O começo *in medias res* deixa-nos com a sensação de que, principalmente, ocorreram coisas na vida de Lídia, no passado, que deixam um questionamento inicial em relação à fidelidade da mesma e que, ao fim de tudo, podemos relacionar ao término da peça: Lídia foge com o motorista Umberto e Olegário se suicida.

A peça não revela antecedentes do referido personagem, fazendo-nos acreditar, aparentemente, que antes do seu casamento com Lídia, não havia motivos para obsessão. Duas informações, no entanto, mostram-nos que seu desequilíbrio mental tenha tido origem anteriormente: um casamento anterior, no qual fora traído, e a loucura da sua mãe, dona Aninha, que a todo tempo apenas fica enrolando um paninho no canto da parede.

O fato de Olegário ter sido traído em seu casamento anterior, que findou com a morte da esposa, parece deixar no personagem resquícios de insegurança e desconfiança que penetram na trama como mote central: a ameaça da suposta traição de Lídia, sua mulher sem pecados. A loucura de dona Aninha, por outro lado, dota o desequilíbrio de Olegário de uma espécie de herança, de fardo trágico.

Alguns elementos típicos da estrutura da tragédia aparecem na peça, se analisarmos os acontecimentos acima mencionados. Em primeiro lugar, o fato de a peça findar em catástrofe revela o fim irremediável que uma tragédia apresenta, que no caso da peça analisada, é representada através da morte de Olegário. Além disso, há tragicidade no fato de que a loucura permeia a vida do personagem sem que tenha sido essa sua escolha, uma “herança” advinda da sua mãe. Isso nos faz lembrar que há uma

noção de involuntariedade nas suas ações, mesmo que não saibamos a medida certa entre o que é dotado de ações motivadas por impulsos do inconsciente ou por seu próprio caráter voluntarioso e racional.

É própria à estrutura da tragédia também as noções de peripécia e reconhecimento, que, segundo Aristóteles, são constitutivas de uma ação complexa. Vemos peripécia e reconhecimento na peça em análise quando se observa a fuga de Lídia com o motorista Umberto, bem como com a revelação que Olegário não é paralítico. Essas estratégias de construção dramática da tragédia figuram, principalmente, na mudança, na transgressão de Lídia, que, de uma situação de passividade, passou a ser dona do seu próprio destino, assim como acionam a catástrofe final.

A estrutura de *A mulher sem pecado*, entretanto, não apresenta os elementos ligados ao *pathos* e à catarse. É a partir disso que percebemos como a obra trai os preceitos relativos aos gêneros dramáticos que contempla, não se fixando em nenhum deles, unicamente. É o caso da inexistência do *pathos* e catarse na pretensa “tragédia”. O fato de a trama não se desenrolar da felicidade ao infortúnio, mas sim do infortúnio ao próprio infortúnio, já que depreende-se que o fim da peça decorreu de falhas de um relacionamento que já não estava bom, poderia ser motivo fortíssimo para suscitar o *pathos* em relação aos personagens. Entretanto, não há *pathos*, porque não há investimento na empatia em relação aos personagens em questão, que parecem rasos para se aperceberem dos conflitos que a trama oferece.

E ainda que haja o erro de um “herói”, que o leva a uma situação irreversível, nem mesmo o suicídio de Olegário faz despertar o *pathos* trágico, pois Nelson, em sua estratégia dramática, não dignifica nenhum dos seus personagens, fazendo com que não haja empatia por nenhum deles, não nos permitindo deles nos aproximar pela pena, por via das emoções catárticas, inapelavelmente vinculados à piedade.

O que há na obra, ao invés do *pathos* e da catarse, é um investimento estético no exagero, no exacerbamento das emoções. E isso distancia a obra da estrutura da tragédia e a aproxima do melodrama e do *fait divers*. Das principais características do melodrama, vemos algumas figurarem em *A mulher sem pecado*. Os personagens tipificados, sem tanta complexidade psicológica e sem fomentar empatia, a perseguição e o reconhecimento torneiem a obra de um tom nitidamente melodramático.

Thomasseau (2005) afirma que a perseguição, que geralmente é ligada às mulheres, ocorre, no melodrama, seguida de um reconhecimento. E na peça aqui analisada percebemos isso com a perseguição que Olegário engendra para testar a fidelidade de Lídia e o reconhecimento de uma situação antes desconhecida se dá quando a mesma decide criar seu próprio destino e fugir com Umberto.

É importante lembrar também que, como afirma Thomasseau (2005), o melodrama passou por uma série de mudanças que o fez mudar o mote das suas histórias. Ao passo que inicialmente, no melodrama clássico, o foco de tal gênero dramático estava na restauração das instituições morais, sociais e religiosas, destacando temas como o casamento, por exemplo, no melodrama romântico isso não ocorria. Ao contrário, no melodrama romântico, o que se via era a valorização de temas como o adultério, tema central de *A mulher sem pecado*.

O adultério também se caracteriza como um dos motes mais trabalhados pelo *fait divers*, dentre tantos temas esdrúxulos de que o gênero se aproxima, através da ação de personagens tipificados, tal qual ocorre com o melodrama. Ligando isso ao presente trabalho, não parece estranha a opção do autor por tratar do adultério, embora seja intrigante sua opção em dramatizar a ação de um homem que decide se fingir de paraplégico para controlar a esposa, por ciúmes, e assim levá-la ao adultério.

Além disso, lembrando o que Dion (2007) nos fala sobre tal gênero, o *fait divers* é predominantemente transgressor, algo que também se observa na obra em questão, ao tratar de um tema como a traição, encene várias quebras de tabus sociais, tônica conhecida da poética rodriguiana. Por outro lado, o fato de o *fait divers* prescindir de contexto, dramatizando uma ação imanente, explica a surpresa, de caráter sensacionalista, que o receptor pode ter diante de fatos inesperados para a trama.

Vê-se que diversos fatores na peça aproximam-na e afastam-na, simultaneamente, do *fait divers*, do melodrama e da tragédia. O que a crítica não percebeu é que a aparente superficialidade indicada na peça *A mulher sem pecado* é apenas aparente. Na verdade, a peça é dotada de uma complexidade que trai os preceitos de análise da própria crítica, já que a relação com o *fait divers*, que ressalta do caráter sensacionalista do enredo, traz uma complexa ligação com o melodrama e com a tragédia.

As relações com o *fait divers* e com o melodrama levaram a crítica julgar a obra de Nelson como de mau-gosto e até mesmo como subliteratura, legando ao autor a



dúvida da essência trágica que o mesmo afirmava estar na base de suas criações. Entretanto, mesmo com tantos questionamentos acerca do caráter trágico da sua obra, Nelson Rodrigues seguia, sem hesitar, com a convicção de que o abominável devia mesmo fazer parte do palco, pois, de acordo com suas próprias palavras: “O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora.”<sup>135</sup>

Munido com argumentos que nos remetem aos dizeres aristotélicos, em relação ao caráter de criação que a *mimesis* lega à arte, em detrimento à imitação, ao cabo e ao fim de tudo, percebemos que o estilo rodrigiano está permeado por tantos outros gêneros que formam o mosaico de sua produção. A traição aqui é ao mesmo tempo mote e forma, pois o autor não consegue ser fiel a nenhum dos gêneros que contempla. Talvez daí derive toda a sua genialidade, que é ainda atual.

---

<sup>135</sup> RODRIGUES, Nelson. Programa do espetáculo *Senhora dos afogados*, direção de Bibi Ferreira, Rio de Janeiro, 1954.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. Apresentação da peça. In: *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2005
- ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- ARISTÓTELES et alii. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70, 1971
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2010.
- BRAGA, Cláudia; PENJON, Jacqueline. Apresentação. In: THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- DION, Sylvie. O fait divers como gênero narrativo. *Literatura, outras artes e cultura das mídias*. Mato Grosso do Sul, nº 34, P. 123- 131,out. 2007.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2004.
- FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da USP, 2004
- JR, José Antônio Pasta. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LIMA, Rainério dos Santos. *Inútil pranto para anjos caídos: mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos*. João Pessoa: UFPB, 2008

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

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*. João Pessoa: Ideia, 2012

\_\_\_\_\_. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.

\_\_\_\_\_. Tradição e reinvenção no moderno teatro brasileiro. In: GUALBERTO, Ana Cláudia F. *Literatura brasileira: tendências contemporâneas*. João Pessoa: UFPB, 2012.

\_\_\_\_\_. *Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica*. João Pessoa: UFPB, 2012c.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.

\_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998

\_\_\_\_\_. Introdução. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MELO, Patrícia. *Valsa Negra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. P. 17-18

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

PICCHIA, Menotti Del. Arte moderna: conferência na Semana de Arte Moderna. In:

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996

\_\_\_\_\_. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política de ficção*. Novos estudos Cebrap. Março, 2010

RODRIGUES, Nelson. A menina sem estrela. *Memórias*. São Paulo: companhia das letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *A falecida*. Rio de Janeiro: nova fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. O beijo no asfalto. In: *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1966.

\_\_\_\_\_. Perdoa-me por me traíres

\_\_\_\_\_. Programa do espetáculo *Senhora dos afogados*, direção de Bibi Ferreira, Rio de Janeiro, 1954.

\_\_\_\_\_. *Senhora dos afogados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. Valsa nº 6. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. Viúva, porém honesta. In: *Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SHAKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Porto Alegre: L & PM, 2008

SÓFOCLES. *Ájax*. Tradução de Trajano Vieira. In: ALMEIDA, Guilherme; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ájax*. São Paulo: Perspectiva, 1997

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002

